



УДК 7.067

**ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ФОТОГРАФИИ
АЛЕКСАНДРА РОДЧЕНКО: ОТ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ
РЕПРЕЗЕНТАЦИИ К КОЛЛЕКТИВНОМУ ИДЕАЛУ****Ю.Г. АЛЕКСЕЕВА**

Алтайский государственный университет, 656049, Барнаул, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена анализу женских образов в фотографии Александра Родченко 1920–1930-х гг. и их художественно-идеологической функции в контексте раннесоветской визуальной культуры. Актуальность работы связана с необходимостью уточнить роль женской фигуры в формировании «нового зрения» и в становлении нормативных моделей репрезентации в советском визуальном дискурсе. Цель исследования – проследить динамику перехода образов в портретах ближайшего круга автора к конструированию «женщины нового времени» как коллективного идеала. Материалом анализа выступают работы «Л. Брик в мастерской А. Родченко» (1924), «Портрет матери» (1924), «В.Ф. Степанова. Двойной портрет» (1925) и «Девушка с “Лейкой”» (1933). Методологическую основу составляют формально-композиционный, иконографический и семиотический анализы, дополненные культурологическим подходом. Результаты исследования показывают, что женская фигура у А. Родченко выступает не второстепенным мотивом, а смыслообразующим элементом «нового зрения»: ракурс, диагональная композиция, фрагментация и серийность функционируют как визуальная риторика модернизации, переводя телесность в язык коллективности, идеологической нормативности и социальной включённости. Установлено, что сдвиг от персонализированных образов к типовым формам репрезентации сопровождается изменением статуса портрета от фиксации индивидуальности к производству общественно значимого образца. Основной вывод заключается в том, что женские образы в фотографии А. Родченко выступают медиатором между конструктивистской формой, переводящей частный женский портрет в репрезентацию социальной роли, и типологического образа, соотносённого с проектом преобразования субъекта в советской культуре.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Александр Родченко, советская фотография, конструктивизм, женский образ, визуальная идеология, типология, портрет.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**FEMALE IMAGES IN ALEKSANDR RODCHENKO'S
PHOTOGRAPHY: FROM INDIVIDUAL REPRESENTATION
TO A COLLECTIVE IDEAL****Y.G. ALEKSEEVA**

Altai State University, 656049, Barnaul, Russian Federation

ABSTRACT. The article analyzes images of women in Aleksandr Rodchenko's photography of the 1920s–1930s and their artistic and ideological function within the context of early Soviet visual culture. The relevance of the study lies in the need to clarify the role of the female figure in shaping the “new vision” and in the emergence of normative models of representation in Soviet visual discourse. The aim of the research is to trace the dynamics of the shift from images in portraits of the author's closest circle to the construction of the “new woman” as a collective ideal. The material for analysis includes Lilya Brik in Aleksandr Rodchenko's Studio (1924), Portrait of Mother (1924), Varvara Stepanova. Double Portrait (1925), Girl with a “Leica” (1933). The methodological framework combines formal-compositional, iconographic, and semiotic analysis, supplemented by cultural-historical context. The results show that in Rodchenko's work the female figure is not a secondary motif but a meaning-forming element of the “new vision”: viewpoint, diagonal composition, fragmentation, and series-based approach operate as a visual rhetoric of modernization, translating corporeality into a language of collectivity, ideological normativity, and social inclusion. It is demonstrated that the shift from personalized images to typologized forms of representation is accompanied by a change in the status of portraiture from the fixation of individuality to the production of a socially significant model. The main conclusion is that female images in Rodchenko's photography function as a mediator between Constructivist form and the project of transforming the subject in Soviet culture, as Constructivist devices convert the private female portrait into a representation of a social role and a typological image aligned with this project.

KEYWORDS: Aleksandr Rodchenko, Soviet photography, Constructivism, female image, visual ideology, typology, portrait.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



В отечественной традиции ключевой массив исследований фотографического наследия Александра Михайловича Родченко (1891–1956) связан с введением в научный оборот архивных материалов, уточнением атрибуции и реконструкцией эволюции фотографической практики художника. Показателен вклад А.Н. Лаврентьева, описывающего А. Родченко как новатора метода «оптики нового видения», исследователя архивов и «школы ракурса», принципов серийности и характеризующего его работу с периодикой [2]. В работах Е.А. Лаврентьевой затрагиваются вопросы развития фотоавангарда как самостоятельного направления визуальной культуры первой трети XX века [3].

Фактический и терминологический фон дополняют обобщающие труды по истории отечественной фотографии В.Т. Стигнеева [6] и И.Ю. Чмырёвой [7]. Внутри современного искусствоведческого поля учёные связывают советский фотоавангард с фотографическим модернизмом. И.Ю. Чмырёва акцентирует, что фотоавангард в СССР не сводим к единому идеологическому вектору и включает разные предпосылки и причины [7, с. 223].

В англоязычной историографии А. Родченко чаще рассматривается через конструктивистскую оптику: выставочные и каталожные проекты, теоретизацию «фактографии» и производственного, а также предлагаются исследования журнальных форматов и репортажных серий, где анализируются механизмы визуальной пропаганды [11, с. 64]. Вместе с тем эти направления важны и для понимания частного материала, поскольку новые методы построения кадра формируются в едином поле авангардной визуальной культуры и затем применяются А. Родченко к разным режимам изображения – от личного альбома до массовой публикации.

К проблематике репрезентации женских образов в творчестве мастера обращается М. Тупицына, в рамках трактовки одного снимка «Девушка с “Лейкой”» (1934), полемизируя с П. Галасси, связывавшим личные фотографии 1930-х гг. с эмоциональным настроением автора и выделявшим данную работу как показательный пример отхода от политико-исторического контекста. Искусствовед показывает расхождение интерпретаций: портрет из личного архива А. Родченко читают либо в идеологическом ключе, либо как автономный модернистский образ; поэтому смысл женской

фигуры задаётся не только формой, но и рамкой прочтения [10, с. 186]. Данное наблюдение принципиально для настоящей статьи, поскольку приватный контур женских образов у мастера как раз находится в зоне двойной адресации: субъективный взгляд может одновременно нести признаки художественной программы и культурной нормы эпохи.

Несмотря на обширную литературу о творчестве А. Родченко, тема фотографических работ, содержащих женские образы, остаётся разработанной неравномерно. Так, например, фотография 1920–1930-х гг. традиционно рассматривается как один из ключевых феноменов формирования эстетики «нового зрения», связанной с радикальным обновлением оптики, ракурса, а также с динамикой, монтажным мышлением и серийностью. Вместе с тем в рамках данной исследовательской парадигмы чаще анализируются репортажные и публичные сюжеты, тогда как приватный контур женских образов, особенно портретов членов семьи, друзей и ближайшего творческого окружения, оказывается менее системно описан. В то же время в программных текстах и практических установках самого А. Родченко граница между «частным» и «общественным» не закрепляется как принципиальная: фотография мыслится им единым методом организации видимого, а художественные формы выступают универсальными инструментами проектирования реальности, применимыми и к повседневному, и к публичному. Таким образом, конструктивистская установка не ограничивается тематикой или институционально заданной функцией изображения, но пронизывает весь жизненный и творческий опыт автора, проявляясь в равной мере в семейном портрете, в образах близкого круга и в репортажных массовых сериях.

Между тем именно женские портреты 1920–1930-х гг. позволяют проследить, как формальные механизмы «новой оптики» (термин Л. Мохой-Надь, Баухаус) производят смысл не только в поле массовой коммуникации, но и в пространстве личного взгляда: от частного портрета к более общим моделям женской субъектности, складывающимся в визуальной культуре эпохи.

Актуальность настоящего исследования заключается в комплексном анализе женских образов в фотографии А. Родченко и обусловлена необходимостью рассмотреть образы женщины в приватном корпусе прежде всего в портретах семьи, друзей и ближайшего

окружения, не сводя их к нейтральной тематике или случайному мотиву. В этих работах женская фигура выступает узлом, где композиционно-формальные стратегии «нового зрения» соединяются с задачами фиксации личной истории, профессионального равенства и культурного самоутверждения. Женский образ в портретной фотографии А. Родченко интересен как элемент визуальной риторики модернистского взгляда, который способен переводить частное в более общие смысловые модели: к репрезентации культурной роли, поколения или типа.

Такие визуальные решения как выбор точки съёмки, фрагментация, работа со светом, контраст, масштабирование, диагональная организация пространства и серийность функционируют не как автономные художественные эффекты, но как способы смыслового конструирования образа. Однако в портретном жанре указанные выразительные средства работают иначе, чем в репортаже: они не столько мобилизуют зрителя в поле массовой нормы, сколько концентрируют внимание на присутствии, жесте, взгляде, опыте и отношениях. В данном контексте ключевым становится анализ функций женских образов в фотографиях А. Родченко: через «новую оптику» выявляется соотношение индивидуального и типического в портрете; прослеживается движение «от частного к общему», вследствие которого портретный снимок начинает считываться как культурный код эпохи. Выбранный комплекс произведений – «Л. Брик в мастерской А. Родченко» (1924), «Портрет матери» (1924), «В.Ф. Степанова. Двойной портрет» (1925) и «Девушка с «Лейкой»» (1933) – позволяет выявить диапазон женских ролей близкого круга художника и устойчивые механизмы их оформления.

Если в публичной визуальности 1920–1930-х годов образ «новой женщины» чаще формируется в логике проекта социальной роли и предъясняется через типизацию, то в портретной фотографии А. Родченко он становится полем тонкой настройки между личным и общим. Камера фиксирует не только психологические черты или внешность, но и формы повседневного действия, где проявляется культурная трансформация эпохи. Здесь особенно важны серийность и принцип «обсматривания» [5, с. 38], позволяющие переводить близкий объект в последовательность наблюдений; крупность и фрагментация делают лицо и фактуру носителями смысла; свет как средство не столько «героизации», сколько идейной концентрации; профильность как способ дисциплинировать образ и одновременно подчеркнуть достоинство



Рисунок 1. А.М. Родченко. В.Ф. Степанова. Двойной портрет, (1925)
 Источник: Лаврентьев А.Н. Ракурсы Родченко. М.: Искусство, 1992. 224 с.

и самостоятельность модели.

Тем самым женские портреты членов семьи и друзей у А. Родченко не являются «отступлением» от программы «нового зрения». Напротив, они демонстрируют, что модернистская оптика может работать как инструмент культурного анализа и в личном пространстве. Именно эта логика «от частного к общему» позволяет рассматривать приватный корпус женских образов как самостоятельный предмет исследования, дополняющий устоявшийся идеологический подход и репортажное прочтение.

Центральным женским образом в личной и творческой биографии А. Родченко была его супруга и соавтор Варвара Степанова – художница-конструктивист, чье присутствие на фотографиях автора подчинено идее профессионального равенства, коллективного

действия и взаимного сотрудничества. В этом отношении работа «В.Ф. Степанова. Двойной портрет» (1925) (Рисунок 1) занимает особое место в ряду изображений ближайшего круга, поскольку переводит жанр портрета в плоскость конструктивистского эксперимента с формой и смыслом, становится визуальной декларацией нового типа женщины деятельной, собранной, включённой в производство формы и смысла. В ряду конструктивистских опытов А. Родченко данный снимок представляет исследовательский интерес, так как демонстрирует оригинальный синтез авангардной оптики, личного взгляда и программы эпохи.

Композиционно фотография решена предельно лаконично и основана на приёме двойной экспозиции: в одном поле совмещены два профильных силуэта Степановой, разведённые в противоположные стороны. Профиль как таковой уже снимает привычную «портретную психологию» фронтального контакта со зрителем: лицо становится линией, контуром, структурой. Удвоение усиливает отказ от единственной точки зрения: субъект конструируется как система направлений. Визуально возникает эффект времени и движения внутри статического изображения: динамика создаётся не жестом, а самой оптикой, которая делит фигуру на две позиции и тем самым превращает портрет в монтажную конструкцию.

Технический приём двойной экспозиции здесь работает как метод аналитической сборки образа: вместо единого портретного образа – наложение, многослойность, принцип монтажного мышления, перенесённый в жанр. А. Родченко демонстрирует, что портрет может быть организован по тем же законам, что и конструктивистская композиция: повтор, сдвиг, совмещение планов. В результате стирается исключительно биографическая данность и начинает функционировать пластическая и смысловая конструкция, где важны не детали характера, а логика построения и роль модели как носителя новой визуальной дисциплины.

Свет и тёмный фон подчёркивают графическую ясность кадра: выделяют силуэт, линию носа, подбородка, причёску, узор платья. В результате профиль работает не как психологический портрет, а как визуальная схема «сконструированного» субъекта.

Данная работа принципиально дистанцируется от эстетических целей дореволюционных портретов. Здесь нет задачи подчеркнуть привлекательность или индивидуальность. Напротив, профильность и удвоение минимизируют мимику и переводят внимание к структуре: линии, ритму, соотношению плоскостей. Женский образ собирается через признаки



Рисунок 2. А.М. Родченко. Л.Ю. Брик в мастерской А.Родченко, (1924)
Источник: Лаврентьев А.Н. Ракурсы Родченко. М.: Искусство, 1992. 224 с.

профессиональности и мышления, а не через характерность. В этом смысле двойной профиль становится визуальной формулой нового типа субъектности: женщина мыслится активной, многомерной в культурно-функциональном смысле.

Особую роль в данном изображении играет одежда Степановой: видимая часть платья выполнена из ткани с геометрическим рисунком, разработанным ею самой как дизайнером. Эта деталь вводит в кадр тему взаимного авторства и «производственного» статуса женщины-художника. Текстильный узор здесь не декоративен: он воспринимается в качестве знака проектирования и ритма, продолжением конструктивистской логики в сфере повседневности. Тело модели в таком платье становится носителем собственной художественной программы: Степанова представлена не «музой» и не объектом созерцания, а автором, буквально одетым в продукт собственного творчества. Тем самым портрет фиксирует принципиально важную для культуры 1920-х гг. ситуацию становления нового гендерного идеала: женщина одновременно выступает субъектом изображения и субъектом материальной формы, в которой она предъявлена, а приватный портрет превращается в демонстрацию профессиональной субъектности. Биография Степановой участницы художественных объединений и ВХУТЕМАСа, дизайнера и теоретика усиливает смысл портрета: в кадре показана не только жена

А. Родченко, но представительница нового класса творцов и организаторов визуальности. Поэтому формальные особенности снимка минимализм, профиль, жёсткость контуров и монтажный принцип удвоения переводят изображение из сферы психологического портрета в область визуальной схемы человека нового времени.

Таким образом, портрет демонстрирует, как в женских образах портретной фотографии действуют те же принципы, что и в публичных конструктивистских практиках. Личное здесь не отменяет художественной программы, наоборот, становится её полем: образ близкого человека превращается в визуальную декларацию единства искусства и жизни, где Степанова предстаёт соавтором и воплощением конструктивистского идеала.

Портрет «Л.Ю. Брик в мастерской А. Родченко» (1924) (Рисунок 2) относится к тем произведениям, где женская фигура репрезентирована не в качестве объекта эстетического созерцания, а выступает носителем функциональности и знаковой выразительности. С одной стороны, образ непосредственно связан с плакатно-графическим горизонтом конструктивизма: именно в 1924 году А. Родченко создаёт знаменитый плакат для издательства «Ленгиз», призванный пропагандировать книги и знание как массовую ценность. Героиней становится Лиля Брик, фигура творческого объединения «ЛЕФ» и активная участница авангардной среды. В логике конструктивистского проекта она выступает не «моделью» в салонном смысле, а «материалом» для визуальной задачи нового искусства, где фотография, типографика и монтаж образуют единый механизм социальной коммуникации.

С другой стороны, портрет можно прочесть и как изображение человека из ближайшего окружения, в котором частное присутствие переводится в язык типологической формы. Это важно для понимания «оптики нового видения» А. Родченко: у него не существует жёсткой границы между «личным» и «публичным» в способах построения образа. Лицо близкого человека легко становится эмблемой, потому что автор работает не на психологическую индивидуализацию, а на конструкцию субъекта, пригодную для воспроизводства в разных медиумах.

Композиционно снимок решён через профильный ракурс. Профиль, отсылая к классической традиции, в модернистском контексте функционирует как приём схематизации и рационализации: исключая фронтальную «контактность» со зрителем, А. Родченко переносит акцент на контур, плоскости



Рисунок 3. А.М. Родченко. Портрет матери, (1924)

Источник: Лаврентьев А.Н. Ракурсы Родченко. М.: Искусство, 1992. 224 с.

и архитектонику черт. Косынка является ключевым предметно-знаковым маркером: это не украшение и не «женский аксессуар» в декоративной логике, а элемент, который «собирает» образ, дисциплинирует силуэт и придаёт ему плакатную ясность.

Фотографический образ Лили Брик включён в конструктивистскую систему воздействия: композиционное смещение, диагональное построение кадра, концентрация внимания на открытый рот и жест создают эффект голоса, публичного призыва к чтению и просвещению. Важен именно переход: портретный материал у А. Родченко является модулем визуальной риторики, способным работать в пространстве массовой культуры.

Принципиально и то, каким образом изображение разрушает традиционный канон «женского портрета». Здесь нет сугубо эстетической задачи подчеркнуть привлекательность, женственность: минимизация мимики, собранность формы, отсутствие декоративной среды переводят образ в регистр роли и функции. Однако



в случае с Брик типологизация не отменяет личного измерения, она демонстрирует через какие приёмы в кругу А. Родченко частное лицо может быть осмыслено в качестве знака времени, а портрет друга становится элементом общей художественной программы.

По пластике и методике данный портрет сопоставим с изображениями Варвары Степановой: сходны лаконизм, профильность, отказ от салонных кодов. Но если в портретах жены А. Родченко сильнее проявлена линия профессиональной субъектности соавтора и художницы-конструктивистки, то в образе «музы русского авангарда» акцент смещается к плакатной эмблематике и медиальному переходу. Тем самым работа «Л.Ю. Брик в мастерской А. Родченко» выступает показательной точкой пересечения частного и публичного: личное не противопоставлено идеологическому, а включено в единую конструктивистскую систему производства образа.

Важно отметить, что портрет – это один из первых жанров, к которым обращается А. Родченко в фотографическом изображении. Однако, фиксируя начало своих опытов в автобиографии «Перестройка художника», он говорит о «возвращении к абстракции» через искусство фотографии [10, с. 318]. В данном случае «возвращение» проявляется в форме абстрагирования изображения посредством кадрирования и предельно близкой точки съёмки, когда привычная узнаваемость объекта уступает месту пластической структуре лица, фактуре и свету. Данная установка особенно показательна в серии снимков матери, где А. Родченко формулирует принцип «обсматривания» объекта как метод – «нужно с объекта давать несколько разных фото с разных точек и положений, как бы обсматривая его, а не подглядывать в одну замочную скважину» [5, с. 38]. Именно так он и действует: выстраивает последовательность кадров, постепенно сокращая дистанцию, и в финале предельно акцентирует лицо героини. В результате возникает эффект нарастающей интенсивности образа: серия работает как визуальное «усиление» от общего наблюдения к максимальной концентрации на человеческом присутствии и опыте.

В этой логике фотография «Портрет матери» (1924) (Рисунок 3) занимает особое место в фотографическом корпусе автора, поскольку выводит женский образ из зоны публичного типа и демонстративной идеологической репрезентации в пространство интимного и документального. Моделью выступает Ольга Евдокимовна Родченко – мать художника, которая неоднократно позировала сыну, в том числе для работы

над фотомонтажными задачами. Однако в данном снимке утилитарная функция позирования отступает на второй план: композиция фиксирует тихий, сосредоточенный момент чтения и тем самым передаёт трепетное отношение к близкому человеку. Мать А. Родченко научилась читать уже в преклонном возрасте, и именно это обстоятельство придаёт изображению особую смысловую глубину: «соприкосновение с грамотой» переживается как событие, близкое к чуду.

Композиционно снимок решён в крупном плане, что создаёт эффект приближённости и доверия: лицо занимает большую часть кадра, взгляд опущен, а внимание сосредоточено на жесте чтения. Мягкий боковой свет подчёркивает фактуру кожи, морщины, плотность ткани, усиливая ощущение подлинности и жизненного опыта. Отсутствие развёрнутого фона и лишних деталей направляет зрителя к главному, к лицу и к действию, превращая частный эпизод в выразительный визуальный документ. Мы не видим предмет чтения (книга, газета), семиотически центральным элементом становятся очки, которые выступают знаком включения в культурное поле: чтение здесь не просто бытовой акт, а форма приобретения права на просвещение.

Сосредоточенность героини можно трактовать как «акт познания», что сближает частный портрет с темой культурного преображения человека. В социально-историческом контексте 1920-х гг., отмеченных программой ликвидации безграмотности (ликбез), образ читающей женщины приобретает дополнительное значение: он фиксирует возможность изменения статуса и горизонта жизни для тех, кто прежде был связан преимущественно с физическим трудом. При этом А. Родченко не прибегает к героизации или плакатной риторике: смысл рождается из момента, проявляется через жест и внимательный взгляд.

Именно сочетание личной интонации и документальной точности делает «Портрет матери» важным элементом типологии женских образов у А. Родченко. Здесь женщина показана не через функцию публичной нормы и не типизированным социальным персонажем, а личностью в процессе культурного самоутверждения. Снимок соединяет частное и социальное: интимный взгляд сына оказывается одновременно свидетельством эпохи, в которой доступ к грамотности и знанию становится маркером нового жизненного опыта.

«Девушка с «Лейкой». Портрет фоторепортёра Е. Лемберг» (1933) (Рисунок 4) относится к числу характерных работ 1930-х гг., где авангардная

композиционная грамматика соединяется с поздним конструктивистским опытом, уже разворачивающимся в условиях усиливающейся нормативности советской визуальной культуры. В кадре – Евгения Лемберг, ученица А. Родченко, занимавшаяся фотографией. Поэтому изображение может быть понято не только через призму «жанровой» сцены, но и в качестве портрета внутри профессиональной среды, где женская фигура показана субъектом новой визуальной компетенции, человек с камерой, включённый в производство современного взгляда.

С формальной точки зрения работа показательна тем, как автор обращается с пространством и глубиной. Усиленная перспективная деформация превращается в инструмент активного видения: привычная система координат намеренно сдвигается, и изображение утверждается как оптически сконструированная реальность. Зрителю предлагается заново собрать сцену из диагоналей и светотени. Этот эффект перенастройки восприятия является одним из ключевых функций «новой оптики», где факт не просто фиксируется, а организуется.

Композиция держится на системе диагоналей, удерживающих фигуру и предмет в напряжённом равновесии. Диагональ кадра и светлая фигура девушки, направление её взгляда формируют направленный вектор действия. Светотеневой рисунок здесь не вторичен: контрастный свет моделирует пространство тканью из пятен и граней, вписывая фигуру в среду не описательно, а конструктивно. Фон выступает не нейтральной декорацией, а структурным экраном, на котором читаются направления линий, соотношения плоскостей и ритм кадра.

Семиотически фотоаппарат «Лейка» становится ключевым предметно-знаковым маркером. Это знак новой профессиональности и новой культурной роли: камера в руках женщины обозначает не «объект» изображения, а производителя изображения. В контексте 1930-х гг., когда дисциплина фоторепортажа и институты массовой фотографии закрепляют требования к «правильному» взгляду на действительность, женщина с камерой оказывается фигурой на границе приватного и публичного: она одновременно является и конкретным человеком, и типом, представителем современного видения. Тем самым А. Родченко переводит частное в типологическое не через сюжетность, а предмет и форму: камера функционирует как знак включённости в культурное производство, в поле модернизированного труда и знания.

Одновременно работа сохраняет важную для

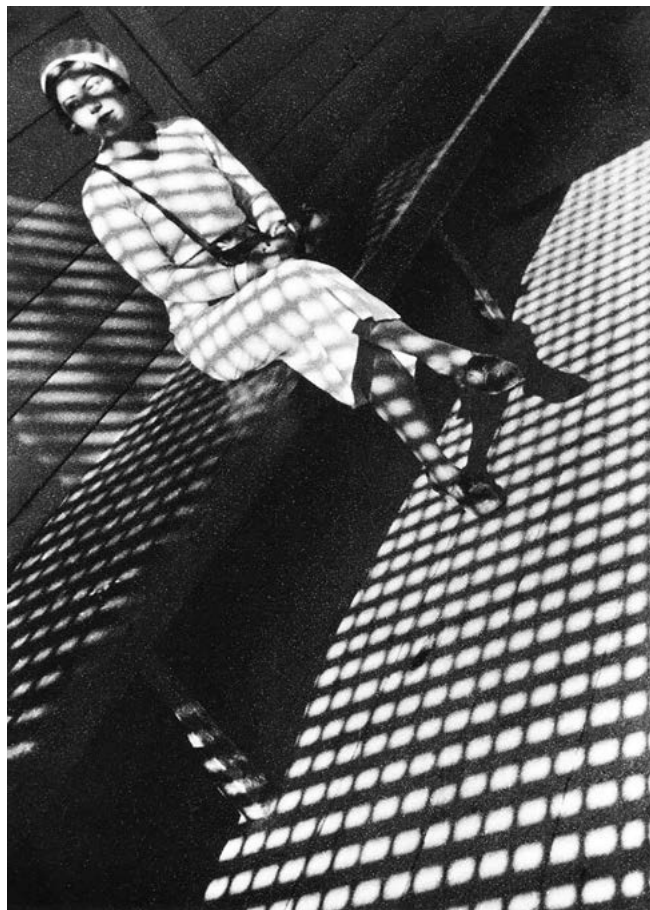


Рисунок 4. А.М. Родченко. Девушка с «Лейкой». Портрет фоторепортёра Е.Лемберг, (1933)

Источник: Лаврентьев А.Н. Ракурсы Родченко. М.: Искусство, 1992. 224 с.

автора многослойность. При всей типизирующей силе композиции поза героини остаётся сдержанной и собранной; в ней нет плакатной театрализации, что сближает кадр с линией частного портрета внутри публичной визуальности. Именно на этой границе, между индивидуальным присутствием и коллективной риторикой профессионального действия, и возникает специфическая сила образа: мастер превращает фигуру своей ученицы в знак эпохи, где форма, техника и социальный смысл соединяются в единую систему.

Таким образом, обращение к образам женщины в фотографии А. Родченко позволяет уточнить понимание «нового зрения» не только в виде художественной, но и мировоззренческой технологии, реализуемой в разных регистрах, публичном и приватном. Женская фигура в выбранном визуальном контексте



является медиатором между формой и смыслом, однако реализуется не столько через прямое воплощение идеологической нормы, сколько через оптику отношения: близость, доверие, память, семейную связь. Фотография, иницируя смену способов мышления как автора, так и зрителя, берёт на себя роль одного из ключевых посредников восприятия реальности и одновременно создаёт «видимость участия» [8, с. 22]. В этом смысле камера у А. Родченко оказывается не нейтральным регистратором, а инструментом, способным одновременно сохранить документальную точность и «переформатировать» событие согласно эстетическим и ценностным установкам времени: фактом становится не только происходящее, но и отношение к нему фотографа, переданное средствами «новой оптики».

Показательно, что положения системы «нового видения», развиваемой в европейском модернизме, предполагали расширение привычного физического зрения и формирование современного типа восприятия, камера должна была способствовать концептуальному осмыслению действительности за пределами устоявшихся эстетических традиций. У А. Родченко данный принцип получает конкретное историко-культурное воплощение в том числе в женских образах, но не сводится к демонстрации модернизации через дисциплину тела, труд, спорт или воспитание. В анализируемых портретах женская телесность и жест становятся знаком другого порядка: они фиксируют опыт внутреннего усилия, повседневного присутствия и человеческой биографии, где типизация уступает место индивидуальности и интонации.

Отсюда объяснимо, почему на его фотографиях женщина может выступать и в качестве модели нового субъекта, конструируемая средствами визуальной риторики, и как уникальная фигура близкого круга, удерживаемая через свет, крупность и интонацию взгляда. Ракурс, диагональ и ритм действительно

переводят фигуру в режим публичной нормы и коллективного движения, крупность и фрагментация превращают лицо и жест в эмблему статуса, серийность делает возможным переход от частного наблюдения к типу. Однако одновременно в портретных работах перечисленные приемы работают иначе: приближение и кадрирование усиливают не лозунговую эмблему, а присутствие; свет дематериализует поверхность не ради плакатной ясности, а для концентрации; серия превращается в метод «обсмотравания», позволяющий увидеть человека во всей полноте как событие опыта. В данном контексте женские образы на портретах А. Родченко могут быть поняты в виде «суммы взглядов», но как суммы приближений, где реконструируется не событие публичной истории, а пространство отношений. Именно поэтому женские образы в его фотографии оказываются не случайным мотивом, они являются узловой точкой, где композиционно-формальные стратегии соединяются с художественно-идеологическими задачами эпохи и логикой личных связей.

Такая двойная оптика позволяет говорить о специфической репрезентации коллективного идеала женщины: не отвлечённой «типовой» фигуры, заданной нормативным дискурсом, а идеала, проходящего через личностное измерение и повседневный опыт. В сопоставлении с женским образом в фотографии «старой» эпохи, где он создавался через салонно-репрезентативную, идеализирующую и статусно-семейную визуальную модель, родченковская «новая женщина» предстаёт субъектом действия и восприятия, участницей культурного процесса и носителем современного взгляда. Тем самым приватный корпус женских образов фотографа дополняет привычную идеологическую оптику репортажных серий и расширяет представление о том, каким образом «новое зрение» конструирует современность одновременно в публичной норме и в пространстве человеческой близости.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Аверьянова О.Н. Ман Рэй – фотограф модернизма: от изобразительных опытов к художественному бренду: Автореф. дис. ... доктора искусствоведения. М., 2021. 72 с.
- 2/ Лаврентьев А.Н. Ракурсы Родченко. Москва: Искусство, 1992. 224 с.
- 3/ Лаврентьева Е.А. Александр Родченко: «Объектив фотоаппарата – зрачок культурного человека в социалистическом обществе» // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну. 2025. URL: https://art-journal.hse.ru/issue-1-2025/Ekaterina-Lavrenteva_Aleksandr-Rodchenko-Obektiv-fotoapparata-zrachok-kulturnogo-cheloveka-v-socialisticheskom-obshchestve (дата обращения: 05.09.2029).
- 4/ Родченко А. Опыты для будущего. Дневники. Статьи. Письма. Записки. Москва: Грантъ, 1996. 415 с.
- 5/ Родченко А.М. Пути современной фотографии // Новый ЛЕФ. 1928. № 9. С. 31–39.
- 6/ Стигнеев В.Т. Век фотографии, 1894–1994: очерки истории отечественной фотографии. Москва: КомКнига, 2005. 389 с.
- 7/ Чмырёва И. ВХУТЕМАС и конструктивистская фотография // Век конструктивизма: по материалам Всероссийской научной конференции с международным участием / авт.-сост. А.Н. Лаврентьев, А.В. Сазиков. Москва: Русский мир, 2021. С. 222–229.
- 8/ Зонтаг С. О фотографии. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2013. 272 с.
- 9/ Дабровски М., Дикерман Л., Галасси П., Лаврентьев А. Александр Родченко. Нью-Йорк: The Museum of Modern Art, 1998. 336 с.
- 10/ Тупицына М. Александр Родченко: «Женщина с Leica», или «Письма не о любви» // History of Photography. 2003. Т. 27. № 2. С. 172–187.
- 11/ Вольф Э. Когда фотографии говорят, с кем они разговаривают? Происхождение и аудитория «СССР на стройке» // Left History. 1999. Т. 6. № 2. С. 53–82. Т. 8, № 2. С. 53–82.

REFERENCES

- 1/ Averyanova, O.N. (2021), Man Rei – fotograf modernizma: ot izobrazitel'nykh opytov k khudozhestvennomu brendu [Man Ray as a Modernist Photographer: From Pictorial Experiments to an Artistic Brand], Abstract of D.Sc. Thesis, Moscow, 72 p. (In Russ.)
- 2/ Lavrent'ev, A.N. (1992), Rakursy Rodchenko [Rodchenko's Angles], Iskusstvo, Moscow, 224 p. (In Russ.)
- 3/ Lavrent'eva, E.A. (2025), "Alexander Rodchenko: "The Camera Lens Is the Pupil of a Cultured Person in Socialist Society", Zhurnal

VShE po iskusstvu i dizainu [HSE Journal of Art and Design]. Available at: https://art-journal.hse.ru/issue-1-2025/Ekaterina-Lavrenteva_Aleksandr-Rodchenko-Obektiv-fotoapparata-zrachok-kulturnogo-cheloveka-v-socialisticheskom-obshchestve (Accessed 5 September 2025). (In Russ.)

- 4/ Rodchenko, A.M. (1996), Opyty dlia budushchego. Dnevniki. Stat'i. Pis'ma. Zapiski [Experiments for the Future: Diaries, Articles, Letters, Notes], Grant, Moscow, 415 p. (In Russ.)
- 5/ Rodchenko, A.M. (1928), "Paths of Contemporary Photography", Novyi LEF [New LEF], No. 9, pp. 31–39. (In Russ.)
- 6/ Stigneev, V. T. (2005), Vek fotografii, 1894–1994: Ocherki istorii otechestvennoi fotografii [The Century of Photography, 1894–1994: Essays on the History of Russian Photography], KomKniga, Moscow, 389 p. (In Russ.)
- 7/ Chmyreva, I. (2021), VKHUTEMAS and Constructivist Photography [VKHUTEMAS i konstruktivistskaia fotografia], In A.N. Lavrentiev & A.V. Sazikov (Compilers), Vek konstruktivizma: Po materialam Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem [The Century of Constructivism: Proceedings of the All-Russian Scientific Conference with International Participation], Russkii mir, Moscow, pp. 222–229. (In Russ.)
- 8/ Sontag S. (2013), O fotografii [On Photography], Ad Marginem Press, 272 p. (In Russ.)
- 9/ Dabrowski, M., Dickerman, L., Galassi, P., Lavrentev, A. (1998), Aleksandr Rodchenko, The Museum of Modern Art, New York, 336 p. (In Eng.)
- 10/ Tupitsyn, M. (2020), "Aleksandr Rodchenko: "Woman with a Leica" or "Letters not about Love"", History of Photography, Vol. 27, No. 2, pp. 172–187. (In Eng.)
- 11/ Wolf, E. (1999), "When Photographs Speak, To Whom Do They Talk? The Origins and Audience of SSSR na stroike", Left History, Vol. 6, No. 2, pp. 53–82. (In Eng.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Алексеева Юлия Геннадьевна, аспирант института гуманитарных наук кафедры искусствоведения и креативных индустрий, Алтайский Государственный Университет (Барнаул)

E-mail: y.alexeeva@mail.ru

AUTHOR INFORMATION

Yulia G. Alekseeva, postgraduate Department of Art History and Creative Industries, Institute of Humanities, Altai State University (Barnaul, Russia).

E-mail: y.alexeeva@mail.ru