



Российская Социалистическая  
Федеративная Советская  
Республика

НАРОДНЫЙ КОМИССАРИАТ  
ВНУТРЕННИХ ДЕЛ

Инструкторский Отдел.

УДОСТОВЕРЕНИЕ.

23 *Лон* 1919  
№ 3305

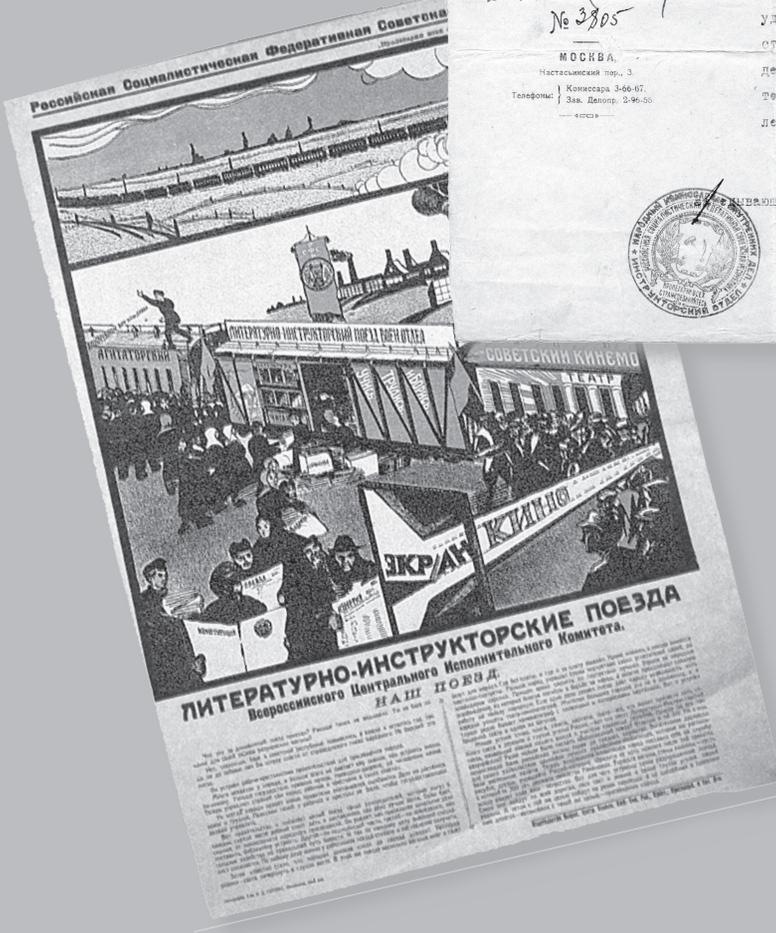
МОСКВА,  
Наставский пер., 3  
Телефоны: Комиссара 3-66-67,  
Зав. Делопр. 3-96-55

Инструкторский Отдел Наркомвнудел  
удостоверяет, что срок командировки Ин-  
структора-Ревизора **В.И.Рожкова**  
делирированного в Литературно-Инструк-  
торский поезд имени тов. "Ленина", пред-  
лен до 1-го сентября 1919 года.



Выданный Инструкторским Отделом:

Секретарь *Клеверина*



Александр Бошкович

## Агитационная фотопоэма как рукотворный памятник

**И** Юрий Николаевич Рожков — малоизвестный художник русского авангарда с особенной, соответствующей его работам и времени биографией. Он был убежденным большевиком и красноармейцем, политическим инструктором и «партиприкрепленным» (на заводах «Гознак», «Красный Октябрь» и «Электрозавод»), геологом-исследователем и первооткрывателем, любимым мужем и заботливым отцом<sup>1</sup>. Революционные, пламенные, агитационные фотомонтажи Рожкова запечатлели не только мимолетные мгновения настоящего, но и предвосхитили будущее. Его работы отличаются от произведений других художников-графиков непосредственно подходом и методом монтажа. Эти композиции, нередко с угловатыми «кубистскими» формами, можно воспринимать как инновационные художественные идиомы, составленные из печатного текста и фотографических и изобразительно-иллюстративных материалов, которые были задуманы не только с целью пропаганды, но и имели скрытый подтекст.

Фотомонтажи Рожкова к пропагандистской поэме Маяковского «Рабочим Курска...» — это уникальное произведение, отмеченное обилием *означающих* в сосюровском смысле и созданное в авангардном для 1920-х годов жанре фотопозии<sup>2</sup>. Для всей серии фотомонтажей характерны красочность и оригинальность графической композиции, высокая насыщенность символами и дейктическими элементами. *Читатель-зритель* фотопоземы Рожкова–Маяковского как будто попадает в «бурный поток фо-

<sup>1</sup> Более подробно о его жизни см.: *Рожков Ю.* Автобиография // Архив Государственного музея В. В. Маяковского; инв. № КП 31209. *Матиссен-Рожкова И. Ю.* Дополнение к автобиографии Рожкова Юрия Николаевича // Там же; инв. № КП 31211. *Матиссен-Рожкова И. Ю.* Воспоминания дочери Рожкова Юрия Николаевича Инги Юрьевны Матиссен-Рожковой // Там же; инв. № КП 31212. *Киоблок, Комиссаров.* Справка о революционной, общественно-партийной и служебной работе бывшего начальника геологоразведочного отдела треста «Коззолото» и начальника геологоразведочной партии треста «Золоторазведка» и института «Нигрозолото» товарища Рожкова Ю. Н. // Там же; инв. № КП 31213.

<sup>2</sup> Йиндрых Томан определяет *фотопозию* как необычное сочетание поэзии с фотографией и/или фотомонтажом, как гибридный жанр,



Илл. 1.  
Ю. Рожков.  
Рабочим Курска.  
Лист 5. 1924.  
Фрагмент

тографий»<sup>3</sup> Кракауэра, пытается сориентироваться в этой лавине изображений и тем самым понять, что значит быть социальным субъектом. Слова и буквы здесь становятся частью изображения: динамично расположенный гетерогенный типографский текст функционирует как активная и органичная визуальная вставка. Схожее слияние текста и фотографии можно найти на пропагандистских плакатах Клуциса, в рекламных объявлениях Родченко и на советских киноафишах в 20-х и в начале 30-х годов прошлого века, но не в книгах по фотопоэзии того времени<sup>4</sup>.

Рожков, создавая своеобразный симбиоз текста и фотографии, вносит свой вклад в развитие жанра фотокниги, в котором ранее работал и Родченко, иллюстрируя поэму Маяковского «Про это» (1923). Кажется, что Рожков был тем самым человеком, который, восприняв творчество Маяковского и Родченко, превратился из читателя журнала «ЛЕФ» в производителя, создателя и дизайнера, «генератора идей», своеобразного *агитпроп-производителя*. Фотомонтажи Рожкова к «оде Трудю» Маяковского — это не только яркий пример острой политической пропаганды в период НЭПа, в котором преобладали экономические и промышленные сюжеты, но и истинное и непритворное выражение веры в лучшее будущее, которое непременно наступит в результате борьбы с отсталостью и стремлением к техническому и индустриальному прогрессу. Более того, фотомонтажи Рожкова, как и стихи Маяковского, являются полемическим и сатирическим ответом всем тем, кто неустанно критиковал авторов ЛЕФа и их идеи.

возникший в Европе в 1920–1930-е годы и встречающийся в некоторых авангардных книгах и журналах тех лет. См.: *Toman J. Foto/Montáž tiskem // Photo/Montage in Print. Praha, 2009. P. 284–311.*

<sup>3</sup> Под «бурным потоком фотографий» Зигфрид Кракауэр понимал избыточное количество изображений в иллюстрированных журналах: «За бурным потоком фотографий скрывается безразличие к истинному смыслу вещей» (*Kracauer S. Photography // Kracauer S. The Mass Ornament: Weimer Essays. Boston, 1995. P. 58*).

<sup>4</sup> Тем не менее есть некоторые примеры подобной фотопоэзии и вне Советского Союза. Например, Вилем Шпик, чешский поэт, публиковал в чешских журналах «фотосинтез» — свои стихи в виде фотопоэм. См.: *Toman J. Op. cit. P. 297–301.*



Илл. 2.  
Г. Клуцис.  
Фото-лозунго-монтаж  
«Угнетенные народы  
всего мира — под  
знаменем Коминтерна  
свергайте империализм»  
из журнала «Молодая  
гвардия» (№ 2–3, 1924)

## II

Использование документальных фотоматериалов в качестве критической практики и сатирического комментария сближает Рожкова с традициями дадаистов и ранними фотомонтажами Родченко. Однако идеологическая и пропагандистская направленность фотомонтажей Рожкова делает их похожими скорее на графические работы Густава Клуциса, Сергея Сенькина, братьев Стенбергов и Валентины Кулагинной.

В фотомонтажах Рауля Хаусмана, Ханны Хёх, Рихарда Хюльзенбека, Георга Гросса, Джона Хартфилда и других берлинских дадаистов использовались фотографии известных политиков и других современных деятелей, ставших популярными благодаря иллюстрированной прессе и другим средствам массовой информации. Поэма Маяковского «Про это», опубликованная в 1923 году с фотомонтажами Александра Родченко, была первым изданием с фотографиями самих героев книги: поэта Владимира Маяковского и его возлюбленной Лили Юрьевны Брик. Рожков, в свою очередь, заимствует изображение Маяковского из фотомонтажа Родченко для поэмы «Про это» (см. с. 22) в качестве сырьевого материала, чтобы передать следующие строки из поэмы «Рабочим Курска...»: «Мне / фабрика слов / в управленье дана» (илл. 1). Согласно Сергею Третьякову, Маяковский представляется в роли организатора и распорядителя фабрики слов, то есть инженера<sup>5</sup>, в то время как у Рожкова он изображен в духе берлинских дадаистов как поэт-киборг, сим-

<sup>5</sup> «Здесь необходима продвижка. Старое искусство является до известной степени приемом массового гипноза. Секте творцов производителей эстетических продуктов противостоит косноязычная масса потребителей этих продуктов. Люди чувствуют себя организаторами и распорядителями материала лишь в иллюзии. Не рассказ о людях, но живые слова в живом взаимодействии людей — вот область нового приложения речевого искусства. *Искусство всем — не как продукт потребления, но как производственное умение*» (Третьяков С. Откуда и куда? (Перспективы футуризма) // ЛЕФ. 1923. № 1 (март). С. 198. См. также в репринтном переиздании журнала: München, 1970. S. 192–203). Курсив мой. — А. Б.



Илл. 3.  
Ю. Рожков.  
Рабочим Курска.  
Лист 6. 1924.  
Фрагмент

биоз человека и машины<sup>6</sup>. Таким образом, фотомонтаж Рожкова делает производственный шум *видимым*: из конусообразного рупора фонографа раздаются слова и фразы, которые являются названиями основных работ Маяковского на момент написания поэмы «Рабочим Курска...»<sup>7</sup> Возможно, этот прием Рожков позаимствовал из работ Клуциса (илл. 2).

Вслед за дадаистами Рожков включает в свои фотомонтажи изображения известных европейских и русских политиков того времени. Так, например, для иллюстрации строчек «Бежало от немцев, / боялось французов, / глаза / косивших / на лакомый кус» Рожков использует изображения Жозефа Жоффра, французского генерала времен Первой мировой войны, и Раймона Пуанкаре, французского государственного деятеля, который был пятикратно избран премьер-министром и один раз президентом (1913–1920) (илл. 3). Изображения этих французов символизируют Францию, и вместе с другими стереотипными символами, такими как Париж, французский флаг, Эйфелева башня и бутылка вина (возможно, французского), они должны напомнить читателю об участии Франции в польско-советской войне в 1919–1921 годах против большевиков.

Этот же прием используется и на следующем фотомонтаже, где рядом со строками Маяковского: «Вы, / оравшие: / “В лоск залускали, / рассорил / Россию / подсолнух!”» — изображен царь Николай II и несколько членов Временного правительства (илл. 4). Слева напра-

<sup>6</sup> Подробнее об идее киборга и фотомонтажах берлинских дадаистов см.: *Biro M. The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Germany.* Minneapolis; London, 2009.

<sup>7</sup> Названия даны в хронологическом порядке слева направо: «Я», «Владимир Маяковский», «Облако в штанах», «Флейта-позвоночник», «Война и мир», «Человек», «Наш марш», «Мистерия-Буфф», «Левый марш» [пропущено (вероятно, наклейка с буквами оторвалась), но здесь должно быть указано «150 000 000»], «Люблю» и, наконец, «Про это». Вербальное и визуальное изображение Маяковского в роли организатора и распорядителя фабрики слов можно также найти в поэме «Разговор с фининспектором о поэзии» (1926). Маяковский называет написание стихов «художественным производством»: «Поэзия — / та же добыча радия. / В грамм добыча, / в год труды. / Изводишь / единого слова ради / тысячи тонн / словесной руды».



Илл. 4.  
Ю. Рожков.  
Рабочим Курска.  
Лист 7. 1924.  
Фрагмент

во изображены: Борис Викторович Савинков, заместитель военного министра; Павел Николаевич Милюков, основатель Конституционно-демократической партии (кадетов) и министр иностранных дел; Александр Федорович Керенский, второй премьер-министр Временного правительства до его свержения в ходе Октябрьской революции; и наконец, Александр Иванович Коновалов, один из крупнейших производителей текстиля в России и министр торговли и промышленности.

Ниже расположено изображение головы царя Николая II с надписью «в Париж» на французском языке. Это отсылает нас к тому факту, что большинство членов Временного демократического правительства оказались в изгнании во Франции (но сами Романовы были расстреляны большевиками). Маяковский не делает прямых отсылок к этим политическим деятелям. В поэме упоминается некий «Альфред из «Известий»» — это псевдоним публициста Капелюша, который напечатал антилефовскую статью в газете «Известия» (10 июня 1923). Однако Рожков не изображает «Альфреда из «Известий»» на фотомонтаже. Вместо этого он обвиняет русского императора и его политических преемников в тех трудностях, которые России пришлось пережить до и после революции.

<sup>8</sup> Маяковский, несомненно, разделял взгляды Ленина о важности большевистской пропаганды, полагая, что публичные речи являются более эффективным средством политического воспитания народа, чем памятники, материальные объекты наглядной агитации. Ленинский «план монументальной пропаганды» отразился в первую очередь в его стремлении распространить идеи революции. Главной целью этого плана было возведение не памятников и монументов, а сцен для ораторов, которые бы произносили речи о революции. Ленин и Луначарский считали, что в отличие от постоянных, статичных памятников эти временные памятники позволят донести до людей «живые слова» о революции. Луначарский полагал, что каждое воскресенье дети должны слушать этих ораторов и знакомиться с революционными идеями. Маяковский также считал, что материальные памятники не способны должным образом увековечить рабочий класс.