В.В. ЛАПТЕВ

Доктор искусствоведения, профессор кафедры дизайна рекламы Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна
e-mail: laptevsee@yandex.ru

V.V. LAPTEV

Doctor of Arts, department of advertising design of the Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
e-mail: laptevsee@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_3_2_55_69

МОСКВА — ПАРИЖ. ВИЗУАЛЬНЫЙ НАРРАТИВ В ЖУРНАЛЕ «REGARDS»

MOSCOW — PARIS. VISUAL NARRATIVE IN THE MAGAZINE «REGARDS»

Французский иллюстрированный журнал «Regards» является ярким примером визуального нарратива 1930-х гг., который достигался широким использованием авангардистской фотографии, фотомонтажа и информационной графики. В настоящей статье исследуются художественные приемы создания визуального повествования, выделяются их основные характеристики. Результатом исследования стало выявленное влияние авангардных идей в начальный период издания данного иллюстрированного журнала и последующей тенденции замены использования фотомонтажа на документальную и художественную фотографию в его предвоенных выпусках.

The French illustrated magazine Regards is a striking example of the visual narrative of the 1930s. This was achieved using avant-garde photography, photomontage and information graphics. This article examines the artistic techniques of creating a visual narrative, highlights their main characteristics. The result of the study is the revealed influence of avant-garde ideas in the initial period and the subsequent

trend of replacing the use of photomontage with documentary and artistic photography in the pre-war issues of this illustrated magazine.

Ключевые слова: визуальный нарратив, иллюстрированный журнал, Regards, авангард, фотография, фотомонтаж, инфографика.
Keywords: visual narrative, illustrated magazine, Regards, avant-garde, photography, photomontage, infographics.

Периодика 1920–1930-х годов является богатым источником визуального материала, через призму которого можно оценить тектонические сдвиги не только в социальной, но и в художественной среде того времени. Несомненно, иллюстрированные журналы находились на острие экспериментов авангарда, в первую очередь, в фотографике. Однако исследований, посвященных выявлению особенностей использования фотоматериала, а в особенности фотомонтажа как метода организации визуального пространства таких периодических изданий, в отечественном искусствознании по-прежнему недостаточно, и они крайне фрагментарно представлены в академическом пространстве. Отдельные публикации касаются ретроспективы фотомонтажа [1; 2] и особенности коллажных и монтажных работ отечественных и зарубежных художников: Густава Клуциса [3], Александра Родченко [4] и Юрия Рожкова [5], Ман Рэя [6], Джона Хартфильда [7] и Рауля Хаусмана [8]. При этом проблематика формирования комплекса визуальной образности иллюстрированных журналов периода Интербеллума в перечисленных работах практически не затрагивается.

Наличие таких лакун побуждает исследовать материалы, до сих пор не попадавшие в поле зрения отечественного дизайноведения. Ранее автором уже были рассмотрены особенности использования фотографии, фотомонтажа и инфографики во французском иллюстрированном журнале «VU» [9]. Настоящая публикация является продолжением исследования данного направления в рамках другого периодического издания — «Regards».

***

Культурные обмены по оси Москва — Париж, которые проходили в послереволюционный период, были ретроспективно представлены в рамках межгосударственных выставок на рубеже 1970–1980-х годов. Это французская «Paris — Moscou» (1979) и советская «Москва — Париж»

(1981). Данный грандиозный по масштабу проект затрагивал вопросы тесного сотрудничества творческой интеллигенции двух стран, потому и акцент был сделан на произведениях искусства и образцах дизайна. В список экспонатов советской и французской выставки по тем или иным причинам не были включены иллюстрированные журналы, представляющие собой особый культурный пласт взаимопроникновения авангардных течений СССР и Франции.

В 1920-е годы идеологические контакты под эгидой Коминтерна сформировали устойчивый треугольник Москва — Берлин — Париж, в котором обеспечивалось распространение революционных идей. Сотрудничество советских и французских художников шло, в том числе, и через периодику. Они печатали свои работы в «Красной Ниве», «Огоньке», «Прожекторе», «L'Humanité» [10, с. 51]. Со стороны Берлина связи поддерживались информационным концерном Мюнценберга, отвечавшим за организацию двусторонних отношений между Германией и Францией, Германией и СССР. Работы и идеи под постоянным контролем Москвы циркулировали между этими тремя странами. Во Франции распространялись берлинский рабочий иллюстрированный еженедельник «Arbeiter-Illustrierte Zeitung» (AIZ), советский фотожурнал «La Russie au travail» и знаменитый «СССР на стройке». Не хватало только собственно французской вершины треугольника.

Периодические издания, связанные с Французской коммунистической партией (ФКП), на регулярной основе публиковали иллюстрации, карикатуры, фотографии и фотомонтажи советских и немецких художников. Созданная во Франции, Ассоциация революционных писателей и художников (AEAR) в своем манифесте, опубликованном в «L'Humanité» 29 марта 1932 года, назвала фотомонтаж одной из новых форм выражения революционного массового искусства, наряду с рабочим театром, радио и кино. Члены фотографической секции AEAR стремились использовать его политический пропагандистский потенциал, в том числе, на страницах периодических изданий. Последовательным шагом выглядит создание в начале 1930-х годов иллюстрированного журнала, выражавшего коммунистические взгляды с помощью фотоизображений.

По примеру немецкого AIZ, новый журнал дистанцировался от непосредственной агитации революционных идей. Это издание было левее мелкобуржуазного «VU» и нейтральней коммунистической «L'Humanité». Впрочем, создавался этот репортажный журнал при непосредственном

участии и финансировании ФКП. Наряду с «VU» и «Voilà», это было одно из первых французских изданий, настаивающих на новом визуальном характере тем, освещаемых его репортерами. Итак — «Regards».

Первые двадцать пять номеров этого издания вышли под названием «Regards sur le monde du travail» («Взгляды на мир труда», январь 1932 — сентябрь 1933). В последующем, уже под руководством молодого журналиста и будущего историка кино Жоржа Садуля, журнал стал выходить еженедельно и упростил свое название до «Regards». В его редакционный комитет входили такие общепризнанные творческие личности, как писатели Исаак Бабель, Анри Барбюс, Максим Горький, Эжен Даби, Андре Жид, Андре Мальро, поэт Шарль Вильдрак, драматург Ромен Роллан, звукорежиссер Владимир Познер, причем некоторые из них не были членами компартии, а, скорее, просто сочувствовали идеям справедливого переустройства общества.

С 1935 года и вплоть до войны журналом руководил известный кинокритик и писатель Леон Муссинак, чей опыт теоретика кино весьма пригодился в процессе формировании визуальной концепции этого коммунистического медиаканала. Его общение с Люсьеном Вожелем, основателем «VU», только укрепило его в понимании того, что в печатном издании именно фото может создать требуемый динамичный визуальный нарратив. И фотография стала основным изобразительным инструментом «Regards». Для этого Муссинак приглашает тогда еще неизвестных Анри Картье-Брессона, Роберта Капу, Герду Таро, Давида «Шима» Сеймура, Пьера Жаме, Вилли Рони. За общее оформление (т. е. за графический дизайн) отвечал художник Эдуард Пиньон.

Несмотря на близость к коммунистической партии, «Regards» находился в стороне от ортодоксальности: на его страницах речь шла не об идеях социализма, а о современности. Расчет делался на непрямое воздействие на читателя, без манифестов и прокламаций, но с обнажающими действительность фотографиями рабочих, крестьян, обездоленных и угнетенных. На контрасте подавались фоторепортажи из Страны Советов: о масштабном строительстве и социальном переустройстве, о достижениях в области культуры и укреплении обороны. При этом демонстрировались художественные приемы и методы визуализации, характерные для авангардных изданий. Этому способствовали большой формат еженедельника (27 х 37 см) и глубокая печать, позволившая улучшить качество репродуцирования фотоматериала. Богато иллю-

Рис. 1. Обложка и разворот журнала «Regards» № 11, посвященные пароходу «Челюскин», 1934 г.

стрированный фотографиями, с хорошим новостным и редакционным материалом, «Regards» предлагался читателям всего за 1 франк за выпуск («VU» продавался за 1,5), что только добавило ему популярности. В 1936 году тираж составил более 100 000 экземпляров.

Новости из СССР часто становились ключевым материалом номера. Таким примером репортажа, посвященного героизму полярных исследователей-челюскинцев, служит визуальный ряд в № 11 за 1934 год. Фотомонтаж на обложке основан на контрастном взаимодействии доминирующей фотографии полярника и детализированного фона ледяных торосов, которыми был затерт и раздавлен пароход «Челюскин» (рис. 1). На внутреннем развороте журнала — такие же крупные планы руководителя экспедиции Отто Шмидта и летчика Анатолия Ляпидевского, первого обнаружившего лагерь челюскинцев 5 марта 1934 года. Фотографии и карта были выстроены в диагональ, что вкупе со ступенчатой версткой обеспечило динамику всей композиции.

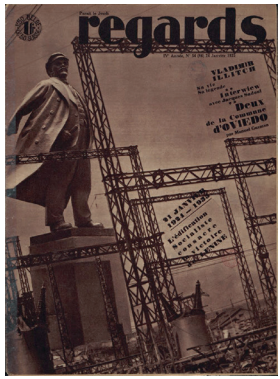

Рис. 2. Обложка журнала «Regards» № 54 «21 января 1924–1934. Социалистическое строительство посвящено победе Ленина», 1934 г.

Обложка январского выпуска «Regards» (№ 54, 1935) отсылает читателя к скорбной дате смерти В.И. Ленина. Выполнение планов по

Рис. 3. Обложка и разворот журнала «Regards» № 12, 1934 г.

электрификации страны визуализировано мачтами линий электропередач, занявшими передний план под небольшим углом, «подчеркивая» название журнала (рис. 2). На задний план отступает сама фигура вождя на постаменте, заполняя собой всю левую часть обложки.

Вообще, многоплановость и структурность фотомонтажей оставалась излюбленным приемом французских художников в «Regards». Слова Муссинака, высказанные им в середине 1920-х годов, о пластической концепции образа в кино, в котором «с одной стороны, выразительность, с другой — порядок и форма» [11, с. 28], можно смело экстраполировать на фотожурналистику: на фоторепортажи и на фотомонтажи в иллюстрированном журнале. Они лучше всего способствовали визуальному освещению ключевых событий на разворотах еженедельника, обеспечивая повествовательную функцию. В дизайне журнала «Regards» особое внимание уделялось и фотообложкам, которые несли плакатную функцию передачи основного посыла номера, его главной темы. Здесь можно увидеть полное заполнение пространства фотоизображением — «на вылет», «под обрез».

Отдельные фрагменты фотографий выстраивались по динамичным диагональным осям, с ритмическим взаимодействием между собой. Это хорошо представлено в фотомонтаже «От мафии до банды» («De la Maffia au Gang»), ставшем обложкой номера еженедельника (№ 12, 1934). Ряд респектабельных мафиозо, смонтированный на фоне выстроившихся в таком же порядке бандитов в капюшонах, дан редакцией для информационной поддержки материала о масштабных арестах

Рис. 4. Обложка и разворот журнала «Regards» № 13, 1934 г.

в преступном мире (рис. 3). А на развороте выпуска (№ 13, 1934) «Алло, это Москва» («Allo, ici Moscou») фотоизображения радиослушателей соединены в единую восходящую композицию (рис. 4). Можно отметить высокое качество работы «мастеров клея и ножниц» — все проделано практически без видимых стыков и разрывов ткани изображения.

Чередование планов позволяло увеличить глубину изображения, недостижимую технологиям того времени, создавать определенное композиционное решение. Такой подход можно увидеть на обложке выпуска № 69 за 1935 год. Фотография молодого крестьянина, снятого с нижнего ракурса, помещена на фоне бескрайних полей, уходящих вдаль (рис. 5). Еще пример — фотомонтаж, посвященный международной выставке в Париже (№ 175, 1937). Группа молодых девушек линейно согласована с охватывающим их изображением экспозиционных павильонов на водном пространстве, смонтирована поверх него. Найти подобный ракурс для фотографии было бы делом нетривиальным, а скорее — невозможным.

Рис. 5. Обложка журнала «Regards» № 69, 1935 г.

Фотография не только монтировалась. Она дорисовывалась, совмещалась с рисунком, ей придавали фигуративные контуры. В материале о жизни простых рабочих на заводе Рено в городке Булонь-Бийанкур (№ 12, 1934) все фотографии

были заключены в шестерни (рис. 3). Это символизировало, с одной стороны, промышленное производство, а с другой — замкнутый круг беспросветной жизни пролетариата. Выбранная форма коннотативна названию публикации: «В шестерне Бийанкура» («Dans l'engrenage de Billancourt»). А сам макет разворота, по мнению французских исследователей [12, с. 153], походил на оформление фоторепортажей в «СССР на стройке».

Балансируя между идеологическими установками и свободой творчества, «Regards» оставался приверженцем Народного фронта во Франции, имел яркую антифашистскую направленность. Это характеризует основное направление борьбы за умы гражданского общества Франции. И фотография, и фотомонтаж стали грозным оружием. С их помощью визуализировалась опасность прихода к власти французских фашистов (франсистов), показывались внешние угрозы со стороны национал-социалистической Германии и фашистской Италии. Бомбежка парижского Нотр-Дам, газовая атака у Триумфальной арки, фюрер, отвечающий на нацистское приветствие французских офицеров, или Муссолини, бросающий гранату, — все это была лексика жесткого сопоставления в противостоянии идей через пластику изображений, через символический жест.

Эволюция фотомонтажа в «Regards» в первые годы издания шла с оглядкой на AIZ и «СССР на стройке». Изменения в берлинском и московском журналах с некоторым временным лагом принимались во французском издании. С большим интересом во Франции воспринимались работы известного немецкого фотомонтера Джона Хартфильда. В апреле 1935 года в Париже усилиями AEAR была организована его первая французская выставка, на которой Луи Арагон выступил с лекцией «Джон Хартфильд и революционная красота» [13]. Именно в «Regards» (№ 6, 1932) впервые во Франции был опубликован фотомонтаж Хартфильда, сделанный им в Советском Союзе для журнала «СССР на стройке». В последующие годы публикуется ряд его антифашистских фотомонтажей. Кстати говоря, работа, названная автором «Не бойся, он вегетарианец» (рис. 6), была создана специально для французского журнала.

В этом фотомонтаже Хартфильд нашел то самое гротескное сочетание двух отдельных частей фигуры: тела мясника в фартуке с неестественно наклоненной головой фюрера, чтобы получить эффект зловещей (и пророческой) усмешки. Это прекрасная иллюстрация характеристики, которую в том же 1936 году дал немецкому фотомонтеру Сергей Третьяков. Он отмечал «уменье маневрировать снимком, напоминающее в во-

Рис. 6. Страница из журнала «Regards» № 121 «Не бойся, он вегетарианец», 1936 г. Фотомонтаж Джона Хартфилда

Рис. 7. Обложка журнала «Regards» № 20 «Банк Парижа и Нидерландов и французского фашизма», 1934 г.

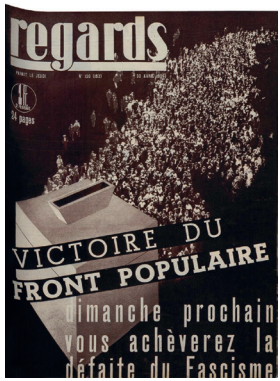

Рис. 8. Обложка журнала «Regards» № 120 «Победа Народного Фронта», 1936 г.

енном деле искусство приспособления к местности, уменье выбрать то фото, из которого будет выжат наибольший прок» [7, с. 73].

Стремление Джона Хартфильда к синтезу изображения посредством ретуши, деформации отдельных элементов фотографии, интеграции рисунка в фотомонтаж побудило художников и фотографов «Regards» создавать сложные метафоричные образы. Так, для демонстрации связи фашизма с банковскими кругами изображение сердца (как финансового насоса) было совмещено с фотографией офиса Парижско-нидерландского банка (рис. 7). Денежные потоки питали националистические движения и партии через импровизированные гофротрубы, придавая всей обложке номера (№ 20, 1934) сюрреалистический вид. Вместе с добавленной надписью читалось: «Банк Парижа и Нидерландов и французского фашизма».

На другой обложке (№ 61, 1935) гротескная тень палача Парижской Коммуны «кровавого карлика» Адольфа Тьера над городом символизировала репрессивную сущность версальского закона, который и спустя 64 года все еще сохранял свою силу. Или плакатная обложка (№ 120, 1936), возвещавшая о победе Народного фронта — тысячи фото избирателей как образ людского моря, текущего к урне для голосования (рис. 8). Удивительно точно этот фотомонтаж групп людей и даже отдельных фигур согласован с черным фоном.

В конце 1935 года «Regards» меняет фирменную шрифтовую надпись. Теперь логотип издания обретает сжатое начертание с жирным подчеркиванием в толщину штриха букв, на котором печатались выходные данные выпуска. А еще через два года журнал получает и новую двухцветную обложку, и объемное изображение своего наименования, и ограничение пространства для фотоизображения, которое теперь заключалось в рамку.

Вместе с изменениями внешнего облика происходила и перестройка внутреннего содержания. Эффективное создание образа должно было знаменовать переход от изображения жизни к ее преобразованию, исходя из одного из авангардистских тезисов о союзе искусства и жизни. По стечению многих обстоятельств, у ФКП появилась возможность «сказку сделать былью».

Первые успехи, достигнутые в медиа французских коммунистических кругов в первой половине 1930-х годов, ориентировали читателя на классовую борьбу и на противостояние с правящим истеблишментом. Риторика меняется с победой Народного фронта в 1936 году, когда ФКП получает легитимную возможность входить в правящую коалицию, не участвуя в правительстве напрямую. Прямолинейный язык оппозиционного дискурса сменяется компромиссными решениями, что отразилось на визуальных нарративах «Regards». Запрет фашистских и ультраправых организаций, социальные программы нового правительства, налоговая и образовательная реформа изменили иконографию публикуемых материалов.

Фотомонтаж уходит на второй план, вглубь издания — на страницы о спорте, моде и кино. А фотография адаптируется к политическим колебаниям внутри страны, становится «гуманистической». «Журнал ориентировал свой выбор на новый тип фотографии, не связанный с революционной идеологией. ... ФКП провозглашает свою приверженность порядку, умеренности, работе, специфически французским нравственным и культурным ценностям, развивает тему вечной Франции» [14, с. 52].

На обложках — крупным планом мужские и женские лица простых французов, снятых с низкого ракурса или просто в фас и профиль. Они не персонифицируются, лишь уточняется их социальная группа: рабочий, крестьянин, спортсменка и т. п. Идут фоторепортажи из дальних стран и со спортивных мероприятий, демонстрируются новинки моды и автосалонов, показываются семейные сцены празднования на природе оплачиваемых отпусков (все же достижение Народного фрон-

Рис. 9. Обложка и разворот журнала «Regards» № 152 «Распятая столица», посвященные бомбежкам Мадрида, 1937 г.

та!). Еще одной приметой происходящих изменений стало появление особой страницы, полностью заполненной одиночной фотографией, часто отвлеченного характера. Это мог быть пейзаж, макросъемка, фотозарисовка, портрет или даже обнаженная натура — журнал все дальше дистанцировался от идей борьбы за светлое будущее.

Однако острополитические события в окружающем Францию мире оставались темами выпусков журнала: Японская агрессия в Китае, события в Австрии и Чехословакии и, конечно же, франкистский путч в соседней Испании. Именно фотография обнажила тревожный нерв гражданской войны через оптимистичные и трагичные кадры противостояния. Профессиональные фотографии и фоторепортажи из Испании захлестнули обложки и страницы «Regards». Корреспонденты и фотографы, среди которых Дэвид Сеймур, Жан Аллушери, знаменитые Роберт Капа и Герда Таро, развертывали трагическую историю борьбы республиканцев против мятежников Франко.

Крупная и выразительная фотография во всю обложку анонсировала главный материал номера. Фотографии на развороте раскладывались «веером», с наложением друг на друга, создавая ощущение разбросанных на столе снимков (рис. 9). По мнению художников номера, это позволяло избегать формальностей в общении с читателем. Иногда (уже иногда) монтировалась дополнительная фигура — фотофрагмент, доминирующий в композиции.

Изменения формы визуального нарратива не обошло стороной другой метод представления фактов — изобразительную статистику. В первые годы функционирования «Regards» диаграммы имели геометрическую (линейную, секторную, брусковую) и фигуративную форму, причем в качестве изображений, масштабируемых соответственно данным, выступал фотографический материал. Получался фотомонтаж, несущий не только количественные отношения, но и дополнительные смыслы, получаемые от изображений. В публикации об импорте (№ 11, 1934) фигуры таможенников своими размерами показывали изменение индекса импорта (рис. 10), а уменьшаемые фото торговых судов — отрицательную динамику морских грузоперевозок. С помощью фигурных диаграмм, основанных на фотоматериале, визуализировался бюджет страны, демографические изменения, электоральные предпочтения и т. д. Изобразительная статистика была убедительна в демонстрации политики урезания социальных расходов на обложке журнала (№ 13, 1934) и на его разворотах (№ 6, 1934; № 63, 1935).

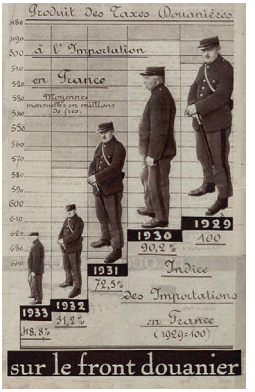

Рис. 10. Диаграмма «Поступления от таможенных налогов» с фигуративным представления индекса импорта в период 1928–1933 гг. из журнала «Regards» № 11, 1934 г.

Во второй половине 1930-х годов фотомонтаж в изостатистике сменяется на фигурные диаграммы, основанные на венском методе. Этому способствовала популяризация пиктограмм как нового феномена графического дизайна. А толчком стал павильон республиканской Испании на Международной выставке в Париже 1937 года. Он был оформлен графиком Жозепом Ренау с использованием этого принципа визуализации. В «Regards» новый метод неоднократно использовался в выпусках 1937–1938 годов. Этот материал впоследствии был напечатан в красочном статистическом альбоме под названием «Тресты против Франции» («Les Trusts contre la France», 1938). Впрочем, качество пиктографического материала оставляло желать лучшего.

«Regards» издавался вплоть до его запрета в начале Второй мировой войны. Последний № 298 от 28 сентября 1939 года был буквально усеян белыми пятнами вырезанного цензурой материала. После окончания войны журнал стал одним из многих иллюстрированных изданий

Франции, окончательно утратив энергетику фотографики визуальных нарративов.

***

В первые годы издания «Regards» ориентировался на авангардные взгляды о визуализации в противопоставлении консервативному стилю роскошных еженедельников «L'Illustration» и «Le Monde illustré», основанных соответственно в 1843 и 1857 году, и других последователей традиционной подачи изображения в иллюстрированном журнале. Среди них можно отметить начавшие издаваться в 1930-е годы «Le Miroir du monde», «Marianne», «Marie-Claire», «Match». Это было необычным явлением в западной коммунистической периодике. Очевидно, что такой тип визуального нарратива поддерживался из Москвы посредством Коминтерна, как и в случае с AIZ. Мягкая сила вместо ортодоксальных идей, обволакивание фотографическим изображением, смонтированными фактами или их акцентами стали отличительными чертами ранних выпусков «Regards».

Конкуренция с более чем 80 иллюстрированными изданиями Франции на любой вкус и цвет [15, с. 155] выдерживалась за счет баланса между агитационной политикой, познавательными материалами и досугом. При этом фотографика (в том числе фоторепортаж и фотомонтаж) была современной и востребованной для всех указанных направлений. Дизайн обложек и разворотов «Regards» обеспечивал динамичное повествование и поддерживал градус общественной полемики на высоком художественном уровне. Сочетание инновационных методов формирования визуального нарратива выделяло французский еженедельник на фоне других изданий. При этом антифашистские монтажи и фото испанских республиканцев, смело бросавшихся в атаку, соседствовали с вырезанными фигурами пловцов и велосипедисток, модниц и киногероев.

В конце концов повседневная жизнь мужчин и женщин Франции, их бытовые интересы и обывательское любопытство победили идеи революции. И коммунистический пролетарский журнал «Regards» превратился сначала в популярный, а затем, согласно мнению зарубежных исследователей Алена Флейга [16] и Гаэла Мореля [14], просто в популистский журнал. И с этим невозможно не согласиться.

Таким образом, десятилетие публикации иллюстрированного журнала «Regards» оказалось достаточным сроком, чтобы проследить

эволюцию его визуальных нарративов. От фотомонтажа как архетипа агитации и пропаганды, через острые фоторепортажи, до фотографии, воспринимаемой и как документальный факт, и как искусство. Монтаж позволял контекстуализировать отдельные изображения с окружающим ситуативном фоном, создавать новые образы в соответствии с текущей иконографией, «приращивать» новые смыслы. Этим занимался графический дизайнер — монтер и конструктор. А фотография, и художественная, и документальная, уже имела протокольный беспристрастный характер и во многом зависела от мастерства фотографа. В итоге в «Regards» вместе с уходом энергетики революционных идей завершился и «фотомонтажный» (или дизайнерский) период его нарративов.

Список литературы:

1. *Ades D.* Photomontage. — New York: Pantheon Books, 1976. — 112 p.

2. *Руйе А.* Фотография. Между документом и современным искусством. — Санкт-Петербург: Клаудберри, 2014. — 712 с.

3. *Мастеркова-Тупицына М.* Густав Клуцис — пионер фотомонтажа // Революция в искусстве и новации в художественном образовании: Материалы Международной научной конференции памяти Александра Алексеевича Дубровина, ректора МГХПА им. С.Г. Строганова в 1999–2007 годах. — Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2017. — С. 128–139.

4. *Лаврентьев А.Н.* Александр Родченко. — Москва: С.Э. Гордеев, 2011. — 272 с.

5. *Курбановский А.* «Несанкционированное поведение всего». Коллаж — Дада — «теория отстранения» // Искусствознание. — 2021. — № 1. — С. 66–103.

6. *Аверьянова О.Н.* Ман Рэй — художник и фотограф. Опыты модернизма // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. — 2018. — Том 8. — Выпуск 1. — С. 37–51.

7. *Третьяков С.М., Телингатер С.* Джон Хартфильд. — [Москва]: Государственное издательство изобразительных искусств, 1936. — 79 с.

8. *Biro M.* Raoul Hausmann's Revolutionary Media: Dada Performance, Photomomtage and the Cyborg // Art History. — 2007. — Vol. 30 (1). — P. 26–56.

9. *Лаптев В.В.* Париж — Москва. «VU» в авангарде искусства фотожурналистики // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. — 2021. — № 2 (2). — С. 29–42.

10. Paris — Moscou: 1900–1930. — Paris: Centre Georges Pompidou, 1979. — 580 p.

11. *Муссинак Л.* Рождение кино // Избранное. — Москва: Искусство, 1981. — С. 20–81.

12. *Bonhomme M.* Le photomontage en France: identités politiques et transferts culturels // Photograhie, arme de classe. — Paris: Centre Pompidou, 2018. — P. 152–155.

13. *Aragon L.* John Heartfield et la beauté révolutionnaire // Commune. — № 21. — 15 mai 1935.

14. *Morel G.* Du peuple au populisme // Études photographiques. — 2001. — No. 9. — P. 44–63.

15. *Bouqueret C.* La Nouvelle Vision photographique en France, 1920–1940. — Paris: Marval, 1997. — 285 p.

16. *Fleig A.* Anatomie d'un mythe // Les Cahiers de la photographie. — 1983. — No. 9. — P. 30–36.