© Laboratorium: журнал социальных исследований. 2021. 13(3):192–195
DOI: 10.25285/2078-1938-2021-13-3-192-195

## Ян Левченко

**Сергей Ушакин. Медиум для масс – сознание через глаз: фотомонтаж и оптический поворот в раннесоветской России. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2020. 328 с. ISBN 9785990971714.**

*Ян Левченко, Новое литературное обозрение; НИУ ВШЭ, БФУ им. И. Канта. Адрес для переписки: Издательский дом «НЛО», Тверской б-р, д. 13, с. 1, 123104, Москва, Россия. janlevchenko@gmail.com.*

Книга Сергея Ушакина, разбирающая историю оптического поворота в культуре России после большевистской революции, написана почти без отсылок к существующим исследованиям. И это понятно. За редким исключением тексты о монтаже, которые доступны на русском языке, либо рассказывают истории людей, придумавших монтаж (вроде Сергея Эйзенштейна или Александра Родченко), либо учат делать монтаж. Ушакин же берет материал – это главным образом советские фотомонтажные плакаты, стенгазеты и книги – и детально разбирает его структуру, то есть совокупность приемов, с помощью которых этот материал организован. Можно было бы сказать, что автор перезагружает структурализм, если бы это слово не было отягощено разнообразными историческими трактовками и не ассоциировалось бы с лингвистическим поворотом в гуманитарных науках, случившимся без малого сто лет назад. Поэтому лучше описать предлагаемый метод как выросшую из структурализма визуальную нарратологию, раскрывающую законы построения произведений с предельно облегченным текстовым элементом и усиленной наглядной выразительностью.

Я не смогу исчерпывающе перечислить достоинства книги, да этого и не нужно. Достаточно указать на одно ее свойство, которым до самого последнего времени не отличались работы о ранней советской культуре: книга Ушакина нейтральна в отношении своего объекта. Автору как будто безразличны персонажи, их концепции и продукция, он их анализирует в прямом смысле слова – развинчивает, раскладывает, смотрит, что внутри, сравнивает одни элементы с другими. Эффект (а это именно эффект) ровного безразличия действует оздоровительно. Попытки исследователей дистанцироваться от материала России после революции до недавнего времени были обречены. Слишком много подтекстов, идеологии, борьбы, нервов и амбиций традиционно определяло идентичность гуманитариев, специализирующихся на XX веке. Зарубежная славистика, идя в авангарде изучения всего, что было запрещено и оттого так желанно в СССР, только усиливала значимость выбора для всех, кто занимался 1920–1930-ми годами по обе стороны «железного занавеса» и в первые годы после его падения. Сквозь требования научной отстраненности прорастали личные связи со временем и его людьми, что характерно для занятий *недавним* прошлым, каковым еще на рубеже веков была сталинская эпоха. Но сейчас она окончательно стала давним прошлым, и свидетельства о нем перешли в разряд завершенных текстов, а для нас теперешних недавнее прошлое – в лучшем случае время распада СССР. Темпоральная дистанция преображает

объект, который изучается не от публицистического пыла, а как таковой, из чисто научных, так сказать, аристотелевских соображений.

Чтобы понять, насколько исследование Ушакина отличается от привычного диапазона русскоязычных текстов, его полезно сопоставить с аналогичной литературой вопроса, то есть такой, которая претендует на аналитическую позицию. Самая давняя из книг недавнего прошлого по изучению монтажа – сборник под вызывающе широким названием «Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино» (Ямпольский 1988), где увидели свет статьи Вячеслава Иванова и Кирилла Разлогова, Михаила Ямпольского и Владимира Соколова, Юрия Цивьяна и Александра Раппапорта. Все авторы сборника были на тот момент авторитетными исследователями с прогрессивной репутацией. О чем их статьи? Это либо предельно общие рассуждения о монтаже как универсальном механизме культуры, либо довольно узкие и совершенно произвольные кейсы, якобы иллюстрирующие применение монтажного принципа на неожиданном материале (например, в очутившихся здесь статьях медиевистов Арона Гуревича и Марии Плюхановой). Монтаж имплицируется едва ли не как изобретение Сергея Эйзенштейна, а об искусстве авангарда, за вычетом крайне скупых упоминаний нескольких фамилий, речи здесь не идет. Из сегодняшней перспективы считать этот сборник источником сведений о монтаже и его примерах невозможно – это случайный набор суждений от очень именитых авторов, брендированных своей близостью фрондерским кругам московско-тартуской семиотической школы. Как бы жест престижа, претендующий на теоретическую насыщенность и междисциплинарность.

Другой пример. Спустя почти два десятилетия в издательстве Санкт-Петербургского университета вышла монография представителя нового поколения исследователей (Фоменко 2007). Казалось бы, началась новая эпоха со своими новыми требованиями. Однако автор идет по знакомому пути – книга содержит множество теоретических выкладок об онтологии монтажа, его философских референциях и гносеологической природе. Автор хорошо овладел позднесоветским семиотическим языком: «В фотомонтаже формой экспликации идеологии служат […] приемы де- и реконтекстуализации иконического знака в соответствии с “заданной установкой”. Они задерживают внимание зрителя на уровне организации означающих, на средствах выражения: принцип комбинаторики делает зрителя соучастником процесса смыслопроизводства» (Там же: 168). Порой это замечательно точные, тонко сформулированные мысли, однако все они имеют в виду не конкретные продукты культуры, а общие принципы монтажа или в целом производственного искусства, по которому автор книги открыто ностальгирует. Его на самом деле совершенно не волнует вопрос «как сделано произведение», не раз поставленный упомянутыми в книге формалистами.

Наконец, своеобразным эпистемологическим итогом продолжительного периода поздней советской культуры, начавшегося в конце 1980-х крахом социализмов в Восточной Европе и завершившегося в начале 2010-х победой консервативной революции в России, стала сложная, неоднородная, монтажная по своей структуре книга (Кукулин 2015), значение которой еще предстоит оценить. Автор – известный литературный критик и культуролог Илья Кукулин – тоже практи-

чески не обращается в своем исследовании к монтажным книгам 1920-х, стандартизирующим опыт художественного авангарда. Его больше интересует все то же кино (Эйзенштейн, прочитанный в оптике Вячеслава Иванова, держит первое место по ассоциации с понятием монтажа), литература от 1930-х до 1970-х и немного – теория модернистского искусства. Главная заслуга автора – в удавшемся поиске новых траекторий интерпретации, где авангард и соцреализм теряют единство оппозиционных больших стилей и предстают мутирующими и переплетающимися дискурсами, в равной степени, но с разным темпераментом усвоившими монтажные методы. Монтажная ментальность, как показывает Кукулин, насквозь пронзает XX век, превращая фрагментарность и разорванность в парадоксально единый принцип его художественной эволюции. Эту книгу можно считать гетерогенным, намеренно слабо структурированным и концептуально насыщенным введением в общую культурную проблематику минувшего столетия, по меньшей мере, русской культуры.

Получается, что при всей кажущейся разработанности темы монтажа ее освещение до сих пор ограничивалось постановкой теоретических проблем и выяснением типологических признаков монтажного мышления в культуре. Ушакина же больше интересует конкретное устройство монтажного произведения, которое по ходу анализа раскрывало бы свои типологические ресурсы. Все обобщения идут в книге ad hoc, в связи с наблюдениями за структурой объекта. Например, подытоживая устройство коллажного плаката с неловким названием «Везде всегда Ленин безраздельно с нами» (1924, Н. Ольшанский), автор описывает общий принцип, лежащий в основе таких комбинированных продуктов. «Перед нами – своеобразный (фото)сериал, развернутый на плоскости. Заполняя лист, фрагменты при этом не выстраивают однозначного пространственного и сюжетного порядка. Они не столько взаимосвязаны, сколько в прямом смысле рядоположены, сосуществуя вместе, но – по отдельности» (с. 27). Именно тщательный разбор конкретных примеров позволяет автору сделать важные наблюдения о переориентации пореволюционного зрителя от сакрализованного слова к демократичному изображению. Это последнее должно быть очищено от контекста, в первую очередь от условностей, которые бы сводили изображение к авторитетному и авторитарному слову, как это имело место в дореволюционной культуре. Изображение при этом должно быть зрительно «привлекательным» (с. 69).

Большевистская агитация, эксплуатирующая эффекты монтажа, в целом оказалась весьма успешной. Логично, что наиболее благодарной аудиторией новых сообщений были даже не представители внезапно победившего класса, встретившие революцию зрелыми людьми, но дети с их податливым восприятием. Как пишет автор с опорой на исследования педагога и пионерки визуального воспитания в СССР Евгении Флериной, «универсальная» форма креста дореволюционными детьми воспринималась как «Господи, помилуй!», а в начале 1930-х – как отсылка к самолету (с. 75–77). Так что нет ничего удивительного в том, что в течение одного десятилетия монтажные принципы, казавшиеся своим ранним энтузиастам и их аудитории радикальными, запальчивыми, постепенно интериоризировались, «успокоились» и сбалансировались, чтобы ровно и бесконфликтно влиться в

«культуру два» (в широко известном смысле Владимира Паперного). Как замечает Ушакин, «к середине 1930-х годов ритуализация фотомонтажа, точнее – его превращение из способа *фиксации* "фактов" в способ визуального *производства* фактов, которые *могли бы* иметь место, станет общим местом и в литературе для взрослых» (с. 236).

Несколько глав работы посвящено материалам, которые выпадали из горизонта исследований визуального авангарда. Речь о детских монтажных книгах, посвященных Ленину, его преждевременной смерти и рефлексиям этого события. Одна из глав названа «Авангард упрощенного реализма» – это очень веселая в ницшеанском смысле и очень точная формулировка, которая может показаться парадоксальной. Именно этого эффекта, на мой взгляд, и добивается автор, удерживая в одной фразе две полярности, кажущиеся таковыми с устаревшей эссенциалистской точки зрения. Альбомы с характерным диапазоном названий типа «У великой могилы» и «К живому Ильичу», траурные выпуски журналов – все это намного шире контекста, заявленного в подзаголовке «Дети о Ленине». Это отдельный и специфичный объект культурного анализа, за актуализацию которого автора можно лишь благодарить. Прибавить сюда прочтение этих материалов в контексте экспериментальной психологии 1920-х годов, и мы получаем экскурс в тему ленинского культа, объясняющий устойчивость этого образа на протяжении всей советской культуры. Упомянутая автором Маргарита Тупицына привлекала этот культ в контексте относительно традиционной истории советского фото, тогда как книга Ушакина выстраивает куда более сложную оптику интерпретации, сочетая глубокое знание материала и столь же глубокое понимание методов его трактовки.

Основная претензия не к исследованию, но к изданию – организация справочного аппарата. Сплошные концевые сноски, где каждое последующее упоминание источника дается в сокращенном виде, предполагают, что читатель знакомится с книгой линейно, а не по тому самому монтажному принципу, который в ней описан. Хотя было бы эффективнее давать уже ставшие привычными ссылки на список литературы, а содержательные примечания убрать в постраничные сноски, чтобы читатель не метался из одного раздела в другой и обратно. Но это ж разве претензии…

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Кукулин, Илья. 2015. *Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры*. М.: Новое литературное обозрение.

Фоменко, Андрей. 2007. *Монтаж, фактография, эпос. Производственное движение и фотография*. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета.

Ямпольский, Михаил, сост. 1988. *Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино*. М.: Наука.