

Навык утопического взгляда: на материале авторских фотографий последних десятилетий социализма*

Ирина Каспэ

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник ИГИТИ им. А. В. Полетаева НИУ ВШЭ,
старший научный сотрудник Школы актуальных гуманитарных исследований РАНХиГС
Адрес: ул. Мясницкая, д. 20, г. Москва, Российская Федерация 101000
E-mail: ikaspe@yandex.ru

В статье исследуется «утопическая рецепция», т. е. возникновение и воспроизводство коллективных представлений об утопическом. Речь прежде всего идет о визуальном опыте, об «утопическом взгляде», под которым понимается особый социальный навык воспринимать и интерпретировать пространство, присваивая ему статус утопии. Так, определенная инерция зрения побуждает связывать визуальные материалы, относящиеся к десятилетиям социализма, с медийным конструктом «советской утопии». При этом особенно распространены две модели описания пространства, которые автор статьи условно определяет как «тоталитарное пространство» и «странное пространство». В статье подробно рассматриваются эти модели «утопического взгляда»: первая предполагает повышенную рационализацию и семиотизацию пространственных представлений, вторая — культивируемый смысловой сбой и аффективность; в первом случае пространство характеризуется при помощи метафоры текста, во втором — при помощи метафор сна или памяти. Опираясь на семиотический и одновременно пространственный анализ классических утопий, предложенный Луи Мареном, автор показывает, что пространство, увиденное «утопическим взглядом», перестает быть социальным: оборотной стороной конструирования идеального общества парадоксальным образом является блокировка любых intersубъективных отношений.

Ключевые слова: утопия, утопическая рецепция, утопический взгляд, городское пространство, семиотика, интерпретация, советская фотография, Луи Марен

В кадр, сделанный Ниной Свиридовой и Дмитрием Воздвиженским в середине 1970-х годов, попадают дома типовой застройки, теплая ветреная погода, растрепанные веселые школьники, занятые покраской футбольных ворот, и, кроме этой беспечной будничности, — едва различимая тревога, побуждающая увидеть территорию позднесоветского города как утопическое пространство (Ил. 1). Неочевидность и ненадежность подобного зрительского впечатления меня не только не смущают, но, напротив, интересуют. Коль скоро сомнительно, что моя готовность приписать фотографии утопическую ауру в данном случае будет поддержана кем-

© Каспэ И. М., 2015

© Центр фундаментальной социологии, 2015

* В статье использованы результаты проекта «Городские образы в системах коммуникации: от XV к XXI вв.», выполненного в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2015 году.



*Ил. 1. Нина Свиридова, Дмитрий Воздвиженский.
«Бескудниковский бульвар, стадион школы № 244»*

то еще, — значит, такая «аура» не сводится к легко опознаваемым, закрепленным в культуре визуальным канонам. Но следует ли отсюда, что эти впечатления исключительно индивидуальны и ситуативны, что они не имеют никакого отношения к общему, социальному опыту?

Ниже мне хотелось бы проблематизировать основания утопического восприятия, прежде всего — утопического зрения: на чем основана наша способность различать утопию, где и как мы готовы ее видеть? каким образом рамка утопического накладывается на те или иные типы социального опыта?

Очевидно, что такое наложение может давать очень разные результаты, достаточно проследить за тем, как регулярно смещаются фокус внимания и предмет обсуждения в *utopian studies*. Если в середине XX века утопическое (и антиутопическое) часто оказывалось оптическим прибором, с помощью которого рассматривалась проблематика тоталитарной идеологии, то сегодня принято оспаривать этот взгляд, сдвигая политический ракурс восприятия утопии влево и утверждая, скажем, что ее гораздо оправданнее было бы привлечь к разговору о колониализме (Jameson, 2005: 202). Более того, сама традиция видеть в утопии оборотную сторону идеологии в последние годы если не отвергается, то, во всяком случае, существенно корректируется. Хрестоматийный «критицизм утопического мышления», который, согласно Мангейму, возникает в разрыве между утопией и доминирующими в обществе моделями описания реальности, поддерживающими актуальные

социальные порядки, может переопределяться, например, в терминах «ностальгии» (Baccolini, 2007: 159–190), и утопия всё чаще кажется подходящей метафорой для описания ностальгических эмоций и «ностальгических пространств». Отождествление утопической дистанции с ностальгической, конечно, опирается на специфичный именно для начала XXI века тип темпоральности. Подразумевается не просто консервативная мечта о «золотом» прошлом, но переживание настоящего как «постутопической» эры, эпохи существования на обломках «больших утопий» и в ситуации «утраченного будущего». Это тоска не столько о мире должного, сколько о мире, в котором категория долженствования еще была возможна. Но дело не только в этом — меняется и место утопического в структуре социального опыта: из области рационального и направленного вовне действия (критицизм) утопическое переносится в аффективную сферу «внутренних пространств» (ср. «пространство памяти», «пространство воображения»).

На пересечении разнообразных способов говорить об утопическом располагается тиражируемый современными медиа шаткий конструкт «советской утопии»: его методологические основания, как правило, остаются непроясненными, он вводится в разговор как нечто само собой разумеющееся, неизбежно принимает форму оксюморона («воплощенная утопия», или, в негативном варианте, — «нереализованная утопия») и, конечно, отличается излишней генерализацией. В визуальном плане этот безусловно неработающий конструкт связывается либо с устойчивым рядом определенных архитектурных объектов, в основном относящихся к 1930-м и 1950-м годам (проект Дворца Советов, ВДНХ, Московский метрополитен, «сталинские высотки», etc.), либо с некими общими формулами «утопического стиля» — «авангард 1920-х», «большой сталинский стиль», «минимализм 1960-х».

Если исходить из интереса к тому, как устроен утопический взгляд, в поле исследовательского рассмотрения попадут совершенно иные сюжеты. Вместо того чтобы присваивать тем или иным артефактам советского времени (или советскому времени в целом) утопический статус, придется задаться вопросом о том, как появляется инерция зрения, побуждающая видеть тут утопическое. В этой статье я попробую поработать с двумя самыми распространенными модусами описания урбанистического пространства «советской утопии» (они вовсе не обязательно противопоставляются друг другу, напротив — нередко смешиваются) — условно назовем их «тоталитарное пространство» и «странное пространство». Первый модус основывается на попытках «прочитать» город через призму рационального знания, то есть увидеть его во вполне определенных, хорошо известных контекстах — политических, исторических, социальных; метафора города-текста обычно оказывается в рамках этой оптики определяющей. В основе второго модуса лежит культивируемый смысловой сбой, остранение, экзотизация; не исключено, впрочем, что это лишь внешняя сторона сложного аффекта, который может обозначаться при помощи метафор сновидения или памяти. Я попытаюсь не столько деконструировать, сколько реконструировать подобные практики — последовать

за ними, чтобы выяснить, почему когнитивным триггером в обоих случаях оказывается отсылка к утопии и что стоит за такого рода отсылкой.

В этом мне помогут авторские фотографии последних десятилетий социализма. В 1960–1980-е годы профессиональная фотография существует в самых многообразных жанрах (от «социальной фотографии» до городского пейзажа), в самых многообразных регистрах (от драмы до сарказма). Она, безусловно, чувствует себя свободнее от официальных канонов и активно осваивает новые принципы съемки. Но отобранные мною кадры отличает от прочих не жанровая принадлежность, не общность приемов, а почти неverified эффект восприятия (причем не важно, насколько он задумывался и осознавался фотографом) — все эти снимки в той или иной степени обладают способностью казаться визуализацией утопического. Мне хотелось бы увидеть в этом эффекте не одно из возможных свойств фотографии как медиума, и даже не одно из возможных свойств позднесоветской фотографии (хотя подобные интерпретации представляются вполне допустимыми), но прежде всего — определенный визуальный навык, социальный опыт взгляда, который позволит прояснить, что такое утопия.

* * *

Итак, что все-таки мы имеем в виду, апеллируя к утопии? Где локализовано утопическое? Можно ли уловить особое «утопическое мышление», как предполагалось на ранних этапах *utopian studies*, или попытки сделать это неизбежно сведутся к описанию механизмов любой идеализации, вовсе не обязательно утопической? Можно ли говорить о специфике «утопических проектов», или в этом ракурсе всякое проектирование будет расцениваться как утопия? Том Мойлан и Раффаэлла Баколлини предложили рассматривать утопию скорее как «метод» и «видение» (Moylan, Baccolini, 2007: 13–24, 319–324). Примерно то же самое имеет в виду Фредерик Джеймисон, отличая малоинтересные ему «утопические программы» от рассеянных в повседневной реальности притягательных «утопических импульсов» (этот термин он заимствует у Эрнста Блоха (Jameson, 2005: 2–9)). Под утопическим здесь понимается уже не некое базовое свойство сознания, выражающееся в склонности проектировать идеальные общественные устройства, но сложный когнитивный аппарат, который позволяет работать с пограничными областями опыта (Джеймисон активно использует инструментарий психоанализа — «желание», «вытеснение», etc.), задается ресурсами языка и ограничивается его же возможностями.

Эта теоретическая оптика во многом сформировалась под влиянием работы французского семиотика и философа культуры Луи Марена «*Utopiques: jeux d'espaces*» (1973)¹ — отчасти эзотеричной и визионерской, но при этом задающей отчетливые, жесткие рамки для размышлений об утопическом. Рассматривая

1. Далее книга будет цитироваться в английском переводе: Marin, 1990.

утопическое как изобретение Томаса Мора и опираясь в своих рассуждениях на детальный разбор «золотой книжечки», Марен в первую очередь обращает внимание на ее название, из которого следует, что «утопия» — это «несуществующий топос» и «благой топос», но прежде всего это в принципе «топос», т. е. нечто определяемое в пространственных категориях. Место утопии невозможно, внеаходимо с точки зрения географии и истории, и в то же время утопический дискурс выстраивается при помощи географических и исторических координат. Утопия, по Марену, это «лакуна», резервная территория, необходимая при том характерном для Нового времени способе конструирования социальной реальности, который не оставляет «белых пятен» ни на географической карте, ни в исторической хронологии. Утопия — это «пространство без места» (Marin, 1990: 57).

Пространство утопии, как замечает Марен, локализуется исключительно в тексте, который о ней повествует. Точнее говоря, утопия и есть одновременно текст и пространство. Марен увлечен возможностью увидеть одно через другое — пространство, организованное как текст, и текст, организованный как пространство (Ibid.: 9). Сегодня, когда семиотика пространства (см. прежде всего: Линч, 1982) является признанным и даже несколько архаичным направлением гуманитарных исследований, такая возможность кажется очевидной, однако Марен подходит к проблеме не вполне привычным для нас образом: ключевым для него выступает размышление о референции.

Не удовлетворяясь тезисом «утопия не имеет референта», Марен считает необходимым уточнить, что она скорее «имеет отсутствующий референт» (Marin, 1990: xxi), — это различие для него принципиально. К утопии неприменимо, скажем, понятие референциальной иллюзии, которое (пост)структуралистская критика использует для анализа фикционального (а в некоторых трактовках — любого) нарратива. Согласно концепции «референциальной иллюзии», литературный вымысел имитирует отсылку к некоему «реальному» (находящемуся за пределами текста) референту, в действительности подменяя его конвенциональными знаками правдоподобия. Описание несуществующего острова, будучи заключенным в нарративную рамку травелога, запускает принципиально иной референциальный механизм — утопия указывает на то место, где должен был бы находиться референт, однако лишь затем, чтобы продемонстрировать пустоту этого места. Утопический дискурс отсылает к различным моделям пространства (географическое, политическое, историческое, etc.), но лишь для того, чтобы замкнуть референцию на себе самом — произвести пространство, единственным референтом которого может быть только сам текст. Таким образом, утопия начинает работать как «автономная референциальная система» (Ibid.: 58), фокусируя читательское внимание на знаковой природе дискурса, создавая и поддерживая эффекты «схематичного» письма, производящего впечатление карты, чертежа или — добавляет уже Фредерик Джеймисон — орнамента (Jameson, 2005: 44).

Чтобы прояснить специфику такого восприятия, потребуется вспомнить о другой стороне утопического: Марена явно больше интересует *ou-topia*, чем *eu-topia*,

он гораздо охотнее размышляет о несуществовании утопического места, чем о его благодати. Но сделать следующий шаг и представить себе, как с семиотической точки зрения будет выглядеть абсолютное благо в этом автореферентном, герметичном пространстве-тексте, не так уж сложно.

Собственно говоря, подобный шаг позволяет понять, почему семиотическая логика оказывается в данном случае настолько уместной: утопия декларирует абсолютное торжество смысла. Утопическая универсализация и рационализация представлений о счастье предполагает, что достичь его можно, лишь вынеся за скобки всё, что кажется «непродуманным», «неразумным», «бессмысленным», иными словами — установив тотальный контроль над смысловыми ресурсами, признав правомерным лишь строго функциональное их использование. Путь к утопическому изобилию лежит через семиотический аскетизм, через устранение смысловых излишков, упразднение информационных шумов. Если бы такая декларация могла быть в полной мере реализована, результат представлял бы собой замыкание процесса смыслопроизводства, своего рода семиотическое «застывание» (метафора, которая так часто используется для описания утопии), оказались бы блокированы любые процедуры переноса значений, собственно создающие саму возможность языка.

В классической утопии, в особенности в «Утопии» Мора, такое стремление к фиксации смысла тематизировано через описание идеального коммуникативного механизма, почти не допускающего случайных сбоев, почти исключаящего риск непонимания. Язык утопийцев «превосходит другие более верной передачей мыслей», и даже музыка «весьма удачно изображает и выражает естественные ощущения; звук вполне приспособливается к содержанию... форма мелодии в совершенстве передает определенный смысл предмета» (Мор, 1953: 145, 214). Максимальное сокращение зазора между «содержанием» и «формой», означаемым и означающим, собственно говоря, подразумевает предельное сужение поля интерпретации и вытеснение фигуры интерпретатора. Жизнь на острове Утопия регулируется совершенно прозрачными и однозначными законами, принципиально не требующими никаких герменевтических усилий и никаких посредников: «Они решительно отвергают всех адвокатов, хитроумно ведущих дела и лукаво толкующих законы... У утопийцев законоведом является всякий. Ведь... у них законов очень мало, и, кроме того, они признают всякий закон тем более справедливым, чем проще его толкование» (Там же: 176).

При этом и само описание утопического пространства эксплицитно следует столь же прозрачным законам — оно призвано быть понятным и функциональным, целиком подчиненным задачам каталогизации несуществующего мира и манифестации его норм. Собственно, описательность утопии, ее картографичность, на которую обращает внимание Марен (уточняя, впрочем, что утопический текст, конечно, включает в себя и элементы нарратива), — свойство особого коммуникативного режима, который, во-первых, автореферентен, а во-вторых, задается идеей производства «буквальных» значений, передающихся адресату «напрямую»

и не требующих от него толкования. По мере того как означающее совпадает с означаемым и исчезает интерпретативный зазор, их разделяющий, знак должен приобрести иконические свойства, стать аналогом схематичного рисунка или чертежа. Утопия — карта абстрактных понятий, демонстрация подобия когнитивных категорий пространственным.

Очевидно, что в центре этого режима — нереализуемая идиллия абсолютно успешной коммуникации, опирающаяся на представления об универсальности разума, об общих, свойственных человеческой природе принципах понимания и восприятия. Любые субъектные конструкции («персональная включенность», «уникальный опыт», etc.) этой идиллии чужеродны и для нее разрушительны, язык здесь говорит «сам собой» и в каком-то смысле сам с собой. На практике режим «буквальности» легко переворачивается, превращаясь в свою противоположность, — утопические тексты нередко подозреваются читателями в «двойном дне», в скрытой иронии, требующей воспринимать «благое место» с точностью до наоборот — как «проклятое». Собственно, антиутопия как литературный жанр начинается с демонстрации распавшегося языка, в котором ни один смысл не является буквальным, все значения подвергнуты инверсии («Война — это мир. Свобода — это рабство»), означающие полностью оторваны от своих означаемых и уже не могут ничего означать. Соответственно, еще один распространенный тип читательской реакции на утопический текст — замешательство: взгляд улавливает означающие, смысл которых нельзя считать, код к которым утерян (или спрятан; так возможность толкования сна спрятана в сознании сновидца). Утопическое начинает восприниматься как непроницаемый набор знаков, лишившихся своей семиотической природы, — как орнамент.

* * *

Таким образом, возвращение к размышлениям Марена позволяет задать исходные параметры разговора об утопическом взгляде. Этот взгляд (как и любые современные практики, которые определяются как утопические) — результат *рецепции* классической утопии. Понятийный аппарат семиотики, при всей его герметичности, окажется незаменимым, если мы попытаемся выяснить, как все-таки совершается окончательное превращение текста в пространство, как визуализируется читательский по своему происхождению опыт, как он переносится на восприятие невымышленного города.

Последователи Марена, пытавшиеся применить его теорию к *urban studies*, связывали утопию преимущественно с проблематикой картографирования, панорамирования и проектирования, с возможностью удерживать в поле зрения город как некий единый проект. Так, Мишель де Серто обнаруживает, что утопический взгляд задается специфическим городским ракурсом — панорамным обзором с «высоты птичьего полета». Это взгляд стороннего наблюдателя и верховного божества, всеведущий и игнорирующий детали, не замечающий реальные городские

практики. Такой тотализирующий ракурс, в котором город предстает как «спланированный и читаемый», как «ясный текст», де Серто противопоставляет опыту «обычных пользователей города», пешеходов и фланеров, своими телами пишущих иную, частную, фрагментированную, множественную городскую историю (де Серто, 2013: 185–188).

Мне хотелось бы оттолкнуться от теоретической модели города-текста, но попробовать поговорить об этом в менее метафоричном ключе. Итак, можно ли в принципе обнаружить следы утопической рецепции в советском городском пространстве? Не сомневаюсь, что специалистам удалось бы проследить влияние принятых способов изображения утопии — иллюстративных и кинематографических канонов — на те или иные советские урбанистические проекты. Однако прямо эксплицирована утопическая рецепция была, пожалуй, только единожды — в проекте «монументальной пропаганды».

Со слов Луначарского известно, что Ленина вдохновили стены кампанелловского Города Солнца, своего рода образцовый гибрид города и книги: «все достойное изучения представлено там в изумительных изображениях и снабжено пояснительными надписями» (Кампанелла, 1947: 34). Согласно воспоминаниям Луначарского, Ленин произносит по этому поводу следующий монолог:

«Давно уже передо мной носилась эта идея, которую я вам сейчас изложу. <...> Я назвал бы то, о чём я думаю, монументальной пропагандой. Наш климат вряд ли позволит фрески, о которых мечтает Кампанелла. Вот почему я говорю, главным образом, о скульпторах и поэтах. В разных видных местах на подходящих стенах или на каких-нибудь специальных сооружениях для этого можно было бы разбросать краткие, но выразительные надписи, содержащие наиболее длительные коренные принципы и лозунги марксизма, также, может быть, крепко сколоченные формулы, дающие оценку тому или другому великому историческому событию. <...> Пожалуйста, не думайте, что я при этом воображаю себе мрамор, гранит и золотые буквы. Пока мы должны все делать скромно. <...> О вечности или хотя бы длительности я пока не думаю. Пусть всё это будет временно. Ещё важнее надписей я считаю памятники: бюсты или целые фигуры, может быть, барельефы, группы» (Луначарский, 1968: 198).

Известно также, что в процессе реализации этот план довольно активно критиковался, да и сам Ленин не был удовлетворен результатом, многие замыслы остались неосуществленными, а осуществленные действительно по преимуществу оказались недолговечны, — но, несмотря на всё это, проект монументальной пропаганды имел существенное значение для формирования урбанистического стиля, который позднее будет назван «большим». Для нашей темы здесь прежде всего важно, что была задана особая оптика, особый взгляд на город.

«Ленин хотел, чтобы во всё еще неграмотном обществе появились города, которые говорят», — замечает один из исследователей «советской утопии» (Stites, 1989: 89). Метафора говорящего города мне представляется очень точной. Голос про-

паганды здесь не локализован, он как бы растворен в пространстве, камни из стен не возопиют, но будут произносить «коренные принципы и лозунги марксизма».

Разумеется, основная задача, для которой предназначалась монументальная пропаганда, была изобретена гораздо раньше и активно решалась во времена Французской революции — присвоение пространства, прежде всего через стирание и переписывание прошлого. Хрестоматийный пример — конечно, затертые царские имена на Романовской стеле, поверх которых наносился список героев новой истории, в их числе, кстати говоря, Томас Мор и другие классики-утописты. Подробно об этой функции надписей в советской урбанистической культуре пишет Владимир Паперный (Паперный, 1996: 234–235).

Однако есть и другой, хотя и менее выраженный эффект — стирание самого городского пространства: оно оттесняется текстом на второй план, становится фоном, сценой для «крепко сколоченных формул», для разворачивания гигантского учебника (новой) жизни. Директивность этих формул не направлена на организацию городских маршрутов (как в случае названий улиц, вывесок, указателей, информационные табло (де Серто, 2013: 202–204)), не является порождением городских практик (как в случае рекламы или афиши). Она вообще как бы «не замечает» город, никак не привязана к нему, скорее напротив — привязывает город к себе (например, используя горожан для торжественного перемещения транспарантов и плакатов на праздничном шествии).

В скульптурной части проекта монументальной пропаганды тоже доминирует вербальность — невыразительные (часто неказистые) бюсты и памятники из гипса и бетона требовали нарративного сопровождения и по замыслу предполагали разнообразные формы разъяснительной работы (митинги на открытии, экскурсии, etc.).

Торжество визуальности, характерное для второй половины 1930-х годов (об этом, напр.: Орлова, 2006: 188–203), бравурное возвращение мрамора, гранита и позолоты в каком-то смысле лишь усиливает семиотизацию городской среды — архитектура этих лет часто оценивается урбанистами как «нарративная».

Общий контекст здесь, конечно, задается заработавшей в полную мощь машиной «социалистического реализма», которая неоднократно рассматривалась исследователями как своего рода референциальная инверсия: в то время как декларативно соцреалистическим произведениям предписывалась задача отражения жизни, они почти незаметно для реципиентов начинали играть роль «подлинной» (нормативной) реальности, гораздо более реальной, чем повседневный опыт. Собственно, как раз такого рода эффект Мангейм называл идеологией, однако в посвященных соцреализму исследованиях часто используется еще и интересующая нас метафора утопии (Добренко, 2007), для Мангейма несовместимая с позицией власти. Так или иначе, центральное место в соцреалистическом проекте принадлежало литературе, именно она диктовала модели и образцы восприятия, в том числе и городского пространства, превращая его в «спланированный и читаемый текст».

Паперный цитирует редакционную статью из журнала «Архитектура СССР» за 1936 год: «Формалистический подход к архитектурной работе ведет к тому, что, несмотря на множество пускаемых в ход архитектурных мотивов, украшений, деталей и т. п., образ здания не поддается ясному прочтению, оказывается запутанным, зашифрованным, непонятным», — и заключает, что под формализмом здесь понимается «такая форма, сквозь которую неясно проступает вербальное содержание» (Паперный, 1996: 226). Для нас важно подчеркнуть, что «нарративизация» в данном случае подразумевает утверждение единства содержания и формы, означающего и означаемого, т. е. устранение механизмов интерпретации как таковых — сообщение должно считываться «напрямую», безо всяких «шифров», всё «непонятное» объявляется информационным шумом и подлежит устранению.

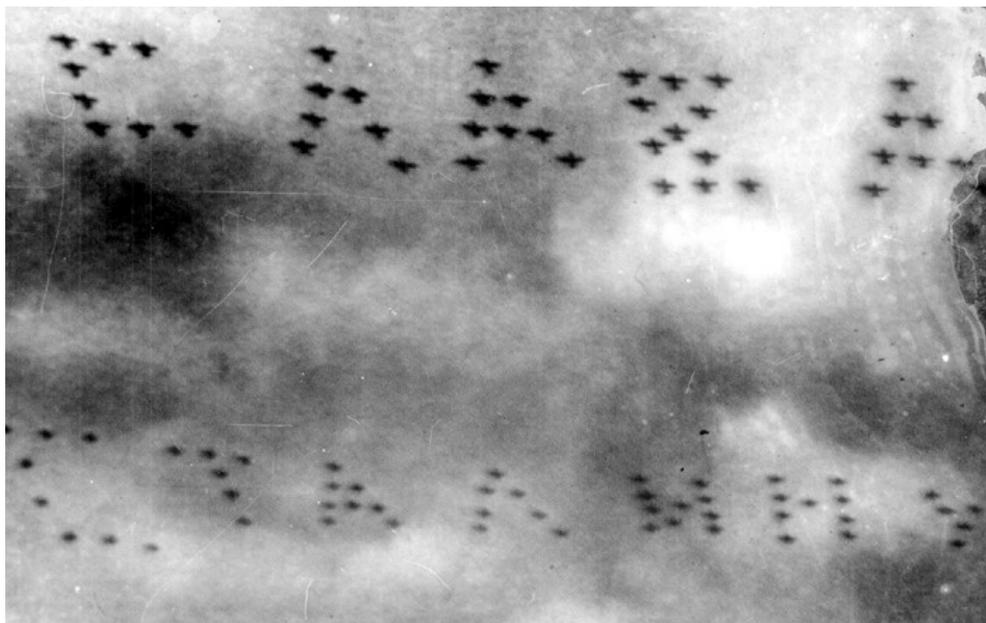
На практике такая табуированность интерпретационных процедур, конечно, приводила к возникновению сложной герменевтической культуры, или, точнее, к характерному герменевтическому неврозу — к стремлению предугадать и обезвредить все возможные интерпретации, к бесконечному перетолковыванию, уточнению, переописанию любого слова, произнесенного с позиции нормы². «Утверждение часто значит то же, что и обратное утверждение», — замечает Паперный, пытаясь описать те специфичные способы коммуникации, которые возникают в 1930-годы: слова утрачивают устойчивые и определенные значения, начинают отсылать к тому, что смутно ощущается, но остается «принципиально невыговариваемым» («попытки выговорить это невыговариваемое приводят... к отторжению или даже к гибели выговаривающего»), — в конечном счете приобретают «незнаковый характер» (Там же: 232).

Интересно посмотреть, что при этом происходит с «выразительными надписями», входившими в пропагандистские замыслы Ленина: они становятся неотъемлемой частью советского города, однако теперь, по наблюдению Паперного, «врастают в гранит и мрамор», переставая выполнять какие бы то ни было информационные функции:

«Это, как правило, тексты, хорошо известные каждому жителю страны, — таковы, например, знаменитые „шесть условий“ Сталина в проекте Завода им. Сталина братьев Весниных (1934), статья из конституции на станции метро „Измайловская“ (ныне — „Измайловский парк“), строчки из гимна на станции метро „Курская“... Вместо временных лозунгов появляются „вечные слова“, которые все больше срastaются с архитектурой» (Там же: 235–236).

Парадоксальным образом «содержанием» здесь является скорее архитектурный материал, поверхность, на которую наносятся слова (в терминологии Паперного — «материальный носитель информации» (Там же: 235)), тогда как сами слова всё чаще оказываются «формой», всё больше орнаментализуются.

2. Как показал Алексей Юрчак, своего апогея эта гипертрофированная герменевтика достигает уже после смерти Сталина — единственного полномочного интерпретатора: Yurchak, 2006: 10–11.



Ил. 2

Пожалуй, кульминацией и своего рода пределом пропагандистского симбиоза пространства и текста становится ритуал, принятый для ежегодных авиационных парадов, — над Тушинским аэродромом появляется составленное из нескольких десятков самолетов имя Сталина (Ил. 2). Принцип единства содержания и формы воплощается тут в такой полноте, что сложно отличить одно от другого («Слово „Сталин“ могло составляться в небе только из „сталинских соколов“» (Там же)); эти начертанные на небе письма не случайны, не окказиональны, их символическое значение настолько велико, что они присваиваются небу «навечно» — небо становится частью городского пространства, в трехмерной монументальной книге не остается чистых, неисписанных страниц, ни одного свободного «носителя».

Фотографии последних советских десятилетий фиксируют этап, когда текст «отрывается от архитектуры» (Там же: 236), а означающее — от означаемого. Монументальная пропаганда плывет над городом на световых табло или прикрывает обветшалые фасады. Мы видим в разнообразных ракурсах надпись «СССР» на проспекте Калинина (Ил. 3. «Эти фантастические огневые надписи, непонятно кем и для кого зажженные, как бы чудом появившиеся на стенах домов, заставляют вспомнить о перстах, писавших на стене дворца царя Валтасара: „МЕНЕ, МЕНЕ, ТЕКЕЛ, УПАРСИН“» (Там же: 233)³). Или напряженные, угрюмые лица на фоне надписи «МИР» — случайный осколок мира, задворки праздника, урна-птенец

3. Цитируя Паперного, я намеренно игнорирую ключевое для него противопоставление «культуры 1» и «культуры 2» — эта всё же очень схематичная концепция плохо работает на интересующем меня сейчас материале (и исследование самого Паперного это подтверждает).



Ил. 3. Виктор Ахломов. «Проспект Калинина. Москва» (1977)



Ил. 4. Владимир Соколаев. «Первомайская демонстрация в Кузнецком районе. Площадь Ленина. Новокузнецк. Кузбасс. Сибирь» (1983)

с распяленным ртом, заткнутым выброшенными цветами (Ил. 4). На более известной фотографии из того же цикла немолодая женщина несет на демонстрацию «СЧАСТЬЕ», как будто бы слегка ссутулившись под тяжестью этого креста. Нам предъявлен собственно момент разрыва между текстом и городским пространством (между «говорящей» пропагандой и глухой кирпичной стеной), момент смещения означающего: бесприютная табличка «счастье» попадает явно не в тот кадр, для которого была предназначена, теперь ее означаемое — безнадежная старость (Ил. 5). Социальная фотография здесь неожиданно сближается с концептуальным искусством (см.: Groys, 2004), демонстрируя работу с идеологическими симулякрами в духе Эрика Булатова (Ил. 6).

Впрочем, на фотографиях позднего социализма различимы и другие следы ленинской зачарованности фресками Города Солнца. Плакаты с гигантскими лицами идеальных советских людей (Ил. 7) или классиков марксизма, или самого Ленина, попадая в кадр, действительно кажутся фресками или театральным задником, превращающим город в сцену и лишаящим его объема (заметим в скобках, что Луи Марен прослеживает театральную этимологию утопии, сравнивая утопическое замкнутое пространство со сценическим (Marin, 1990: 61–84)). Всё, что изображено на этих декорациях, — тоже уже своего рода иконические знаки с утраченными (ну, или по меньшей мере размытыми) означаемыми: канонический орнамент власти, на фоне которого люди выглядят маленькими. Усиливая контраст, фотографы часто снимают в этом ракурсе группы детей — почти как у Кампанеллы — в сопровождении учительницы (Ил. 8, Ил. 9).

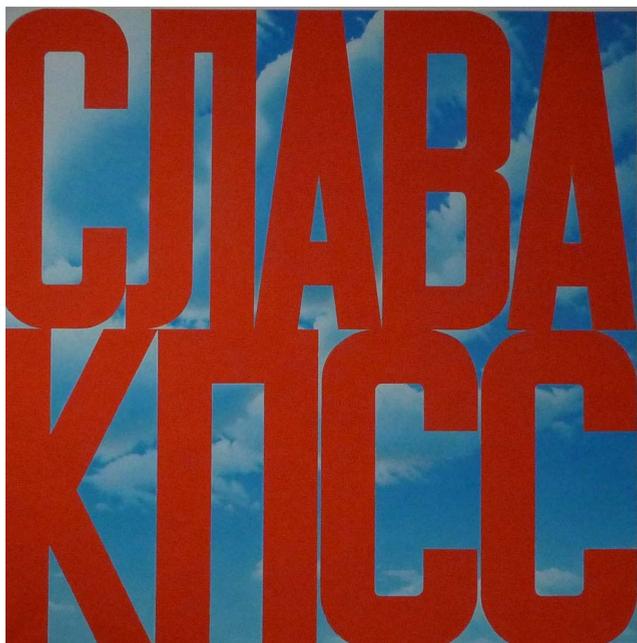
Очевидно, что эти гипертрофированные плакаты наследуют масштабным панно времен «большого стиля»⁴ и что размер здесь надо «прочитывать» в соответствии с принципом единства содержания и формы — великое и высокое означаются исключительно через величину и высоту. В этом смысле характерен принятый в советской культуре взгляд на храмовую архитектуру как на намеренно подавляющую «маленького человека», заставляющую его почувствовать себя ничтожным. Но если допустить, что это чувство было взято из совсем другого опыта — из повседневного опыта самих носителей культуры, можно предположить также, что оно не исчерпывалось подавленностью и, конечно, включало в свой сложный состав и ликование, и экстаз, и благоговение. Гигантизм здесь был призван не только подавлять, он обладал безусловной притягательностью — одну из возможных причин этой притягательности я бы определила как «производство пространства».

Не исключено, что тотальная, директивная и герметичная текстуальность в советской традиции компенсировалась риторикой «открытых просторов» (от широты родной страны до бескрайности космоса) — созданием символических мест для всех, кому «некуда жить». Вспухающие высотные здания, гипертрофированные человеческие тела и лица на плакатах и панно поддерживают иллюзию ра-

4. О фотопанно в натуральную величину — Орлова, 2006: 202.



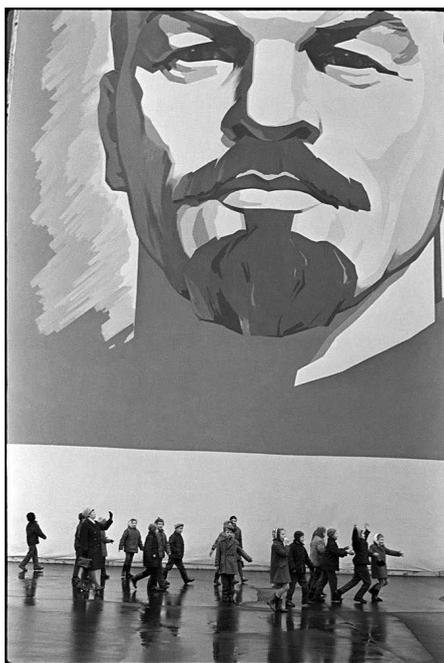
Ил. 5. Владимир Соколаев. «Женщина с плакатом спешит на Первомайскую демонстрацию. Новокузнецк. Кузбасс. Сибирь» (1983)



Ил. 6. Эрик Булатов. «Слава КПСС» (1975)



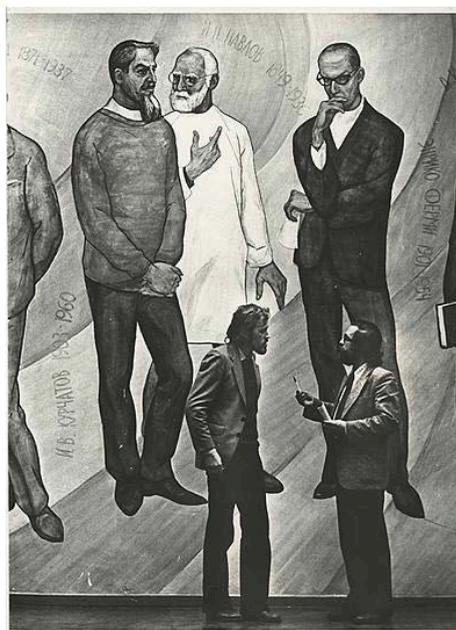
Ил. 7. Игорь Палмин. «Москва. Площадь Свердлова» (1981)



Ил. 8. Фотограф Владимир Сычев



Ил. 9. Фотограф Павел Маркин



Ил. 10. Виктор Лангранж. «Физики» (1967)

стущего как на дрожжах пространства, явно перерастающего рамки «наличного мира» и предоставляющего, таким образом, ресурс для всевозможных проективных конструкций («светлое будущее», «грандиозные цели», etc.).

Именно через такое «производство пространства» на фотографиях 1960-х годов вводится временная перспектива, преисполненная оптимизма. Так, на снимке Виктора Лагранжа пространство «большой науки» за спиной спорящих физиков провоцирует желание продолжить рекурсию и увидеть современников фотографа взглядом из будущего — разумеется, светлого (Ил. 10). На фотографии Дмитрия Воздвиженского и Нины Свиридовой «У монумента» собственно монумент превращается в дорогу, устремленную в небо, по которой предстоит взбираться грядущим поколениям (Ил. 11⁵).

И именно перевернутое, отраженное, автореферентное, окончательно утратившее реальность пространство монументальной пропаганды попадает в самом конце Перестройки в кадр Игоря Гаврилова (Ил. 12), сопроводившего свою работу следующим комментарием: «6 ноября 1990 года, задание журнала „Тайм“ — снять оформление города перед 7 ноября. Это последнее 7 ноября, когда прошла коммунистическая демонстрация. Кадр был напечатан в „Тайме“ и потом он вошел в лучшие фотографии года в Америке — здоровая книга, она у меня есть. А завтра уже ничего не стало. Все, последняя демонстрация, последний парад. Абзац».

* * *

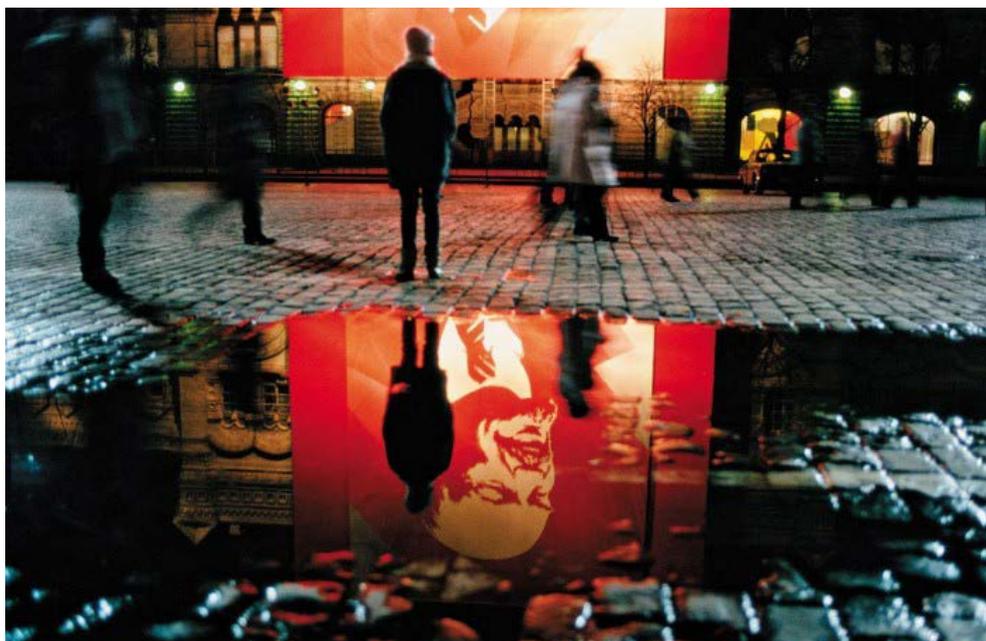
Механизм монументальной пропаганды был приведен в действие работой читательского воображения, утопической рецепцией — этот факт не означает, что ленинский проект следует считать «осуществленной утопией», но позволяет лучше понять происхождение представлений о «советском утопизме». На разных этапах реализации (в том числе и тогда, когда утопическое находилось, по сути, под официальным запретом) этот проект, безусловно, создавал условия для утопического взгляда — город начинал восприниматься как «носитель информации», как пространство в котором разворачивается «спланированный и читаемый текст». Текст постепенно «вращается» в городское пространство и «отрывается», «отслаивается» от него впоследствии, на закате проекта, — за этими визуальными метафорами стоит характерный для утопии интерпретативный сбой, когда декларативное стремление к тотальной ясности оборачивается утратой смысла.

Дальше мне хотелось бы привлечь внимание к другой утопической рецепции, которая остается за пределами тотального взгляда, описанного де Серто. В исследовании пространства наиболее влиятельная линия размышлений о возможно-

5. Любопытно, что эта безусловно «нарративная» фотография имеет литературный прототип — ср. описание «памятника первым людям, вышедшим на просторы космоса» в утопии Ивана Ефремова «Туманность Андромеды»: «Склон крутейшей горы в облаках и вихрях заканчивался звездолётом старинного типа — рыбообразной ракетой, нацелившей заострённый нос в ещё недоступную высоту. Цепочка людей, поддерживая друг друга, с невероятными усилиями карабкалась вверх» (Ефремов, 1958: 69).



Ил. 11. Нина Свиридова, Дмитрий Воздвиженский. «У монумента» (1970)



Ил. 12. Фотограф Игорь Гаврилов (1990)

сти подобного «другого взгляда» связана с концепцией «гетеротопии», предложенной Мишелем Фуко. «Гетеротопия» — обретшая место утопия — определяется им как промежуточное пространство между приватной и публичной сферой, которое обладает специфическим потенциалом маргинальности, ненормальности, здесь сосредоточен некий заряд сомнения по отношению к конвенциональным нормам, переворачивания привычных порядков (см.: Бедаш, 2010). Эта концепция, впрочем, признается специалистами слишком бегло изложенной, слишком противоречивой и туманной, а попытки ей следовать нередко оборачиваются апологией ускользающих «странных пространств» (Харламов, 2010).

Однако далеко не всякое странное, пограничное, экзотическое пространство мы готовы будем воспринять как утопию. Здесь вновь понадобится теоретическая помощь Луи Марена: он полагает, что утопия — не только необычное, но прежде всего «нейтральное» пространство. Идея нейтральности утопического, возможно, наиболее важна для самого Марена и наиболее загадочна для его читателей. Он пытается объяснить ее то через метафору нейтрализации (утопия нейтрализует противоположности, застывая на «нулевом градусе» диалектического синтеза и обнаруживая позицию, не приближенную ни к одной из полярных категорий — кантовский «средний термин» (Marin, 1990: xiii)), то через метафору нейтральной территории: «Нейтральность — это порог, граница, устанавливающая предел внутреннему и внешнему, территория, где выход и вход меняются местами и фиксируются в этом изменении; это имя всех границ, заданных через мышление о границе: контрадикция как таковая» (Marin, 1990: xix).

Интуитивно понятно, что утопия не допускает не только семиотической, но также (и это, конечно, связанные вещи) эмоциональной чрезмерности (не случайно один из постоянных мотивов в научной фантастике, в том числе советской, — безэмоциональность людей будущего). Репрезентируя беспредельное счастье, утопический текст вряд ли способен вызвать у своих реципиентов бурный, непосредственный восторг, чаще всего он вызывает скуку (Ruppert, 1986: 11), однако Марен улавливает еще и чувство утраты, сопутствующее восприятию утопического. Он связывает загадочную нейтральность с не менее загадочной концепцией утраченной памяти — утопическое реализуется через забвение, через вытесненную неудачу, через репрессированное знание о том, что «вечное счастье» достижимо лишь ценой смерти времени (в конечном счете — просто ценой смерти) (Marin, 1990: xxvi). Более того, само забвение предается забвению, коль скоро классическая утопия манифестируется как пространство монолитной ясности, в принципе исключающее возможность неполноты памяти.

Впоследствии метафора амнезии оказывается чрезвычайно важна для utopian studies. С ней активно работает Джеймисон, прежде всего развивая тезис о том, что утопия забывает о собственной невозможности, что всякие попытки вообразить идеальный мир основываются на неразличении неизбежных препятствий, неизбежных пределов воображения. Но в нескольких местах Джеймисон вскользь упоминает и о другом забвении, или, точнее, о страхе забвения, который воз-

никает при столкновении с утопическим. «Благое место» предполагает отказ от опыта негативности, но удастся ли отграничить негативный опыт от собственно-го «я», выделить его в общем потоке памяти? Утопия, согласно Джеймисону, внушает тревожные подозрения, что в ее дистиллированном воздухе *весь* наличный опыт будет стерт, а идентичность — полностью утрачена, что мы «не найдем себя» в идеальном мире (Jameson, 2005: 97; Джеймисон, 2012).

Строго говоря, Марен и Джеймисон описывают один и тот же страх — страх несуществования, и, кажется, он имеет отношение к бессубъектности утопического, о которой шла речь выше. Мы никогда не можем окончательно найти, персонализировать тот голос, которым говорит утопическое, этот голос распознается как директивный, однако не так-то просто ответить на вопрос, откуда исходит указание — кто предлагает нам считать жизнь на вымышленном острове идеальным социальным порядком? С чьей точки зрения этот порядок — абсолютное благо? Вроде бы так утверждает путешественник Рафаил Гитлодей, но на протяжении своего рассказа как-то колеблется в оценках. Можно было бы приписать подобную точку зрения его собеседнику, эксплицитному автору книги, — но и он подчеркнуто «нейтрален». Вероятно, из идеи абсолютного блага исходил Утоп, основатель острова, но его мнения на этот счет мы никогда не узнаем.

Иными словами, нам предъявлен некий объект желания, однако мы не понимаем, *чье* желание таким образом реализуется. Чтобы последовать за утопией, необходимо принять это желание за свое собственное. И здесь, конечно, можно обнаружить ставящийся под сомнение постмарксистскими исследователями, в том числе, с определенными оговорками, и Джеймисоном, тоталитарный потенциал утопического, если считать проявлением тоталитарности не просто насильственное требование исполнять властную волю, но в первую очередь требование признавать эту волю своей. В этом смысле утопия — в самом деле выморочное, промежуточное пространство между «внутренним» и «внешним», оно одинаково закрыто и для субъектности, и для интересубъективности — это пространство, где все персональные желания и фантазмы принимают абстрактную нормативную форму, преподносятся как универсальный закон, как «общее благо» (отчасти об этом — Jameson, 2005: 76).

Сновидческий опыт, с которым иногда сравнивают утопию, сопряжен с аналогичным замешательством — с невозможностью точно установить, «внутренними» или «внешними» обстоятельствами этот опыт задан, чьим голосом говорило с нами сновидение и было ли оно в принципе «посланием», нарративом, и подлежит ли пространство сновидения реконструкции средствами памяти, и главное — оставался ли сновидец собой внутри сна, *оставался ли он вообще*.

Такого рода «странное пространство» — возможно, сновидческое, возможно, утопическое — мы видим на фотографии Игоря Палмина (Ил. 13): контрастное освещение, длинные тени и похожие на тени силуэты людей, расходящиеся в центробежном движении, тревожащий взгляд девочки, устремленный в камеру, и об-

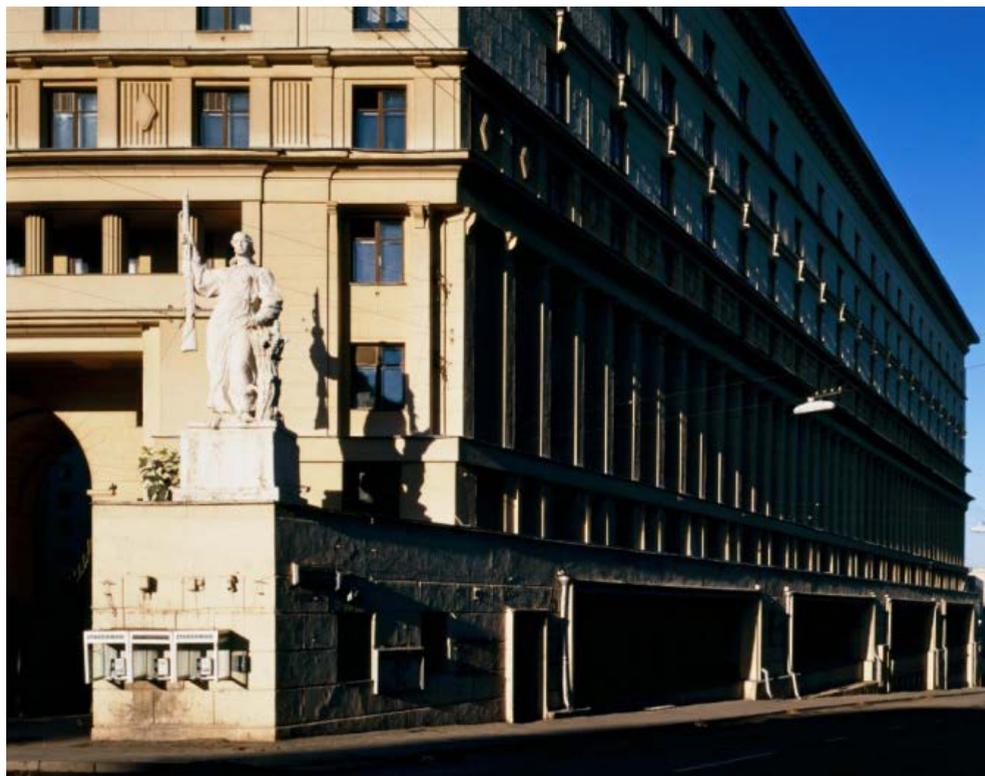


Ил. 13. Игорь Палмин. «Закаменск, Бурятия» (1980)

щее ощущение пустотности, незавершенности воспоминания — как будто был восстановлен лишь общий контур картины, а частные детали оказались забыты.

«Пустотность» — еще одно важное для Марена слово, позволяющее ему описывать устройство утопического текста и утопического пространства и помогающее нам чуть ближе подойти к ответу на вопрос об устройстве утопического взгляда. Конечно, такой взгляд в значительной мере настроен на различие «пустых» территорий — он фиксирует отсутствие тесноты, захламленности, любой визуальной избыточности (а избыточным, как мы помним, здесь будет считаться «нефункциональное», или, что в данном случае то же самое, — «непонятное», то есть неподдающееся семиотическому контролю). Марена, безусловно, завораживает образ утопии как белого пятна, незаполненного пролома в плотной конструкции социальной реальности, таинственной брешки забвения, однако присутствие пустотных пространств в утопическом визуальном каноне можно описать и как своего рода семиотическую анемию, связанную с той блокировкой каналов смыслопроизводства, о которой уже говорилось.

Эту анемию и амнезию (то есть в любом случае ограниченность смысловых ресурсов) классическая утопия компенсирует за счет механизма повтора: Марен замечает, что регулярность, цикличность, создание и воспроизводство копий — ключевое свойство утопического текста и утопической образности. Когда Рафаил



Ил. 14. Игорь Палмин. «Здание на Яузском бульваре»

Гитлодей отказывается описывать все пятьдесят четыре города идеального острова и ограничивается только одним, мотивируя это тем, что остальные точно такие же («Кто узнает хотя бы один город, тот узнает все города Утопии: до такой степени сильно похожи все они друг на друга» (Мор, 1953: 112)), он, конечно, экономит ресурсы — не только повествовательные, но ресурсы воображения, и речь сейчас идет, разумеется, не о литературных способностях Томаса Мора, а о специфике задачи вообразить утопию. Различные формы визуализации принципа повтора — унификация, симметрия, метрический порядок в архитектуре, ритмичная игра света и тени, etc. — особенно в сочетании с «пустотой» пространства, могут с высокой долей вероятности спровоцировать восприятие этого пространства как утопического. Подобным образом можно посмотреть, например, на еще одну фотографию Палмина — своего рода этюд на архитектурную тему, подчеркивающий «классичность» большого сталинского стиля и безлюдность, безжизненность города, словно от человеческой цивилизации здесь остались лишь воинственные каменные изваяния и пустые телефонные будки (Ил. 14).

Перспективу увлечься утопией Джеймисон сравнивает с увлеченностью конструктором Lego. То, что принято называть «утопическим воображением», дей-

ствительно больше всего похоже на сборку маленькой модели мира из однотипных деталей (или складывание слова «вечность» из кубиков льда). Наше восприятие утопического текста не предполагает, скажем, сопереживания и идентификации с персонажами. Здесь невозможен литературный герой — «характер» или «действующее лицо» — поскольку (ну, или наоборот, «и поэтому») невозможен сюжет; собственно говоря, появление сюжета превращает утопию в антиутопию. Обитатели классических утопий вместе образуют своего рода коллективного персонажа (Marin, 1990: 56; Джеймисон, 2012), что-то вроде хора в античном театре (Marin, 1990: 68–69) — принцип повтора, производства копий реализуется и на этом уровне. Антиутопическая традиция интерпретирует такого коллективного персонажа через конструкции «обезличивания», «единомыслия», «деперсонализации», «дегуманизации», через метафоры маски и униформы, через образы управляемой толпы — но, возможно, политическая тревога тут скрывает более глубокий утопический страх забвения себя, несуществования, смерти.

Распространенный в фотографии XX века (далеко не только советской) сюжет, соединяющий страшное, странное и комичное — люди, примеряющие средства химической защиты. Групповые снимки, сделанные в самых обычных, подчеркнутых повседневных ситуациях, создают ощущение уже произошедшей катастрофы: всё осталось на своих местах, кроме человеческих лиц. На саркастичной фотографии неизвестного автора портрет Ленина — единственное лицо, не скрытое противогоазом (Ил. 15).

Однако аналогичный эффект восприятия может возникать и за счет существенно менее эксцентричных визуальных средств. Фотография Нины Свиридовой и Дмитрия Воздвиженского «Открытие станции «Пушкинская» (Ил. 16) документирует усталые улыбки метростроевцев, к третьему ряду уже не очень отчетливые, а дальше, на задних планах кадра лица постепенно «стираются», утрачивают черты, становясь в конце концов едва различимыми пятнами в плотной толпе. Многочисленные копии брежневского портрета начинают выполнять функцию масок, замещающих стертые человеческое лицо, — толпа как бы превращается в того, к кому обращены ее транспаранты, адресат оказывается адресантом: замкнутая коммуникативная система, замкнутое подземное пространство.

Отчасти похожим, отчасти противоположным образом устроен уже упоминавшийся выше снимок тех же авторов — «У монумента». Манипуляции с перспективой кадра здесь тоже испытывают нашу способность воспринимать человеческое лицо, создавая в конечном счете эффект «странного пространства». Детские лица, заглядывающие в камеру, сокращают привычную коммуникативную дистанцию, оказываются неконвенционально близко, почти воспроизводя известный эксперимент Гарольда Гарфинкеля; мы успеваем нормализовать, «нейтрализовать» визуальный дискомфорт и присвоить этим лицам схематичные амплуа, интерпретируя фотографию сразу в двух регистрах — счастливое настоящее (советские дети беззаботно играют) и светлое будущее (мальчик в шлеме, возможно, будет космолетчиком, мальчик в очках — конструктором или ученым; кого выберет



Ил. 15



Ил. 16. Нина Свиридова, Дмитрий Воздвиженский. «Открытие станции «Пушкинская» (1975, цикл «Время иллюзий»)



Ил. 17. Nicola Mihov. «Memorial House of the Bulgarian Communist Party. Buzludja» (2009–2012, «Forget Your Past»)

девочка?). Подобные ампула, подсказанные формулами советской научной фантастики, заслоняют то тревожное ощущение *реальности*, которое возникает при столкновении с прямым, прямо на нас направленным взглядом; мы с готовностью забываем, что темпоральные координаты, в которых на самом деле находятся персонажи фотографии, — прошлое. Снимок погружен в мемориальную ситуацию и ее гипертрофирует (устремленный в облака монумент словно загодя увековечивает грядущие подвиги) и вместе с тем побуждает забыть, что фотография, как и утопия, всегда представляет собой указание на отсутствующий референт, указание на то, чего уже не существует.

* * *

В заключение мне представляется уместным сослаться на фотопроект, придуманный и осуществленный уже в 2000–2010-х, — болгарский фотограф Никола Михов документирует судьбу монументов «коммунистической эры». Название цикла — «Забудь свое прошлое» — связано с фотографией «Дом-памятник Болгарской Коммунистической партии, Бузлуджа» (Ил. 17). В кадре нет ничего, кроме центрального входа в заброшенный мемориальный комплекс, построенный в 1981 году на вершине Балканских гор. Это пространство внушает элегический покой,

как любая руина, и — ощутимую тревогу. Очевидно, что здесь соединяются оба ракурса, о которых шла речь в данной статье. Мы видим, как осыпаются буквы пропагандистского текста, как раскрошившийся текст подменяется граффити — тем самым мусором многозначности, которого так боится утопия, — как место главного лозунга занимает самодельный и самовольный призыв «FORGET YOUR PAST». То, что было задумано как мемориал, превращается в памятник забвения. Эту фотографию просто трактовать, и вместе с тем она дезориентирует. Перед нами, безусловно, «странное место», напоминающее сновидение. Я не знаю, чей голос требует от меня забыть прошлое (не исключено, что мой собственный), и обращен ли он ко мне в принципе, и как можно действовать в этом «нейтральном», нейтрализующем память пространстве — оставлены ли здесь какие-то возможности действия, кроме неостановимого процесса письма, кроме бесконечного рисования на стенах?

Ужас утратить себя вместе с собственным прошлым, скрытый в классической утопии, но помещенный прямо в центр кадра Николы Михова, — едва ли не самое актуальное переживание, связанное с восприятием советской истории. В российском контексте мы можем наблюдать, как в ситуации непроясненной субъектности такой страх (наряду, конечно, с множеством других страхов) блокирует и процедуры забвения, и процедуры памяти, превращает «места памяти» в территории формализованного запрета (как это произошло с мемориалом «Малая земля»). Впрочем, это сюжет для другого исследования.

«Утопия принадлежит миру книги и знака», — подчеркивает Марен (Marin, 1990: 69). Утопическая рецепция — в значительной мере упражнение на «забывание себя», на вытеснение непосредственного, наличного опыта, на избегание включенного взаимодействия с другими. Сегодня в *utopian studies* больше распространён интерес к «диалогичности» утопии, к ее способности провоцировать реципиента на индивидуальное достраивание предложенных в ней схем, при этом в тени остается другая сторона утопического. При всей декларативной одержимости социальным⁶ утопия, парадоксальным образом, не допускает интересубъективности: утопическое пространство полностью закрыто для того, что Альфред Шюц называл «ответом», — для любого внешнего воздействия, для всего, что способно оказать сопротивление и принципиально расширить смысловые ресурсы. Утопия — непрозрачное стекло, которое мы накладываем на существующую конструкцию социальной реальности. Зачем нам это нужно и что мы таким образом видим? Этот вопрос, пожалуй, особенно часто задается исследователями утопического. Безусловно, стоит задать его еще раз.

6. Ср. постановку вопроса о связи «утопического воображения» и «социологического мышления» в специальном номере журнала «Социология власти» — «Социология и утопия» (№ 4 за 2014 г.), особенно: Вахштайн, 2014.

* * *

Между тем счастливые дети на фотографии Нины Свиридовой и Дмитрия Воздвиженского продолжают красить футбольные ворота. Утопический взгляд фиксирует пустотное пространство, уставленное, в полном соответствии с принципом повтора, одинаковыми коробами домов и одинаково голыми деревьями. Буквы на крыше одного из зданий — там, где в 1970-е годы обычно размещались официальные лозунги — конечно, должны были бы стать подписью к этой картине: закономерно было бы увидеть здесь «МИР», или «СЧАСТЬЕ», или «СЛАВА КПСС», но вместо этого в кадр неожиданно попадает вывеска «ОБУВЬ», абсолютно никак не подкрепленная визуальным рядом, и означающее в очередной раз расходится с означаемым, и ветер треплет волосы.

Литературные утопии

Ефремов И. (1958). Туманность Андромеды. М.: Молодая гвардия.

Кампанелла Т. (1947 [1623]). Город Солнца / Пер. с лат. Ф. Петровского. М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР.

Мор Т. (1953 [1516]). Утопия / Пер. с лат. А. Малеина и Ф. Петровского. М.: Изд-во Академии наук СССР.

Литература

Бедаш Ю. (2010). Гетеротопология как практическая философия // Практизация философии: современные тенденции и стратегии. Т. 2 / Под ред. И. Инишева и Т. Щитцовой. Вильнюс: ЕГУ. С. 139–150.

Вахитайн В. (2014). Архитектура утопического воображения: попытка концептуализации // Социология власти. № 4. С. 13–37.

Джеймисон Ф. (2012). Политика утопии / Пер. с англ. Д. Потемкина // Художественный журнал. № 84. URL: <http://permm.ru/menu/xzh/archiv/84/politika-utopii.html>
Дата доступа: 20.04.2015.

Добренко Е. (2007). Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение.

Линч К. (1982). Образ города / Пер. с англ. В. Глазычева. М.: Стройиздат.

Луначарский А. (1968). Воспоминания и впечатления. М.: Советская Россия.

Орлова Г. (2006). «Воочию видим»: фотография и советский проект в эпоху их технической воспроизводимости // Советская власть и медиа / Под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнсенен. СПб.: Академический проект. С. 188–203.

Паперный В. (1996). Культура Два. М.: Новое литературное обозрение.

Серто М. де. (2013). Изобретение повседневности. 1. Искусство делать / Пер. с фр. Д. Калугина и Н. Мовниной. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге.

- Харламов Н.* (2010). Гетеротопии: странные места в городских пространствах пост-гражданского общества (Рец. на кн.: *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society* / Ed. by Michiel Dehaene & Lieven De Caeter. London: Routledge, 2008) // *Синий диван*. № 15. С. 189–197.
- Baccolini R.* (2007). Finding Utopia in Dystopia: Feminism, Memory, Nostalgia, and Hope // *Utopia-Method-Vision: The Use Value of Social Dreaming* / Ed. by T. Moylan and R. Baccolini. Oxford: Peter Lang. P. 159–190.
- Groys B.* (2004). Russian Photography in the Textual Context // *Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art* / Ed. by D. Neumaier. Rutgers: Rutgers University Press. P. 119–130.
- Jameson F.* (2005). *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* Paperback. London: Verso.
- Marin L.* (1990). *Utopics: The Semiological Play of Textual Spaces* / Transl. by R. A. Vollrath. P. New York: Humanity Books.
- Moylan T., Baccolini R.* (2007). Introduction: Utopia as Method; Conclusion: Utopia as Vision // *Utopia-Method-Vision: The Use Value of Social Dreaming* / Ed. by T. Moylan and R. Baccolini. Oxford: Peter Lang. P. 13–24, 319–324.
- Ruppert P.* (1986). *Reader in a Strange Land*. Athens: University of Georgia Press.
- Stites R.* (1989). *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*. Oxford: Oxford University Press.
- Yurchak A.* (2006). *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton: Princeton University Press.

The Skill of Utopian Vision: Photojournalism in the Last Soviet Decades

Irina Kaspe

Senior Research Fellow, Poletayev Institute for Theoretical and Historical Studies in the Humanities, National Research University Higher School of Economics

Address: 20 Myasnitskaya Str., Moscow, Russian Federation 101000.

E-mail: ikaspe@yandex.ru

The article examines the “utopian reception,” that is, occurrence and reproduction of the common understanding of the utopian. Attention is paid primarily to the visual experience, that is, the “utopian vision,” which means here a special social skill of the perception and interpretation of space as having being assigned the status of 'utopian'. Thus, a certain inertia of vision encourages the observer to link visual materials produced in the Soviet period to the media construct of “Soviet utopia”. Here, two patterns of spatial description are especially popular, those of “totalitarian place,” and “queer place.” The article focuses on both patterns of “utopian vision” in detail. The first implies intensive rationalization and semiotization of space, while the second implies semantic crash and affectivity. The space is characterized within the former pattern by the metaphor of text, while within the latter by metaphors of night dreams or memory. The author refers to the semiotic, and, at the same time, the spatial analysis of the classic utopia within the

framework offered by Louis Marin in 1973, and demonstrates that space perceived by the “utopian view” ceases being social. The reverse side of the imaginary construction of a perfect society is, paradoxically, the blocking of any intersubjective relationships.

Keywords: Utopia, utopian reception, utopian vision, urban space, semiotic, interpretation, soviet photography, Louis Marin

References

- Baccolini R. (2007) Finding Utopia in Dystopia: Feminism, Memory, Nostalgia, and Hope. *Utopia-Method-Vision: The Use Value of Social Dreaming* (eds. T. Moylan, R. Baccolini), Oxford: Peter Lang, pp. 159–190.
- Bedash Yu. (2010) Geterotopologija kak prakticheskaja filosofija [Heterotopology as Practical Philosophy]. *Praktizacija filosofii: sovremennye tendencii i strategii. T. 2* [Practicalization of Philosophy: Contemporary Trends and Strategies, Vol. 2] (eds. I. Inishev, T. Schitsova), Vilnius: EGU, pp. 139–150.
- Campanella T. (1947) *Gorod Solnca* [Civitas Solis], Moscow: Akademiya nauk SSSR.
- Certeau M. de (2013) *Izobretenie povsednevnosti. 1. Iskusstvo delat'* [The Practice of Everyday Life], Saint-Petersburg: European University at Saint-Petersburg Press.
- Dobrenko E. (2007) *Politjekonomija so realizma* [Political Economy of Socialist Realism], Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Efremov I. (1958) *Tumannost' Andromedy* [Andromeda], Moscow: Molodaja gvardija.
- Groys B. (2004) Russian Photography in the Textual Context. *Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art* (ed. D. Neumaier), Rutgers: Rutgers University Press, pp. 119–130.
- Harlamov N. (2010) Geterotopii: strannye mesta v gorodskih prostranstvah postgrazhdanskogo obsh'estva [Heterotopias: Queer Places in the City Spaces of Postcivil Society] (Review: Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society, edited by M. Dehaene, L. De Caeter, London: Routledge, 2008). *Sinij divan*, no 15, pp. 189–197.
- Jameson F. (2005) *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions Paperback*, London: Verso.
- Jameson F. (2012) Politika utopii [The Politics of Utopia]. *Khudozhestvennyj zhurnal*, no 84. Available at: <http://permm.ru/menu/xzh/arxiv/84/politika-utopii.html> (accessed 20 April 2015).
- Lunacharsky A. (1968) *Vospominanija i vpechatlenija* [Memoirs and Impressions], Moscow: Sovetskaja Rossija.
- Lynch K. (1982) *Obraz goroda* [The Image of the City], Moscow: Strojizdat.
- Marin L. (1990) *Utopics: The Semiological Play of Textual Spaces*, New York: Humanity Books.
- More T. (1953) *Utopija* [Utopia], Moscow: Akademiya nauk SSSR.
- Moylan T., Baccolini R. (2007) Introduction: Utopia as Method; Conclusion: Utopia as Vision. *Utopia-Method-Vision: The Use Value of Social Dreaming* (eds. T. Moylan, R. Baccolini), Oxford: Peter Lang, pp. 13–24, 319–324.
- Orlova G. (2006) “Voochiju vidim”: fotografija i sovetskij proekt v epohu ih teh-nicheskoi vosproizvodimosti [“We see with our's own eyes”: Photography and Soviet Project in the Age of Mechanical Reproduction]. *Sovetskaja vlast' i media* [Soviet Power and Media] (eds. H. Gjunter, S. Hjensegen), Saint-Petersburg: Akademicheskij proekt, pp. 188–203.
- Paperny V. (1996) *Kul'tura Dva* [Culture Two], Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Ruppert P. (1986) *Reader in a Strange Land*, Athens: University of Georgia Press.
- Stites R. (1989) *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, Oxford: Oxford University Press.
- Vakhshtayn V. (2014) Arhitektura utopicheskogo voobrazhenija: popytki konceptualizacii [Architecture of Utopian Imagination: Conceptualisation Attempt]. *Sociology of Power*, no 4, pp. 13–37.
- Yurchak A. (2006) *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton: Princeton University Press.