

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Ирина Каспэ



В СОЮЗЕ
С УТОПИЕЙ

Смысловые рубежи позднесоветской культуры

Ирина Каспэ
В союзе с утопией.
Смысловые рубежи
позднесоветской культуры
Серия «Научная библиотека»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=39415193

В союзе с утопией Смысловые рубежи позднесоветской культуры:

Новое литературное обозрение; Москва; 2018

ISBN 978-5-4448-1035-4

Аннотация

В книге Ирины Каспэ на очень разном материале исследуются «рубежные», «предельные» смыслы и ценности культуры последних десятилетий социализма (1950–1980-е гг.). Речь идет о том, как поднимались экзистенциальные вопросы, как разрешались кризисы мотивации, целеполагания, страха смерти в посттоталитарном, изоляционистском и декларативно секулярном обществе. Предметом рассмотрения становятся научно-фантастические тексты, мелодраматические фильмы, журнальная публицистика, мемориальные нарративы и «места памяти» и другие городские публичные практики, так или иначе работающие с экзистенциальной проблематикой. Автора при этом прежде всего интересует тема утопии, официальное отношение к

которой на протяжении советской истории не было однозначным и неоднократно менялось. Выявляя особенности «утопического восприятия», книга предлагает не вполне привычный взгляд на место утопии в структуре позднесоветского опыта.

Содержание

От автора	5
Часть 1	23
1. Утопическое видение: несколько фотографий	23
1	29
2	39
3	59
4	72
Конец ознакомительного фрагмента.	76

Ирина Каспэ

В союзе с утопией

Смысловые рубежи

позднесоветской культуры

От автора

Фильм Дзиги Вертова «Энтузиазм. Симфония Донбасса» (1931) – возможно, одна из самых впечатляющих и в то же время самых простодушных визуализаций Марксовых представлений об идеологии. На смонтированных Вертовым кадрах мы видим дореволюционный мир прежде всего как пространство морока, «ложного сознания». Когда старая конструкция реальности (представленная церковными куполами) рушится и дурман развеивается, остается голая предрассветная земля и люди, еще нетвердо стоящие на ногах (эффект восприятия, усиленный «прыгающей походкой» – технической особенностью кинематографа этого времени), но уже не отчужденные.

Накануне крушения СССР эта модель социального зрения вновь становится наиболее востребованной: морок идеологии (теперь уже коммунистической) противопоставляется

«нормальному миру» по ту сторону «железного занавеса» – миру, в котором ничто не отделяет человека от реальности как таковой. Советское начинает определяться как масштабный и страшный проект, как «эксперимент» – не в последнюю очередь как эксперимент по выстраиванию особых, извращенных отношений субъекта с реальностью.

Сегодня в своих попытках понять советское мы стремительно удаляемся от наивной категоричности такого взгляда. Чем пристальнее исследователи вглядываются в ландшафт советской культуры, чем более детально и подробно удается его рассмотреть, тем популярнее становится, условно говоря, нормализующая позиция – все чаще манифестируется необходимость работать с советским «не как с отклонением от цивилизационной нормы, а как с предметом интерпретации, раскрывающим еще одну версию Современности» и описывать советское общество «не как единый монолит, скрепленный идеологией и репрессивным аппаратом, а как открытую динамичную сеть различных социальных практик и постоянно смещающихся балансов сил»; теории тоталитаризма при этом начинают восприниматься как «инструмент идеологической борьбы» и «идеологический „замок“, блокирующий попытки нормальной научной дискуссии» (Фетисов, 2017: 227).

Мне, безусловно, близка антропологическая оптика, настроенная на различение сложных переплетений социальной ткани, которые никогда не являются результатом рации-

онально спланированного проекта, но возникают в процессе непредсказуемого взаимодействия множества персональных и коллективных выборов, решений, поступков. Однако на этой глубине погружения легко потерять из виду то этическое измерение темы, которое столь заметно в поверхностных дискурсах, в схематичных попытках нарративизировать советское прошлое как историю насилия или как историю утраты реальности. Не думаю, что стоит пугаться простоты подобной этической интуиции (и поспешно отбрасывать ее как продукт или даже средство «идеологической борьбы», оставаясь в рамках все той же дихотомии «ложного» и «истинного» сознания). Как историк советской культуры я вижу свою задачу в том, чтобы удерживать такого рода интуиции в поле внимания и по возможности переводить их на аналитический язык, проясняя (в первую очередь для себя) их символическое и ценностное значение.

Утрата контакта с реальностью – говоря иначе, утрата контакта с другими и с собой, когда ресурсы персональной воли, восприятия, памяти подавляются повышенным стремлением к контролю, подменяются готовыми нормативными конструкциями или просто стратегиями ускользания, уклонения, избегания ситуации «здесь и сейчас», – ключевой сюжет этой книги. Конечно, в широком смысле переживание утраты непосредственного контакта с реальностью – один из основных конфликтов эпохи массмедиа и, еще шире, эпохи модерности, и все же именно этот конфликт снова и снова

оказывается в центре исследований советского и в особенности позднесоветского общества.

Недавно мне довелось быть свидетелем и участником интересного разговора в кругу коллег – обсуждались эмоциональные эффекты церемонии закрытия Олимпиады-80, кульминационного события последних десятилетий социализма. Один из собеседников, Михаил Немцев, заметил, что в знаменитом полете надувного Олимпийского Мишки ощущался «какой-то ускользающий аспект Возвышенного, какое-то прощание с тем, чего никогда не было» и «прощание завораживает». Такая формулировка представляется мне очень точной для описания позднесоветской эмоциональности в целом: «прощание с тем, чего никогда не было» – аффект, занимающий заметное место в позднесоветской, изоляционистской культуре.

Определяя эту культуру как изоляционистскую, я имею в виду не только и не столько особенности внешней политики, стоявшие за метафорой «железного занавеса», сколько хаотичное множество внутренних барьеров, заслонов и блоков, составлявших неотъемлемую часть повседневной жизни в позднем СССР, – патологическое разрастание нормативных границ, которые непрерывно проводились, стирались и проводились вновь. Подобный посттоталитарный синдром (термин «тоталитаризм» применительно к советскому политическому устройству 1930-х – начала 1950-х годов представляется мне вполне работающим) Алексей Юрчак называет

«гипернормализацией» и связывает его прежде всего с кризисом институтов политической власти, уже не обладавших полномочиями, достаточными для утверждения собственных определений социальной нормы, – в результате под гнетом ответственности позднесоветские трансляторы властного дискурса вынужденно втягивались в бесконечные трактовки нормативного, в производство и перепроизводство запретов (Yurchak, 2006). Но, возможно, синдром изоляционистской блокировки не сводится к политическому измерению. В конечном счете изоляционизм – это блокировка контактов с реальностью. Утратившая энтузиастическую лихорадочную остроту, переведенная в хроническую форму. Подтвержденная социально на протяжении нескольких поколений. Утвержденная в качестве базового навыка социальной адаптации, базового инструмента выживания. Превратившаяся – на закате СССР – в затянувшееся и завораживающее элегическое прощание с тем, чего никогда не было.

* * *

В понятийном репертуаре XX века рядом с проблематикой разорванного контакта с реальностью, конечно, находится проблематика утопии. Период крушения восточноевропейских социализмов породил такое количество философских, литературоведческих и в особенности публицистических нарративов об утопии, что очень скоро эта тема – по

крайней мере, в контексте СССР – начала казаться исчерпанной навсегда. Сейчас, около четверти века спустя, сложно придумать более размытый и неоперациональный термин, чем «советская утопия».

Собственно, и само понятие утопии плохо поддается фиксации, будто бы постоянно перерастая вмененные ему смысловые рамки. Возможность работать с этим понятием я связываю с рецептивным подходом и предпочитаю говорить не об «утопическом мышлении» или «утопическом воображении», а об *утопическом восприятии*, безусловно представляющем собой культурный навык. Мы научаемся определенным принципам чтения и зрения, позволяющим распознавать утопию, видеть ее – часто в самых неожиданных местах; более того, мы научаемся определенным аффектам, приобретающим нас к роли утопического реципиента.

Рецептивный подход неосуществим вне исторического ракурса; избранная мной оптика исключает представления об утопии как о вневременном «архетипе», отражающем некие универсальные свойства человеческого сознания. История утопической рецепции начинается непосредственно с «Утопии» – с «Золотой книжечки» Томаса Мора (хотя навык утопического чтения может ретроспективно распространяться и на значительно более ранние тексты – как в случае с платоновским «Государством»). Однако меня интересует здесь не рождение жанра. Литературоведческий взгляд, опирающийся на жанровую теорию, видит в моров-

ской «Утопии» сложную повествовательную конструкцию, в которой описание вымышленного прекрасного острова составляет лишь одну из частей. С позиций рецептивной истории вместе с «Утопией» появляется не только особый тип повествования, но, в первую очередь, *пространство* – проективное, несуществующее и при этом со временем занявшее определенное (устойчивое и заметное) место на когнитивной карте новоевропейской культуры. Без утопии эта карта радикально изменила бы свои очертания.

Я исхожу из тезиса (являющегося, в принципе, предметом консенсуса в сегодняшних utopian studies), что утопия – феномен Нового времени и урбанизированного мира (она неотожествима, скажем, со средневековой крестьянской идиллией, весьма далекой от вопросов об обществе и его устройстве). На протяжении нескольких последних веков мы живем в соседстве с утопией, так или иначе имеем в виду это странное резервное пространство, определяемое и неопределимое при помощи географических и исторических координат, и саму конструкцию современности во многом выстраиваем по отношению к нему (об утопии и «современности» см., напр.: Wegner, 2002; Jameson, 2005).

Очевидно, что в XX веке такое соседство переживалось как особенно тесное. Утопия становится объектом полярных и этически заряженных оценок, фетишизируется и демонизируется, пугает и вдохновляет, объявляется опасной ересью и воплощением «принципа надежды»; утопическая ре-

цепция вступает в плотный симбиоз с метанарративами, с большими объяснительными моделями, будь то «конструктивизм» (в самом широком смысле этого термина) или «тоталитаризм». Начавшись с мангеймовского сопоставления утопии и идеологии, история *utopian studies* по сей день остается прочно привязанной к устаревающей право-левой шкале, и сам способ говорить об утопическом по-прежнему является достаточно устойчивым маркером идеологических предпочтений. Неомарксистская линия исследований утопического – чрезвычайно влиятельная в последние десятилетия – опознается не только по сильной теоретической программе, но и по имплицитной терапевтической миссии: нейтрализовать тревогу по поводу утопии, совершить своего рода *upgrade* утопической рецепции, перезапустить ее на новых основаниях, найти возможности для утопического восприятия в сегодняшнем мире (см. прежде всего: Jameson, 2005).

При всей привлекательности этой интенции и при всем интересе к теоретическим размышлениям, на которых она основывается, я тем не менее пытаюсь сохранить определенную настороженность по отношению к утопии, столь характерную для праволиберальных дискурсивных стратегий XX века. Опыт антиутопического взгляда, подвергающего сомнению романтизированный образ утопии (с его семантикой «мечты», «творческого воображения», «свободной устремленности к новому» etc.), взгляда, выявляющего

«теневые стороны» утопического восприятия, представляется мне значимым шагом к более полному пониманию того, как это восприятие устроено и *для чего* нам утопия, что мы при ее помощи делаем. И что утопия делает с нами.

Именно такие вопросы ставятся мной в первой, теоретической части книги – «Навык утопической рецепции». В трех последующих частях речь идет собственно о городской культуре позднего социализма; несколько глав посвящены научной фантастике, но также я исследую в режиме *case study* и другие культурные практики 1950–1960-х годов – кинематографические, публицистические, коммеморативные. Мои цели при этом далеки от намерения использовать практики для иллюстрации теории. Меньше всего мне хотелось бы редуцировать историю позднесоветского периода до истории утопического восприятия. Прямо наоборот: мой материал показывает, как утопия постоянно отодвигалась, отстранялась, обходилась. И в то же время оставалась где-то рядом.

На рубеже 1950–1960-х годов утопия в СССР переходит на легальное положение. Ее вытеснение из советских публичных дискурсов, начавшееся в 1930-е (одновременно с рождением соцреализма), сменяется сдержанной благожелательностью. Разумеется, такое вытеснение не означало прекращения утопической рецепции, напротив: проект соцреализма неоднократно описывался в исследовательской литературе как скрытое, непроговариваемое, возможно

неосознаваемое воспроизводство утопии (см.: Гюнтер, 2000; Добренко, 2007). В годы «оттепели» утопическая рецепция вновь становится эксплицитной, она канализируется, возвращается в жанровые рамки (так, рецензенты романа Ивана Ефремова «Туманность Андромеды» (1956) совершенно открыто констатируют возрождение утопического жанра). И вместе с тем любой утопический нарратив, включая самый легитимный его вариант – «утопический коммунизм», по-прежнему составляет оппозицию коммунизму «научному»; попытки теоретизировать утопическое в этот период связаны со сложной (фактически нерешаемой) задачей: удерживаясь на позициях «научного коммунизма», разграничить даже не «идеологию» и «утопию», по Карлу Мангейму, а идеализм, который требовалось искоренять, и идеалы, которые требовалось взращивать¹. И в этом смысле статус утопии остается неоднозначным. С одной стороны, утопия была прочно вплетена в языки говорения о будущем, в модели целеполагания, в саму структуру социального мышления, в когнитивные паттерны конструирования социального мира, с другой – отчетливое признание этого факта означало бы обрушение всей конструкции, более того, импульс преодо-

¹ См., например, в новаторской для своего времени работе тартуского философа Леонида Столовича «Категория прекрасного и общественный идеал»: «... Поэзия будущего и есть красота коммунистического идеала. Красота не идеалистически-призрачная, но реально достижимая, являющаяся реализацией всех эстетических потенций настоящего» [выделено мной. – И. К.] (Столович, 1969: 337–338).

ления утопического восприятия, выскальзывания из утопических рамок, бегства из утопии оказывался не менее значимым, чем собственно утопический аффект.

Что я намереваюсь уловить в этом сложном переплетении различных форм утопической рецепции (и, безусловно, различных форм отказа от нее)? Прежде всего – экзистенциальное измерение утопии, те уровни, на которых утопия встречается с поиском смысла и страхом смерти. Я убеждена, что утопия может значить для своих реципиентов нечто большее, чем конструктор идеального общества, нечто большее, чем режим социального проектирования или социальной критики. В этом случае язык социального, на котором «говорит» утопия, – не столько цель, сколько средство: социальное оказывается областью, в которой ищутся ответы на предельные, экзистенциальные вопросы; утопия – способ справляться с этими вопросами через язык социального. Здесь будет кстати образная и лишь на первый взгляд мрачная формулировка, предложенная социологом-конструктивистом и лютеранским теологом Питером Бергером: «Каждое общество, в конечном счете, – это люди, связанные вместе перед лицом смерти. Власть религии, в конечном счете, зависит от того, насколько убедительны знамена, которые она вкладывает в руки людей, стоящих перед лицом смерти или, вернее, неотвратимо идущих по направлению к смерти» (Berger, 1990 [1967]: 51). Мой объект изучения – позднесоветское секулярное общество, на знаменах которого на-

писано «общество». Траектории неотвратимого движения к смерти под этими знаменами я и пытаюсь, в сущности, описать.

В таком контексте появляется третье (помимо «реальности» и «утопии») ключевое для моего исследования понятие – «смысл». Возможно, одно из самых значимых открытий, спровоцированных катастрофическим опытом XX века, – концептуализация смысла как потребности, необходимой для поддержания жизни. С этих позиций смысл объективируется, чтобы затем быть присвоенным, рассматривается как то, что можно утратить и обрести, выбрать и отбросить, переосмыслить и переопределить (в самых радикальных трактовках – произвести, выстроить, сконструировать), но в любом случае – как то, в чем мы жизненно нуждаемся и дефицит чего регулярно обнаруживаем. В данной книге я подробно анализирую конструкцию «смысла жизни», занявшую заметное место в «оттепельных» публичных дискуссиях, и ее связь с утопией – с пространством, в котором вопрос о «смысле жизни», конечно, избыточен и которое, в классическом варианте, демонстрирует абсолютное торжество смысла, абсолютное вытеснение всего неподконтрольного, то есть, в рамках утопической логики, – нефункционального, а значит, бессмысленного. Смысл как обретение контроля и смысл как полнота переживания контакта с «реальностью» (с тем, что неподконтрольно и непредсказуемо) – два полюса, напряжение между которыми, пожалуй, интере-

сует меня здесь больше всего.

В центре подобной проблематики, безусловно, находится фигура субъекта – того, кто присваивает смысл или задает его вектор, того, кто совершает выбор или отказывается от него. В любых социальных и политических условиях персональные выборы не перестают быть свободными – это едва ли не единственный тезис, представлявшийся мне в ходе исследований безоговорочно аксиоматическим.

* * *

Итак, я предлагаю определенную концепцию рассмотрения утопического, но не для того, чтобы автоматически «подверстать» под нее позднесоветский материал, а скорее чтобы продемонстрировать, насколько сложными оказывались формы утопического восприятия. При этом я надеюсь показать, что тему утопии можно рассматривать в связи с проблемами субъектности, идентичности и что утопия прямо соприкасается с «предельными», «рубежными» областями – речь в книге в первую очередь идет о том, как поднимались экзистенциальные вопросы, как разрешались кризисы мотивации, целеполагания, страха смерти в посттоталитарном, изоляционистском и декларативно секулярном обществе. Подчеркну – мое исследовательское внимание сосредоточено в данном случае на городской культуре, на культурных практиках «советского среднего класса» или «советской

интеллигенции» (оба термина взаимодополнительны и в равной мере неудачны – первый отчетливо презентистский, второй слишком размыт и вместе с тем слишком символически нагружен, однако на сегодняшний день их, в сущности, нечем заменить).

Главы книги преимущественно представляют собой исправленные, дополненные и адаптированные под общую задачу варианты статей, публиковавшихся в разные годы. По сути, это самостоятельные мини-исследования, в которых я использую не только разный материал, но и разные способы работы с ним. Общими остаются антропологическая ориентированность и рецептивный подход. Говоря о восприятии утопии, я имею в виду два ракурса – исторический и феноменологический. Мне интересна история идей и аффектов, история «оттепельных» представлений об утопическом коммунизме, о светлом коммунистическом будущем, об энтузиазме его строителей; как и история эмоционального выпадения из ситуаций социального взаимодействия и постутопической элегической сентиментальности, особенно характерной для самых последних, «застойных» советских лет. Но также я учитываю, что навык восприятия советского прошлого через призму утопии прочно встроен в сегодняшние рецептивные практики и – в мой собственный взгляд. Утопия остается моделью, которую мы всё еще продолжаем в той или иной степени использовать при написании советской истории. Моя цель здесь – не столько деконструировать и от-

бросить эту модель, сколько научиться пользоваться ею осознанно, отчетливо задавая ее границы.

Есть и еще одна методологическая особенность книги, которую следует оговорить. Описывая опыт утопического восприятия через проблематику идентичности, я ищу выходы к интерпретативным ресурсам психологии. Но при этом не апеллирую к лакановскому психоанализу, хотя такая отсылка выглядела бы в культурологическом исследовании наиболее конвенционально, а опорные для Жака Лакана понятия – «реальное», «воображаемое», «символическое», «желание» – кажутся очень близкими к словарю, почти неизбежному при разговоре об утопии. Как любая тотальная объяснительная система, лакановский подход требует от исследователя целого ряда фундаментальных соглашений, которые мне не хотелось бы подписывать. Вместо этого – больше имплицитно, чем эксплицитно – я ориентируюсь на оптику экзистенциальной психологии, собственно и совершившей то открытие «смысла», о котором я писала чуть выше.

Все источники, с которыми я работаю, так или иначе находятся в открытом доступе – среди них нет архивных материалов, и это сознательное решение. Изучение недавнего прошлого позволяет иметь дело с видимым слоем культуры – с тем, что кажется очевидным и общеизвестным. По моему глубокому убеждению, этот слой необходимо исследовать, пока иллюзия его понятности не трансформировалась в окончательное непонимание.

На протяжении всего периода, когда писалась книга, я получала неоценимую помощь и поддержку. В первую очередь – от ближайших коллег по ИГИТИ НИУ ВШЭ и ШАГИ РАНХиГС, где я имела удовольствие работать. Значительная часть исследовательских сюжетов и, соответственно, глав появилась в результате моего участия в коллективных проектах, инициаторам которых я бесконечно признательна: в сущности, книги не было бы без Натальи Самутиной, Марии Майофис, Ильи Кукулина, Константина Богданова, Валерия Выюгина, Ольги Розенблюм, Александры Ураковой. Статьи, на основе которых написаны главы, публиковались в журналах «Новое литературное обозрение», «Неприкосновенный запас», «Социологическое обозрение», а также в сборнике «Второй Всесоюзный съезд советских писателей (Идеология исторического перехода и трансформация советской литературы)» (издательство «Алетейя», в печати) – я благодарна за эту возможность, за важные рекомендации, за внимательную редактуру Ирине Прохоровой, Николаю Поселягину, Марии Майофис, Александру Дмитриеву, Абраму Рейтблату, Кириллу Кобрину, Илье Калинину, Александру Ф. Филиппову, Марине Пугачевой, Валерию Выюгину. Я хочу также поблагодарить всех, от кого получала «обратную связь», – коллег, оппонировавших мои доклады, придирчиво читавших первые версии текстов, откликнувшихся на мои просьбы о консультации; всех, кто щедро делился своими соображениями, критическими замеча-

ниями или просто дружеским участием: Бориса Степанова (чья бескомпромиссная критика не раз побуждала меня радикально переиначивать написанное), Татьяну Дашкову, Галину Орлову, Михаила Рожанского, Сергея Зенкина, Ольгу Бессмертную, Лорана Кумеля, Михаила Немцева, Евгению Воробьеву (Вежлян), Павла Спиваковского, Сергея Козлова, Татьяну Кобзареву, Любовь Борусяк, Светлану Маслинскую, Сергея Ушакина, Маттиаса Швартца, Алексея Юрчака, Илью Дементьева, Оксану Орлову, Ксению Зорину, Любовь Сумм, Светлану Силакову, Станислава Львовского, Александра Иличевского, Сергея Кузнецова.

Моя особая глубокая признательность – Игорю Вишневецкому, Константину Шумову, Евгению Когану и анонимным респондентам, благодаря которым была написана последняя, наверное самая значимая для меня часть этой книги, «Место смерти. Мемориализация войны и образы Ленинградской блокады».

Спасибо Игорю Гаврилову, Владимиру Лагранжу, Павлу Маркину, Игорю Пальмину, Владимиру Уборевичу, а также Надежде Баталовой, Дмитрию Воздвиженскому (мл.), Христине Соколаевой, Елене Узбяковой, чья великодушная помощь сделала возможной публикацию иллюстраций.

Для меня важно, что книга вышла в издательском доме «НЛО»; я благодарна Ирине Прохоровой и всем сотрудникам издательства, приложившим усилия к тому, чтобы это случилось.

Но в наибольшей мере книга обязана своим появлением Борису Дубину, чья научная и просветительская деятельность представляется мне сильнейшим импульсом к возвращению «чувства реальности», способности присутствовать «здесь и сейчас», видеть других и другое. Предполагаю, что силы этого импульса хватит еще не на одну книгу его учеников.

И, конечно, я признательна моей семье – Святославу Каспэ, моему первому читателю, адресату и собеседнику; нашим родителям, чей опыт жизни в позднем СССР неоднократно помогал в работе над этой книгой; и сыну Яше, который никогда не дает забыть, что такое реальность.

Часть 1

Навык утопического восприятия

Ничего бесполезного и, в особенности, ничего вредного, но все направлено к полезной цели!

Этьен

Кабе.

«Путешествие

в Икарию» (Перевод Э. Гуревича)

1. Утопическое видение: несколько фотографий

В кадр, сделанный Ниной Свиридовой и Дмитрием Воздвиженским в середине 70-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 разделена и поддержана кем-то еще, – значит, такая «аура» не сводится к легко опознаваемым, закрепленным в культуре визуальным ка-

нонам. Но следует ли отсюда, что эти впечатления исключительно индивидуальны и ситуативны, что они не имеют никакого отношения к общему, социальному опыту?



Ил. 1. Дмитрий Воздвиженский, Нина Свиридова. «Бескудниковский бульвар, стадион школы № 244». Сер. 1970-х

Ниже мне хотелось бы проблематизировать основания утопического восприятия, и 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 об экспансии западной цивилизации и колониализме (Jameson, 2005: 202; Schmidt, 2009). 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» (Vaccolini, 2007: 159–190) – утопия все 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») (см.: Pordzik, 2009).

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, бесспорно, 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 20-х», «большой сталинский стиль», «минимализм 60-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 главе 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 становится в рамках этой оптики определяющей. В основе второго модуса лежит культивируемый смысловой сбой, остранение, экзотизация; не исключено, впрочем, что это лишь внешняя сторона сложного эффекта, 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. Появляются небольшие неформальные творческие сообщества – например, группа ТРИВА, возникшая в Новосибирске на рубеже 1970–1980-х годов. Входившие в нее фотографы – Владимир Воробьев, Владимир Соколаев, Александр Трофимов – отдавали предпочтение методу «свободной охоты», отказываясь от постановочных кадров, от кадрирования и ретуши отснятого материала.

Но критерий отбора фотографий, о которых я предполагаю здесь поговорить, связан не с принципами съемки, не с жанровой принадлежностью, а с почти неверифицируемым эффектом 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, в особенности альбомной, фотографии (хотя подобные интерпретации представляются вполне допустимыми), но прежде всего определенный визуальный навык, социаль-

ный опыт взгляда, который позволит прояснить, что такое утопия.

1

Цель всех человеческих усилий заключается в достижении счастья... Нельзя создать худшей системы для достижения желаемой нами цели, чем действующая ныне у всех народов мира... Ни один предмет нигде не наблюдается человеком в его подлинном виде.

Роберт Оуэн. «Описание ряда заблуждений и бед, вытекающих из прошлого и настоящего состояния общества»

(Перевод С. Фейгиной)

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, во все не обязательно утопической? Можно ли говорить о специфике «утопических проектов», или в этом ракурсе всякое проектирование будет расцениваться как утопия?

В последние годы теоретическую востребованность все больше приобретает формула «утопия как метод» – именно так, скажем, озаглавлено предисловие Тома Мойлана и Раффаэлле Бакколини к составленному ими сборнику

«Утопия-Метод-Видение» (Moylan, Vaccolini, 2007); эта же формула используется в названии монографии Рут Левитас «Утопия как метод. Реконструкция воображаемого общества» (Levitas, 2013) etc. Под утопическим здесь понимается уже не некое базовое свойство сознания, выражающееся в склонности проектировать идеальные общественные устройства, но сложный когнитивный аппарат Нового времени, который может стать частью исследовательского инструментария. В статье «Утопия как метод, или Использование будущего» Фредерик Джеймисон сжато излагает собственную концепцию, где центральное место занимает остроумное противопоставление герметичных «утопических программ» и рассеянных в повседневной реальности «утопических импульсов» (последний термин он заимствует у Эрнста Блоха). К малоинтересным ему «программам» Джеймисон переадресовывает все претензии, предъявлявшиеся в XX веке к утопии; а притягательные «импульсы» наделяет свойством высвободить альтернативные возможности, которые в данной культуре оказались «подавленными и парализованными» (Jameson, 2010: 41; см. также: Jameson, 2005: 2–9). На распознавании утопических импульсов и следовании за ними, собственно, и основывается джеймисоновский метод «утопологии» (Jameson, 2010: 41).

Такая теоретическая оптика, по сути, вводит в utopian studies проблематику воспринимающего субъекта (хотя это не декларируется прямо); утопия, понимаемая как метод, –

своего рода стекло, через которое исследователь пытается рассмотреть смысловые рубежи актуальной культуры. Вместе с тем, чтобы *практиковать* утопию как метод, требуется более или менее осознанное решение и определенные убеждения. Конечно, это лишь один из многих способов утопической рецепции, которая все-таки несводима к отчетливой дихотомии дидактичных «программ» и вдохновляющих «импульсов». Попытка определить утопию как метод и видение почти исключает из рассмотрения опыт взгляда, направленного не *через* утопическое, а *на* утопическое. Дальше я попробую вернуться к более буквальному значению слова «видение» и опереться в своем определении утопического на опыт пространственного восприятия.

В теоретическом плане такую опору предоставляет работа французского семиотика и философа культуры Луи Марена «Утопии: игры пространств» («Utopiques: jeux d'espaces») (Marin, 1990 [1973]), оказавшая существенное влияние на развитие современных utopian studies. Книга Марена, отчасти эзотеричная и визионерская, в то же время задает отчетливые, жесткие рамки для размышлений об утопическом. Рассматривая утопическое как изобретение Томаса Мора и исходя в своих рассуждениях из детального разбора «Золотой книжечки», Марен в первую очередь обращает внимание на ее название, из которого следует, что «утопия» – это «несуществующий топос» (ου-τοπία) и «благой топос» (ευ-τοπία), но прежде всего – это в принципе «топос», то есть

нечто, определяемое в пространственных категориях. Место утопии невозможно, вненаходимо с точки зрения географии и истории, и вместе с тем утопический дискурс выстраивается при помощи географических и исторических координат. Утопия по Марену – это «лакуна», резервная территория, необходимая при том характерном для Нового времени режиме конструирования социальной реальности, который основывается на стремлении не оставлять «белых пятен» ни на географической карте, ни в исторической хронологии. Утопия – это «пространство без места» (Marin, 1990 [1973]: 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 [1960]) является признанным и даже несколько архаичным направлением гуманитарных исследований, такая возможность кажется очевидной, но Марен подходит к проблеме не вполне привычным для нас образом: ключевым для него становится размышление о референции.

Не удовлетворяясь тезисом «Утопия не имеет референта», Марен считает необходимым уточнить, что она скорее «имеет отсутствующий референт» (Marin, 1990 [1973]:

xxi), – это различие для него принципиально. К утопии не вполне применимо, 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 иной референциальный механизм (или «референциальную игру», в терминах Марена) – 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 Джеймисон – орнамента (Jameson, 2005: 44).

Чтобы прояснить специфику такого восприятия, потребу-

ется вспомнить о другой стороне утопического. Марена явно больше интересуется *ου-τοπία*, чем *ευ-τοπία*, 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 благе предполагает, что достичь его можно, лишь вынеся за скобки все, 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» («застывшая» – эпитет, который так часто присваивается утопии) – оказались бы блокированы любые метафоры, любые процедуры переноса значений, собственно создающие саму возможность языка. Перед нами возник бы мир,

в котором соблюдается строгое соответствие между означаемым и означающим, между знаками и их референтами (как правило, такое соответствие описывается через апелляцию к платоновской теории идей – в сущности, в пространстве утопии вещи должны совпасть с собственной идеей, предстать наконец «в подлинном виде»; полдень, момент высшего стояния солнца над горизонтом, когда все объекты становятся равными себе, в пределе переставая отбрасывать тень, – конечно, наиболее точная временная координата утопии).

В классической утопии 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 [1516]: 145, 214)². Суть идеи совершенного языка, так или иначе значимой для всех последователей Мора, с особой лаконичностью сформулировал Этьен Кабе: как замечают его персонажи, обитатели утопической страны Икарии, «слова в нашем языке пишут-

² Здесь и далее утопические тексты цитируются по русскоязычным изданиям (если таковые существуют). Ориентируясь на рецептивный подход, я отдавала предпочтение наиболее известным переводам. В тех редких случаях, когда в переводе утрачиваются смыслы, значимые для моего анализа, я ссылаюсь на оригинал и предлагаю свой вариант перевода.

ся точно так же, как произносятся, в нем нет ни одной бессмысленной или бесполезной буквы» (Кабе, 1948 [1840] (Т. 1): 232).

Максимальное сокращение зазора между «формой» и «содержанием», означаемым и означающим 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» (Мор, 1953 [1516]: 176). С вытеснением интерпретативных процедур и интерпретирующих инстанций связаны и все те особенности утопической социальности, которые с неомарксистских позиций видятся как «преодоление отчуждения». Денежная система – как коммуникативный посредник, как способ метафоризации социальных отношений, символического обмена одних значений на другие, – конечно, должна быть устранена из утопии в первую очередь.

При этом и само описание утопического пространства со всей очевидностью следует столь же прозрачным законам – оно призвано быть понятным и функциональным, целиком

подчиненным задачам каталогизации несуществующего мира и манифестации его норм; здесь исключены любые другие мотивы говорения и любые информационные шумы. Описательность утопии, ее картографичность, на которую обращает внимание Марен, – свойство особого коммуникативного режима. Такой режим, во-первых, поддерживает иллюзию собственной автореферентности, 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 качества, стать аналогом схематичного рисунка или чертежа. Утопия – карта абстрактных понятий, демонстрация подобия когнитивных категорий пространственным.

Очевидно, что в центре этого режима – нереализуемая идея абсолютно успешной коммуникации, опирающаяся на представления об универсальности разума, об общих, собственных человеческой природе принципах понимания и восприятия; любые субъектные конструкции («персональная включенность», «уникальный опыт» etc.) этой идее 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 иро-

нии, требующей воспринимать «благое место» с точностью наоборот – как «проклятое».

Характерно, что каноны антиутопии как литературного жанра начинают оформляться через манифестацию принципиальной амбивалентности совершенного (простого и ясного) языка, очищенного от «ненужных оттенков значений» (Оруэлл, 1989 [1949]: 51–52). Оруэлловский новояз демонстрирует, что предельной стадией избавления от семиотических шумов, устранения субъектной позиции, иными словами, искоренения многозначности окажется не единомыслие, а двоемыслие – такое состояние языка, когда он опровергает сам себя («Война – это мир. Свобода – это рабство»), означающие прямо противоречат означаемым, ни один смысл не является буквальным, ни один смысл не является смыслом.

Отсюда несложно перекинуть мост к другому распространенному типу читательской реакции на утопический текст – замешательству: связь между означающими и означаемыми полностью разорвана, 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.

2

Город был переписан наново, как декрет, и все ненужное вычеркнуто.

Вера Инбер. «Место под солнцем»

На город смотрят сбоку, будут – сверху.

Велимир Хлебников. «Кол из будущего»

Таким образом, возвращение к размышлениям Марена позволяет задать исходные параметры разговора об утопическом взгляде. Этот взгляд – 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 удержать 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 (Серто, 2013 [1980]: 185–188).

Мне хотелось бы оттолкнуться от теоретической модели города-текста (не слишком популярной в сегодняшних *utopian studies*³), но попробовать поговорить об этом в менее метафоричном ключе. Итак, можно ли в принципе обнаружить следы утопической рецепции в советском городском пространстве? Я не ставлю сейчас задачи проследить скрытое влияние принятых способов изображения утопии – ее иллюстративных канонов – на те или иные советские визуальные практики и урбанистические проекты⁴. Для начала речь пойдет о случае, когда факт утопической рецепции был

³ См., например, попытку противопоставить этой модели уже упоминавшуюся выше концепцию «утопических импульсов»: Fitting, 2007.

⁴ О визуальных репрезентациях утопии см.: Gervereau, 2000. На этот глубокий, хотя и довольно эссеистичный обзор я буду неоднократно ссылаться в дальнейшем. Пока для меня важно разграничить логику репрезентации (когда в центр рассмотрения помещаются ресурсы, позволяющие воспроизвести утопию, сделать ее видимой) и рецепции (когда проблематизируется сам процесс видения, конструирования утопического взгляда). Лоран Жерверо формулирует свои задачи исходя из первой логики, но в ходе размышлений смешивает ее со второй – и это, возможно, главный недостаток его анализа.

эксплицирован прямо, – о проекте «монументальной пропаганды».

Со слов Анатолия 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 [1623]: 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 чем 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 все это будет временно. Еще важнее надписей я считаю памятники: бюсты или целые фигуры, может быть, барельефы, группы (Луначарский,

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

«Ленин хотел, чтобы во все еще неграмотном обществе появились города, которые говорят», – замечает один из исследователей «советской утопии» (Stites, 1989: 89). Метафора говорящего города мне представляется очень точной. Голос пропаганды тут 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. Это задача присвоения пространства, прежде всего через стирание и переписывание прошлого (хрестоматийный пример – затертые царские имена на Романовской стене, поверх которых наносился список героев новой истории; в их числе, кстати говоря, Томас Мор и другие классики-уто-

писты). 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, информационных табло (Серто, 2013 [1980]: 202–204)), не является порождением городских практик (как в случае рекламы или афиш) – 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 (ср. литературное описание Веры Инбер: «То время вообще было богато памятниками <...> Во всех городах страны появились тогда самые разные сооружения, то непомерно большие, то, наоборот, непонятно мелкие. Иногда это было голова Маркса на высоте, и даже не голова, а одна только едва оформившаяся мысль. Иногда невнятное скопление смут-

ных фигур, стоящее почти на земле и обнесенное деревянной оградой» (Инбер, 1928: 20)) требовали нарративного сопровождения и по замыслу предполагали разнообразные формы разъяснительной работы – митинги на открытии, экскурсии etc.

Торжество визуальности, характерное для второй половины 30-х годов (об этом, напр.: Орлова, 2006: 188–203), и, в числе прочего, 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 на декларативном уровне 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 вос-

приятия, в том числе и городского пространства, превращая его в «спланированный и читаемый текст»⁵.

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, непонятым —

и заключает, что под формализмом в ней понимается «такая форма, сквозь которую неясно проступает вербальное содержание» (Паперный, 1996: 226). Но важно подчеркнуть также, что «нарративизация» в данном случае подразумевает утверждение единства содержания и формы, означающего и означаемого, то есть устранение механизмов интерпретации как таковых, — сообщение должно считываться «напрямую», безо всяких «шифров», все «непонятное» объявляется информационным шумом и подлежит устранению. Ср. замечание Ханса Гюнтера о соцреалистической литературе:

В результате дискуссии о языке 1932–1934 гг. было установлено, что язык литературы должен

⁵ Подчеркну: в данной книге соцреализм упоминается мной не как «художественное течение», не как обширный корпус конкретных и достаточно разнообразных произведений, а как набор предписаний и правил, который задавался авторитетными инстанциями и формировал определенные рецептивные каноны, определенные модели чтения и зрительского взгляда.

быть ясным, простым и понятным. В то время как в предшествующий период означающие текста стремились к яркой, самоценной окраске, соцреализм требовал от них нейтральности и прозрачности, чтобы гарантировать неискаженный взгляд на великую эпоху (Гюнтер, 2000).

На практике такая табуированность интерпретационных процедур 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 нормы⁶. «Утверждение часто значит то же, что и обратное утверждение», – замечает Паперный, пытаясь описать те специфичные способы коммуникации, которые появляются в 30-е 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»), и в конечном счете приобретают «незнаковый характер» (Паперный, 1996: 232).

Интересно посмотреть, что при этом происходит с «выразительными надписями», входившими в пропагандистские

⁶ Как показал Алексей Юрчак, своего апогея эта гипертрофированная герменевтика достигает уже после смерти Сталина – единственного полномочного интерпретатора (Yurchak, 2006: 10–11).

замыслы Ленина. Они становятся неотъемлемой частью советского города, однако перестают выполнять какие бы то ни было информационные функции, – по наблюдению Паперного, «врастают в гранит и мрамор»:

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 срастаются 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 все чаще оказываются «формой», все больше орнаментализуются.

Пожалуй, кульминацией и своего рода пределом пропагандистского симбиоза пространства и текста становится ритуал, принятый на ежегодных авиационных парадах, – над Тушинским аэродромом появляется составленное из нескольких десятков самолетов имя Сталина. Принцип единства содержания и формы воплощается тут в такой полноте, что сложно отличить одно от другого («Сло-

во „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 тоже включается в состав городских поверхностей, в трехмерной монументальной книге не остается чистых, неисписанных страниц, ни одного свободного «носителя».



Ил. 2. Владимир Соколаев. «Цветы, птенец и зрители. Площадь Ленина в Первомай. Новокузнецк». 1983

Фотографии последних советских десятилетий фиксиру-

ют этап, когда текст «отрывается от архитектуры» (Там же: 236), а означающее – от означаемого. Монументальная пропаганда плывет над городом на световых табло или прикрывает обветшавшие фасады. Мы видим в разнообразных ракурсах надпись «СССР» на проспекте Калинина («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: 233⁷). Или – на снимке уже упоминавшегося мной фотографа Владимира Соколаева – напряженные, угрюмые лица на фоне надписи «МИР»: случайный осколок мира, задворки праздника, урна-птенец с распяленным ртом, заткнутым выброшенными цветами (*ил. 2*). На более известной фотографии из того же авторского цикла немолодая женщина несет на демонстрацию «СЧАСТЬЕ», как будто бы слегка ссутулившись под тяжестью этого креста; нам предьявлен 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. 3*). Социальная фотография здесь неожиданно сближа-

⁷ Цитируя Паперного, я намеренно игнорирую ключевое для него противопоставление «культуры 1» и «культуры 2» – эта все же очень схематичная концепция плохо работает на интересующем меня сейчас материале (и исследование самого Паперного это подтверждает).

ется с концептуальным искусством (см.: Groys, 2004), демонстрируя работу с идеологическими симулякрами в духе Эрика Булатова.



Ил. 3. Владимир Соколаев. «Женщина, спешащая на первомайскую демонстрацию. Улица Обнорского. Новокузнецк». 1983

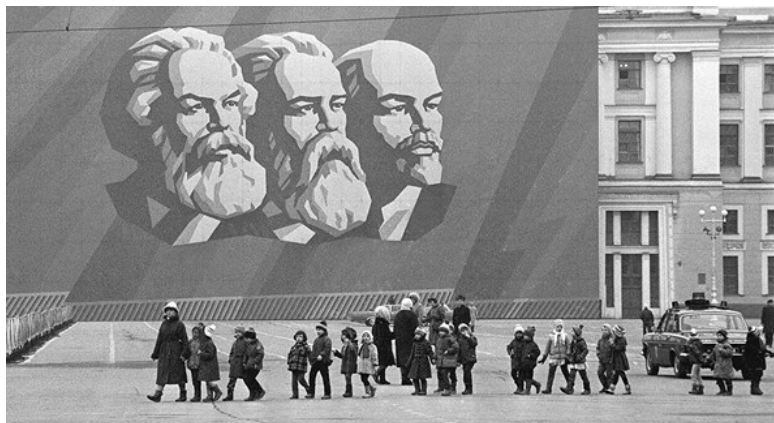
Впрочем, на фотографиях позднего социализма различимы и другие следы ленинской зачарованности фресками Города Солнца. Плакаты с гигантскими лицами идеальных советских людей (ил. 4), или классиков марксизма, или самого Ленина, попадая в кадр, действительно кажутся фреска-

ми или театральным задником, превращающим город в сцену и лишаящим его объема (замечу в скобках, что Луи Марен прослеживает театральную этимологию утопии, сравнивая утопическое замкнутое пространство со сценическим (Marin, 1990 [1973]: 61–84)). Все, что изображено на этих декорациях, – тоже уже своего рода иконические знаки с утраченными (или, по меньшей мере, размытыми) означаемыми. Канонический орнамент власти, на фоне которого люди выглядят маленькими. Усиливая контраст, фотографы нередко снимают в этом ракурсе группки детей – почти как у Кампанеллы – в сопровождении учительницы (ил. 5).

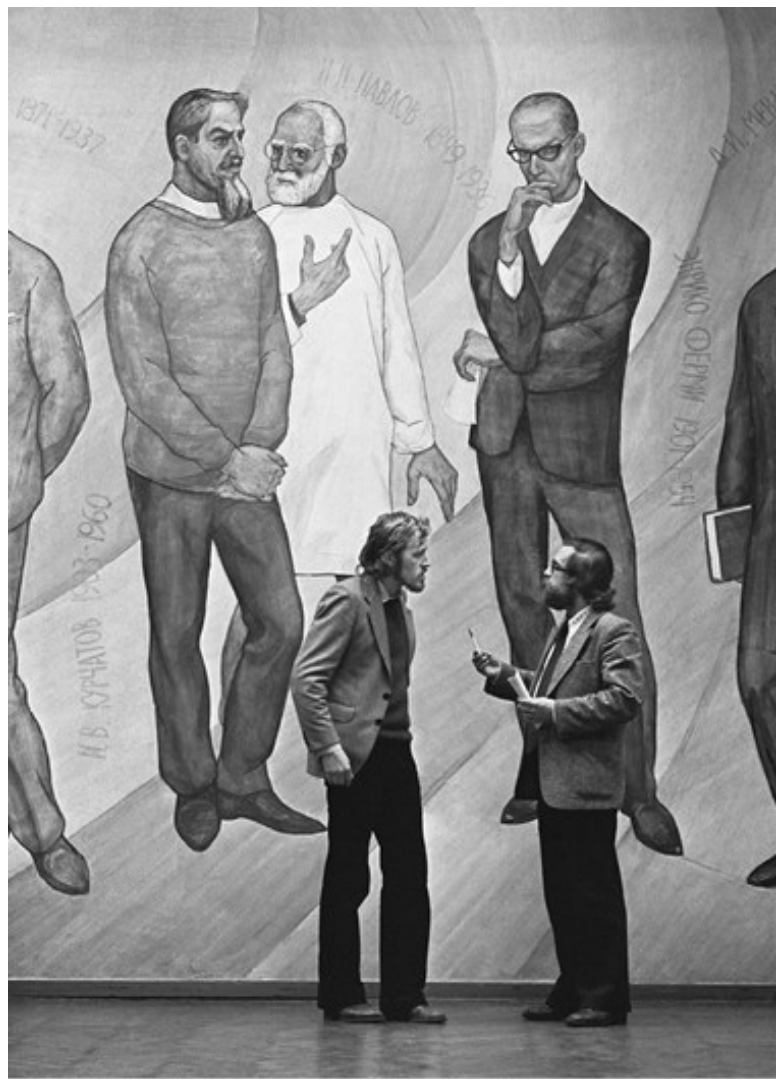


Ил. 4. Игорь Пальмин. «Москва. Площадь Свердлова».

1981



Ил. 5. Павел Маркин. «Дворцовая предпраздничная».
1986



Скромный и временный проект монументальной пропаганды (как он задумывался Лениным) словно бы вырастает позднее до монументальности «большого стиля»; монументальность – в полном соответствии с требованием единства содержания и формы – становится основным принципом репрезентации советского возвышенного и позволяет отчасти понять, как оно было устроено. В этом отношении 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 притягательностью – одну из возможных причин этой притягательности я бы определила, переиначив известный термин Анри Лефевра, как символическое «перепроизводство пространства».

Директивная текстуальность уравновешивалась в советской традиции риторикой «открытых просторов» (от широты родной страны до бескрайности космоса) – созданием символических мест для всех, кому «некуда жить». Высотные здания, масштабные панно и плакаты поддержива-

ют иллюзию растущего 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 «перепроизводство пространства» на фотографиях 60-х годов вводится временная перспектива, преисполненная оптимизма. Так, на снимке Владимира Лагранжа «Физики» увлеченный диалог ученых разворачивается на фоне панно с изображенными в полный рост великанскими фигурами Ивана Курчатова, Ивана Павлова, Энрико Ферми – это пространство «большой науки» провоцирует желание продолжить рекурсию и увидеть современников фотографа взглядом из будущего (разумеется, светлого) (ил. 6). На фотографии Воздвиженского и Свиридовой «У монумента» собственно монумент превращается в дорогу, устремленную в небо, по которой предстоит взбираться грядущим поколениям (ил. 7)⁸.

Монументальная несоразмерность «человеческим масштабам», безусловно, активизирует утопическую оптику. Можно вообразить, что «перепроизводство пространства» –

⁸ Любопытно, что эта, вне сомнения, «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 звездолетом старинного типа – рыбообразной ракетой, нацелившей заостренный нос в еще недоступную высоту. Цепочка людей, поддерживая друг друга, с невероятными усилиями карабкалась вверх» (Ефремов, 1958 [1957]: 69).

следствие смысловой герметичности утопии, ее стремления прервать цепь смыслообразования, замкнуть означающее на означаемом, заменить символическое функциональным: замкнутый на самом себе «буквальный смысл» разбухает до таких исполинских размеров, что начинает казаться символом. По большому счету утопический гигантизм только имитирует отсылку к трансцендентным значениям – в его основе принцип тавтологии и самовоспроизводства, возвышенное понимается здесь как гипертрофированное: гипертрофированные человеческие тела и лица, запечатленные на мозаичных панно или отлитые в бронзе, – увеличительные зеркала, в которых отражается сама утопия.



Ил. 7. Дмитрий Воздвиженский, Нина Свиридова. «У монумента». Сер. 1970-х



Ил. 8. Игорь Гаврилов. «Сбылось». 1990

Отраженное, автореферентное и окончательно утратившее реальность пространство монументальной пропаганды попадает в кадр Игоря Гаврилова, сделанный в самом конце «перестройки» (ил. 8). В онлайн-интервью журналу «Русский репортер» фотограф сопровождает этот снимок следующим комментарием:

Это 90-й год, задание журнала «Тайм» снять оформление города перед 7 ноября. Это последнее 7 ноября, когда прошла демонстрация коммунистическая. Вот это 6 ноября 1990 года снято. И кадр был напечатан в «Тайме», и потом он вошел в

лучшие фотографии года в Америке – здоровая книга, она у меня есть. А назавтра уже ничего не стало. Все, последняя демонстрация, последний парад. Абзац⁹.

3

Город в сновидении – нечто отчужденное, то, что душа на время или навсегда покинула и за чем наблюдает со стороны; отчужденное от спящего сознания тело, мир без души.

Сонник

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, бесспорно, создавал условия для утопического взгляда: город начинал восприниматься как «носитель информации», как пространство, в котором разворачивается «спланированный и читаемый текст» – авторитетный, но не имеющий автора, транслирующийся от лица некоей универсальной нормы, каталогизирующий социальную реальность и подчиняющий ее регулятивному и

⁹ <http://www.rusrep.ru/article/2013/03/24/gavrilov/>.

ритуальному проговариванию. Утопический образец такого заговаривающего городскую жизнь текста можно обнаружить, конечно, не только в Городе Солнца, но и, например, в уже упоминавшейся мной Икарии, жителей которой постоянно сопровождают плакаты с инструкциями – от рецептов блюд до распорядка дня. Дидактика мемориальной пропаганды, не привязанная к повседневным городским маршрутам, становится фундаментом, на котором позднее выстраиваются различные элементы советского понимания урбанистической функциональности – и стенды наглядной агитации, посвященные тем или иным бытовым вопросам, и унифицированные информационные табло, и вывески, редуцированные до простейшего номинативного сообщения (в этом смысле плакат «Слава КПСС!» и, скажем, вывеска «Столовая» в равной мере производят впечатление семантической стройности и семантического аскетизма, бесприемного языка классификации и нормы – разумеется, если смотреть на них сегодняшним взглядом, успевшим привыкнуть к аляповатому многообразию рекламных меседжей, к разноречивому потоку городских информационных шумов). Итак, текст постепенно «врастает» в советское городское пространство и «отрывается», «отслаивается» от него впоследствии, на закате социализма – за этими визуальными метафорами стоит характерный для утопии интерпретативный сбой, когда декларативное стремление к тотальной ясности оборачивается утратой смысла, а сверхинтенсивная

семиотизация повседневности начинает выглядеть как орнаментальная практика.

Дальше мне хотелось бы привлечь внимание к *другой* утопической рецепции, которая остается за пределами тотального взгляда, описанного де Серто. В исследованиях пространства наиболее влиятельная линия размышлений о возможности подобного «другого взгляда» связана с концепцией «гетеротопии», предложенной Мишелем Фуко. «Гетеротопия» – обретшая место утопия – определяется им как промежуточное пространство между приватной и публичной сферами, 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 пыта-

ется 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 [1973]: 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 (Ibid.: xix).

Интуитивно понятно, что классическая 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 [1973]: 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 возникает при столкновении с утопическим. «Благое место» предполагает отказ от опыта негативности, но удастся ли отграничить негативный опыт от собственного «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, 2011 [2004]).

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 и еще будет идти в следующих главах. Мы никогда не можем окончательно найти, персонализировать го-

лос, которым говорит утопическое. В классической утопии мы почти не слышим его напрямую – только через посредников (у Мора система посреднических инстанций устроена особенно сложно, включая в себя и путешественника Рафаила Гитлодея, и, собственно, эксплицитного автора). Мы колеблемся в оценках, пытаюсь понять, что перед нами – игра персонального воображения или язык «объективной нормы», универсальных законов и представлений об общем благе. Нам предложено воспринимать утопический социальный порядок как желательный (наилучший из возможных, по утверждению Гитлодея), однако утопия не оставляет места вопросу, *чье* желание тут предъявлено. Чтобы присоединиться к утопии, 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», одинаково закрытое и для субъектности, и для интересубъективности.

Сновидческий опыт, с которым иногда сравнивают утопию, сопряжен с аналогичным замешательством – с невозможностью точно установить, «внутренними» или «внешни-

ми» 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 Пальмина (*ил. 9*): контрастное освещение, длинные тени и похожие на тени силуэты людей, расходящиеся в центробежном движении, тревожащий взгляд девочки, устремленный в камеру, и общее ощущение пустотности, незавершенности воспоминания – как будто был восстановлен лишь общий контур картины, а частные детали оказались забыты.



Ил. 9. Игорь Пальмин. «Закаменск, Бурятия». 1980

«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 различение «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 не поддающееся семиотиче-

скому контролю). Марена, безусловно, завораживает образ утопии как белого пятна, незаполненного пролома в плотной конструкции социальной реальности, таинственной бреши забвения, однако присутствие пустотных пространств в утопическом визуальном каноне можно описать и как своего рода семиотическую анемию, связанную с той блокировкой каналов смыслообразования и смыслопередачи, о которой уже говорилось, – с вытеснением семиотических шумов.



Ил. 10. Игорь Пальмин. «Здание на Яузском бульваре». 1989–1990

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 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 [1516]: 112)), он, конечно, экономит ресурсы – не только повествовательные, но и 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 Пальмина – 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. 10*).

Перспективу увлечься утопией Джеймисон сравнивает с увлеченностью конструктором Lego; то, что принято называть «утопическим воображением», действительно 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 (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 [1973]: 56; Джеймисон, 2011 [2004]), что-то вроде хора в античном театре (Marin, 1990 [1973]: 68–69) – принцип повтора, производства копий реализуется и на этом уровне. Антиутопическая традиция интерпретирует такого коллективного персонажа через конструкции «обезличивания», «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.

Фотография Свиридовой и Воздвиженского «Открытие станции Пушкинская» фиксирует усталые улыбки метростроевцев, к третьему ряду уже не очень отчетливые, а даль-

ше, 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 стертое человеческое лицо, – толпа как бы превращается в того, к кому обращены ее транспаранты, адресат оказывается адресантом: замкнутая коммуникативная система, замкнутое подземное пространство (*ил. 11*).

В распоряжении современного зрителя имеется достаточно очевидных контекстов, в которых может быть «прочитана» эта фотография. Он может соотнести ее, например, с известным итальянским агитационным плакатом 1932 года, изображающим стройные ряды патриотов с лицом Муссолини – Лоран Жерверо вспоминает этот плакат, описывая принцип «одинаковости» (*equality*), характерный для утопической эстетики (Gervereau, 2000: 361). Или со сложившимися к концу 1930-х годов канонами советских поэтических текстов о Сталине, о которых пишет Олег Лекманов: «Сталин вмещает в себя образы всех советских людей <...> Верно и обратное – в каждом из советских людей есть частичка вождя, а все они вместе, как мозаика, складываются в образ коллективного Сталина» (Лекманов, 2015: 174–175). Но подходящие случаю интерпретативные контексты поставляет и массовая культура последних десятилетий: ключевой эпизод фильма «Быть Джоном Малковичем» (1999) – когда множество одинаковых малковичей оживленно беседуют

при помощи единственного слова «малкович», когда означаемое и означающее, знак и референт, даже не просто соответствуют друг другу, но и вовсе друг от друга неотличимы – тоже может быть увиден утопическим взглядом, улавливающим принцип одинаковости, эквивалентности, повтора, на сей раз перенесенный во «внутреннее пространство» человеческого сознания или подсознания. Пугающий образ герметичного «внутреннего пространства», населенного бесчисленными дублями одного и того же лица, позволяет задуматься о том, какое чувство все же является для утопии исходным: страх забыть и утратить себя или страх с собой столкнуться.



Ил. 11. Дмитрий Воздвиженский, Нина Свиридова. «Открытие станции Пушкинская», цикл «Время иллюзий». 1975

4

В Утопии ничто не раздражало ни зрения, ни слуха. Воздух, некогда загрязненный мешаниной всяческих шумов, был теперь прозрачен и тих. А звуки, которые все же ложились на эту тишину, напоминали четкие красивые буквы на большом листе прекрасной бумаги.

*Герберт Уэллс. «Люди как боги».
(Перевод А. Чернявского)*

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»¹⁰. 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. В сущности, здесь соединяются оба ракурса, о которых шла речь в данной главе. Мы видим, как со стен осыпа-

¹⁰ <http://www.nikolamihov.com/forget-your-past>.

ются буквы пропагандистского текста, как раскрошившийся текст подменяется граффити – тем самым мусором многозначности, которого так боится утопия, – как место главного лозунга над входом 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 Николя 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. Но это, впрочем, сюжет для другого исследования.

«Утопия принадлежит миру книги и знака», – подчеркивает Марен (Marin, 1990 [1973]: 69). Утопическая рецеп-

ция – в значительной мере упражнение на «забывание себя», на вытеснение непосредственного, наличного опыта, на избегание включенного взаимодействия с другими. Сегодня в utopian studies больше распространен 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 своей декларативной одержимости социальным¹¹ 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.

¹¹ Ср. попытку использовать «утопический метод» для разговора о «траектории и границах социологии» (Levitas, 2013). См. также размышления о связи «утопического воображения» и «социологического мышления» в специальном номере журнала «Социология власти» – «Социология и утопия» (№ 4 за 2014 год), особенно – Вахштайн, 2014: 13–37.

* * *

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», полностью разрушающая интерпретативную инерцию, и референт в очередной раз ускользает от знака, и ветер треплет волосы.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.