

ПРОИЗВОДСТВО ДИСТАНЦИИ И ОПЫТ БЛИЗОСТИ В АМЕРИКАНСКОМ ФОТОТРАВЕЛОГЕ «ОДИН ДЕНЬ ИЗ ЖИЗНИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА»¹

ОЛЬГА ДАВЫДОВА

Кандидат культурологии
ИТМО, доцент
РГПУ им. А. И. Герцена, исполнитель по гранту
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: Ol.davydova@inbox.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6513-6505>

Статья посвящена анализу фотоальбома «Один день из жизни Советского Союза», снятого в жанре фото-травелога и изданного в 1987 году. Поскольку альбом выходит в печать на закате холодной войны, анализ представленных в нем фотоизображений проявляет финальные витки идеологического противостояния и демонстрирует, какие стратегии производства «инаковости» (и в какой степени) оставались способом «очуждения» враждебной державы. Методологическим основанием статьи становится эпистемологический подход, позволяющий рассматривать

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00305, <https://rscf.ru/project/22-18-00305/>: «Образы врага в массовой культуре Холодной войны: содержание, современная рецепция и использование в символической политике России и США».

фотографию как способ производства знания. Одной из составляющих этого знания о «чужой» стране, все еще сохраняющей коннотации «враждебности», являются пространственные метафоры, которыми оперирует фотографический дискурс: приближение далекого, обнаружение точек соприкосновения, фиксация дали, невозможной для преодоления. Фотографии в этом альбоме не только репрезентируют позднесоветскую действительность, увиденную глазами чужаков-путешественников, но и фиксируют конкретные практики производства пространства. Это пространство отмечено противоречиями, и таким образом ситуация попадания элементов повседневности в объектив фотокамер оборачивается практикой производства или раскрытия противоречий. Анализ конкретных изображений выявляет эти противоречия и способы их существования на страницах альбома.

Ключевые слова: фотография, холодная война, производство пространства, эпистемология фотографии.

THE PRODUCTION OF DISTANCE AND THE EXPERIENCE OF CLOSENESS IN AMERICAN PHOTO TRAVELOGUE “A DAY IN THE LIFE OF THE SOVIET UNION”²

Olga Davydova

PhD (Culture Studies)

ITMO, assistant professor

The Herzen State Pedagogical University of Russia, grant executor

Saint Petersburg, Russia

E-mail: Ol.davydova@inbox.ru,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6513-6505>

The article is devoted to the analysis of the photo album “A Day in the Life of the Soviet Union”, shot in the genre of photo travelogue and published in 1987. As the album appears in print at the end of the Cold War, an analysis of the photographic images it contains reveals the final stages of the ideological confrontation and demonstrates the extent to which strategies for the production of “otherness” remained a way of alienating a hostile power. The methodological basis of the article is an epistemological approach that allows us to consider photography as a way of producing knowledge. One of the components of this

² This work was supported by the Russian Science Foundation under Grant № 22-18-00305, <https://rscf.ru/en/project/22-18-00305/>, “The images of enemy in Cold War popular culture: their content, contemporary reception and usage in Russian and U.S. symbolic politics”

knowledge about a “foreign” country, which still retains the connotations of “hostility,” is the spatial metaphors with which photographic discourse operates: the approach to the distant, the discovery of contact points, the fixation of a distance that is impossible to overcome. The photographs in this album not only represent late Soviet reality as seen through the eyes of outside travelers, but also record specific practices of space production. This space is marked by contradictions, and so the acts of fixing everyday reality in the camera lens turn into practices of producing contradictions. Analysis of specific images reveals these contradictions and the ways they exist on the pages of the album.

Key words: photography, cold war, production of space, epistemology of photography.

Фотография как часть эпистемы

Идея трэвеллога – в любой его форме, будь то устный рассказ, газетный репортаж, фильм или фотосерия, – представляет собой, кажется, прямую имплементацию примирения между далью и близостью, недоступностью находящегося на расстоянии и достижимостью этого через рассказ или показывание. На протяжении холодной войны американские фотографы неоднократно отправлялись в СССР. Результатом этих поездок становились фотосерии, издававшиеся потом в США. Пожалуй, первым таким прецедентом можно назвать знаменитый «Русский дневник», написанный Джоном Стейнбеком и сопровождаемый снимками Роберта Капы, хоть он и не является фототрэвеллогом в строгом смысле слова. Изданный в США в 1956 году альбом «Москвичи» стал результатом поездки в СССР французского мастера Анри-Картье Брессона. В 1969 году был издан альбом «В России» с текстами Артура Миллера и фотографиями его супруги, члена агентства «Магнум» Инге Морат. В журнале *National Geographic* выходили статьи, посвященные Советскому Союзу, но наиболее полно стратегия этого журнала была отражена в альбоме «Путешествие по России» (1977) с работами Дина Конгера, частого гостя СССР. Наконец, в 1987 году был осуществлен масштабный проект, инициированный Риком Смоланом и Дэвидом Коэном: пятьдесят фотографов из западных стран, преимущественно из США, провели в СССР один фотодень. Их работы вошли в альбом «Один день из жизни Советского Союза» (Smolan & Cohen, 1987).

Несмотря на то, что вышеперечисленные авторы ставили перед собой разные цели, все они так или иначе указывали на потребность узнать, а что же там, за океаном, на самом деле. Вот как описывает Стейнбек зарождение замысла «Русского дневника» (дело было в марте 1947 года, когда Стейнбек и Капа сидели в баре нью-йоркского отеля):

В газетах каждый день обсуждалась Россия: о чем думает Сталин? Каковы планы русского Генерального штаба? Диспозиция войск, эксперименты с атомным оружием и управляемыми ракетами. И все это писали люди, которые в СССР не бывали и чьи источники информации были небезупречны. И тут до нас дошло, что о некоторых сторонах российской жизни вообще никто не писал, а это как раз то, что интересует нас больше всего. Как там люди одеваются? Чем ужинают? Устраивают ли вечеринки? Какая там вообще еда? Как они любят и как умирают? О чем говорят? Что они танцуют, о чем поют, на чем играют? Ходят ли их дети в школу? (Steinbeck, 2017, pp. 34-35)

В предисловии к альбому «Путешествие по России» президент Национального географического общества Гилберт М. Гросвенор, отмечая регулярное чтение новостей о Советском Союзе в прессе, указывает на явный недостаток знаний о заокеанской державе:

Разве нет в таком случае нужды в книге, отличающейся и дополняющей ряды томов о советском правительстве и экономике? В книге, которая фокусировалась бы, посредством репортажей из первых рук, богато иллюстрированных цветными фотографиями, на людях и их наследии; в которой не было бы акцента на больших городах, но, напротив, был бы обзор 15 советских республик – во всем их богатом этническом, историческом и географическом многообразии? (McDowell, 1977, pp. 2-3)

Барт МакДауэлл, автор текста трэвелога, признается:

Наша цель – дать некоторое представление о людях, которые живут и работают в Советском Союзе, об их истории и обычаях, об атмосфере их городских улиц и сельских ландшафтов, о климате их разнообразных регионов – персонализированная география. Не политика, не дипломатия, не полемика. Не цельная правда. (McDowell, 1977, p. 18)

Наконец, в предисловии к альбому «Один день из жизни Советского Союза» известный американский журналист Гаррисон Солсбери, много лет проработавший в СССР, пишет: «“Один день из жизни Советского Союза” представляет нам Россию без разрывов, Россию без покрова цензуры – ну, или почти без такового» (Smolan & Cohen, 1987, p. 54).

Эта ставка на раскрытие чего-то доселе невиданного и непознанного, ставка на «на самом деле» кажется самым интересным моментом в интенциях путешествующих в СССР. «На самом деле» предполагает, что уже есть какое-то представление о другой стране и есть сомнение, что это представление соответствует действительности. Манифестация объективности, которой пронизаны тексты, сопровождающие фотоальбомы, оказывается двойной игрой: с одной стороны, это попытка утвердить беспристрастный взгляд, сопоставляющий собственные впечатления с идеологическими максимами, распространяющимися дома; с другой стороны, едва ли этот взгляд может быть действительно свободен от идеологии – хотя бы потому, что именно ее существованием он спровоцирован. Здесь, в этих зафиксированных в текстах стремлениях, как раз и возникает напряжение между близостью и далью: СССР для американцев функционирует как далекая (в прямом, географическом смысле слова) держава, мало доступная в реальности, но вместе с тем приблизившаяся к ним, к их собственному домашнему пространству в телевизорах, СМИ, фильмах; держава, ставшая неотъемлемой частью американской идеологии – и в целом условием, одной из точек отсчета для развития страны. В условиях холодной войны метафора близости и дали разворачивается не только в пространственных характеристиках, но и в диапазоне различия между «своим» и «чужим». Необходимость визуальной репрезентации другой – а в дискурсе холодной войны автоматически «чужой» и «враждебной» – державы в рамках предзаданного идеологического фрейма проблематизирует как содержание изображения, так и условия его производства. Такими условиями, в частности, являются прежде всего реальные обстоятельства создания изображения: сопровождение американских фотографов в их поездках по СССР представителями ВОКС, АПН

и других организаций (McDowell, 1977, p. 18; Zhdanova, 2016), запрет на съемку конкретных объектов (Steinbeck, 2017, p. 246), ревизия советскими цензорами материала, отснятого американцами (McDowell, 1977, p. 18; Steinbeck, 2017, p. 313), возможная ретушь и вмешательство редактора в работу фотографа на этапе публикации снимков в США. Кроме того, есть и условия, которые можно обозначить как дискурсивные. Так, стратегии репрезентации другой державы как «чужой» формируются и реализуются в рамках разделяемого как фотографами, так и зрителями, и критиками, и представителями заинтересованных институций представления о месте, роли и потенциале фотографии в системе визуальных данных. Едва ли это представление остается неизменным на протяжении нескольких десятилетий холодной войны. Напротив, статус фотографии меняется, и эти изменения находят отражение в том, какие изображения становятся визуальным рупором холодно-военного дискурса. Поскольку фотография в середине века все еще прочно основывается на идее фактичности, она оказывается одновременно инструментом и составляющей системы знания. Система знания второй половины XX века (несмотря на нарастающий кризис документа) вплоть до 1990-х годов в значительной степени опирается на визуализацию; с 1920-х и до 1990-х «увидеть» все еще означает «по-настоящему узнать». Фотокамера становится идеальным инструментом видения, гораздо более способным, чем человек. Она может увидеть (то есть узнать) то, что без нее человеческому глазу (а значит, и человеческой способности познания) недоступно. Вводя свое знаменитое понятие «машины видения», Поль Вирильо пишет:

Деяние видения оказывается деянием до действия; это своего рода преддействие, суть которого отчасти объясняется Серлом в его недавних работах об «интенциональности». Если видеть означает предвидеть, тогда понятно, почему с некоторых пор возникла целая индустрия предвидения, в рамках которой активно развиваются отрасли профессиональной симуляции и организованного предупреждения: появляются «машины видения», призванные видеть, предвидеть вместо нас, машины синтетического восприятия, способные заменить нас в некоторых областях, в сверхскоростных опе-

рациях, для которых наших собственных зрительных способностей недостаточно, – причем не из-за ограниченности, не из-за малой глубины нашей зрительной системы, как это было в случае с телескопом и микроскопом, но из-за малой временной глубины нашей физиологической экспозиции. (Virilio, 2004, p. 110)

Основанное на визуальном факте знание мгновенно становится стратегическим орудием, опосредуется политическим дискурсом – при этом сохраняя собственную изначальную коннотацию субъективности. Это парадокс фотографии: будучи чуть ли не самым настойчивым претендентом на объективность из всех технических средств репрезентации, именно она оказывается и самым хрупким, в наибольшей степени подверженным бесконечным манипуляциям, самым пассивным и лишенным агентности типом образа.

Так, анализируя отношения между фактом и стратегиями его визуальной репрезентации в контексте холодной войны, Джошуа Шэннон отмечает:

Во время холодной войны страны Запада обладали более или менее общим набором неявных критериев, определявших степень достоверности и авторитетности – эти критерии все больше тяготели к тому, что можно было наблюдать, измерять и фотографически документировать. Хотя я обычно рассматриваю это состояние как культуру фактов, я иногда обращаюсь более точно к «эпистемологии записывающей машины» – словосочетанию, предназначенному для обозначения не только коллективных фантазий о камере, но также и широкого спектра связанных с ней технологий и режимов для смотрения, конструирования представлений и идей о мире. (Shannon, 2017, pp. 20-21)

Итак, речь идет об эпистемологическом статусе фотографии: узле концептов, определяющих способы использования и потенции фотографии как медиа в самых разных областях от искусства до науки, от криминалистики до разведки. Идея потаенного взгляда, который способен выявить скрытые факты, сделать тайное явным, вскрыть спрятанное (неважно, кто именно прячет – свои или чужие), становится частью этой эпистемы.

Учитывая пересечения этих концептов, мы можем поставить вопрос о том, каким образом фотография дает нам, зрителям, возможность *знать* другую державу как «чужую», при этом находясь вдали от нее и, возможно, никогда к ней не приближаясь в реальном пространственном отношении. Фотографии периода холодной войны не просто фиксируют или воспроизводят образы символической политики, они размещают две державы в пространстве противостояния, постоянно запуская игру близости и дали. Главной ставкой в этой игре оказывается беспристрастность. Постоянно проговариваемая в качестве цели (и даже ценности!) в текстах, сопровождающих альбомы-трэвелогии, эта характеристика функционирует как своеобразная разменная монета, которая позволяет обойти очевидные идеологические содержания – и вместе с тем сохранить их, спрятав за другими элементами (будь то гуманизм в случае «Русского дневника», объективность исследования в случае «Дня в России» или открытость в случае «Одного дня из жизни Советского Союза»). Так трэвелогии об СССР оказываются странными феноменами: снятые в логике репортажной фотографии, все три издания, несмотря на свои различия, на деле оказываются средствами производства пространства «чуждости». Настоящая статья посвящена анализу последнего альбома-трэвелога «Один день из жизни Советского Союза». На примере этого издания я попробую показать, каким образом фотографические изображения не просто фиксируют советскую повседневность и маркируют продолжение работы символической политики в условиях постепенно затухающей холодной войны, но и продолжают работать на производство пространства СССР как пространства чуждого – на этот раз вскрывая противоречия в идеологической системе, раньше скрытые, а теперь в результате политики гласности ставшие доступными взгляду камеры.

Методология: фотографические практики в процессе производства пространства

Исследователи отмечают, что пространственные метафоры – один из частых мотивов дискурса холодной войны:

Рассмотрим, например, условный термин «железный занавес» или описание Латинской Америки как «заднего двора» Соединенных Штатов. Такой язык соответствует идеологическому конфликту, сформировавшему холодную войну, и одомашнивает его. В рамках холодной войны некоторые стены возводились физически, а другие – подразумевались риторически в парадоксальной попытке осуществить политику «сдерживания» и «экспансионизма» одновременно. (Diack, 2015, p.184)

Метафора тени, развернутая в работе «Двойственная образность» Э.Мортенсона (Mortenson, 2016), тоже нередко воплощается в пространственных категориях: например, как расползающаяся по всему миру тьма, маркирующая нарастающую угрозу коммунизма (Riabov et al., 2023). Показательно, что, указывая на необходимость реинтерпретации и уточнения пространственных метафор, авторы статей нередко ссылаются на тезисы Анри Лефевра (см., например, Diack, 2015; Pike, 2010). Его «концептуальная триада», описывавшая пространство как динамическое явление, которое постоянно воспроизводится через осмысление и восприятие его человеком, позволяет проявить сложные взаимосвязи, возникающие между социальными практиками, реальной конфигурацией пространства (например, городской планировкой и обликом городских улиц) и системой образов, в которой это пространство воспроизводится (литературные, живописные, кинематографические и другие произведения). Так, пространственная практика «тесно связывает в воспринимаемом пространстве повседневную реальность (временноепрепровождение) и реальность городскую (маршруты и сети, соединяющие места работы, “частной” жизни и досуга)» (Lefebvre, 2015, p. 52). «Репрезентации пространства» – это «пространство задуманное, пространство ученых, планировщиков, урбанистов, “кроющих” и “организующих” технократов, некоторых художников, близких к научным кругам и отождествляющих переживание и восприятие с замыслом» (Lefebvre, 2015, p. 52). Наконец, «пространства репрезентации» – это пространство,

...переживаемое через сопутствующие ему образы и символы, иными словами, пространство «жителей», «пользователей»,

а также отдельных художников и, быть может, тех, кто описывает, полагая, что только описывает, – писателей, философов. Это пространство подчиненное, то есть претерпеваемое, пространство, которое пытается изменить и присвоить себе воображение. Оно покрывает собой физическое пространство, используя его объекты в качестве символов. (Lefebvre, 2015, р. 52)

Фотографии американских авторов, опубликованные в альбомах-трэвелогах, как раз позволяют увидеть пространство СССР в этих трех аспектах сразу. На первый взгляд может показаться, что фотография как миметическая практика в большей мере относится к третьему элементу триады Лефевра, к «пространствам репрезентации». Однако, учитывая специфический статус фотографии как инструмента документации и шпионажа, как элемента, способного вскрыть невидимое, представляется возможным говорить о том, что запечатленный момент взаимодействия жителя СССР с конкретными объектами социалистического мира – памятниками Ленину, массивными зданиями сталинского ампира, сельскохозяйственными угодьями в регионах, образовательными институциями – для фотографа становится способом проявления «пространственной практики». Снимки без людей, живописующие советскую реальность, очевидно фиксируют пространство как символ – в противном случае они не были бы отобраны авторами и редакторами для публикации.

Описывая последние годы существования Советского Союза, Алексей Юрчак вводит понятие «парадокс Лефора», которым обозначает неизбежный разрыв «между идеологическими высказываниями современного государства и его идеологической практикой» (Yurchak, 2014, р. 48). Поясняя, что в советской системе идеологии и репрезентации этот парадокс был скрыт господствующей фигурой (в 1920-е эту функцию выполнял авангард, в 1930-е – Сталин), место которой оказывается вакантно после 1953 года, Юрчак настаивает на «масштабной реорганизации всего дискурсивного режима социализма – реорганизации, которая имела огромные, хотя до поры невидимые последствия для советской системы»

(Yurchak, 2014, p. 52). Самое важное проявление этой реорганизации – нарастающий разрыв между формой дискурса и ее наполнением, разрыв, который как раз и провоцирует состояние вненаходимости, переживаемое последним советским поколением.

Итак, в период позднего социализма идеологический дискурс Советского государства испытал на уровне формы нормализацию и застывание, а на уровне смысла перестал интерпретироваться буквально, по крайней мере в большинстве случаев. Функция этого дискурса была теперь не столько в том, чтобы репрезентировать реальность более-менее точно, сколько в том, чтобы создавать ощущение, что именно эта репрезентация является единственно возможной, повсеместной и неизбежной. (Yurchak, 2014, pp. 54-55)

На мой взгляд, именно это различие привлекает авторов американского альбома. Оно схватывается в мельчайших проявлениях повседневности, которая скорее становится доступна фотоаппарату случайно, чем интенционально себя проявляет; но именно эти моменты оказываются выделены, подчеркнуты в композиции как отдельных кадров, так и разворотов альбома, сопоставляющих несколько изображений. Повседневные практики жителей СССР, описанные Юрчаком в терминах перформативности и вненаходимости и запечатленные фотоаппаратом проекта, как раз и производят советское пространство как территорию различия, несовпадения – застывшей формы «авторитетного дискурса» и открытого для интерпретации, иногда противоречащего этой форме, а зачастую и вовсе отсутствующего содержания.

«Один день из жизни Советского Союза»: СССР как пространство противоречий

Итак, в 1987 году Советский Союз принимает целую группу фотографов, 50 человек. Все они – представители западных стран, в том числе США. Результатом съемки становится альбом «Один день из жизни Советского Союза» (*A Day in Life in the Soviet Union*). Вот как о начале проекта пишет один из его вдохновителей, фотограф Рик Смолан:

...За последние три года у нас было много встреч и большая переписка с советскими официальными лицами в Москве и Вашингтоне с просьбой разрешить пригласить в Советский Союз ведущих фотографов мира. Каждый раз нам вежливо отказывали. Идея пропустить 100 фотожурналистов в СССР, казалось, была идеей, которую Советы никогда не могли принять. Однако осенью прошлого года, после того как «Один день из жизни Америки» занял первое место в списке бестселлеров New York Times, нам позвонили из советского посольства и сказали, что они готовы обсудить возможность выхода «Одного дня из жизни Советского Союза» более серьезно. (Smolan, 1987, p. 9)

Возможность попадания западных фотографов на территорию СССР связывается с политикой гласности и открытости, проводимой Горбачевым: «Есть много пятен, слепых для нашего альбома. Но именно благодаря политике гласности Михаила Горбачева эта книга может развернуть перед нами жизнь советских граждан во всей ее раскованности. Почти вся Россия здесь: плохое рядом с хорошим» (Smolan, 1987, p. 9). Подчеркивая, что западному глазу (как фотографов, так и зрителей) наконец-то станет доступно все то, что раньше от этого глаза было скрыто, Солсбери лукавит. В уже упоминавшихся выше «Русском дневнике» и «Путешествии по России» тоже шла речь о том, чтобы приоткрыть завесу неизвестности над заокеанской державой. Манифестация цели «объективности» существует изолированно от эпистемы фотографии в целом и трэвел-фотографии в частности. Так, многие фотографы, участвовавшие в съемках для «Одного дня из жизни Советского союза» были фотографами National Geographic (как и Конгер, снимавший альбом в 1977). Значение этого журнала сложно переоценить; именно оттуда добрая часть американской (и не только) аудитории черпала знания о других культурах. Вот как описывает восприятие этого журнала критик и теоретик фотографии Энди Грюндберг:

С точки зрения маленького городка США дикие животные, племенная культура и горные пейзажи, изображенные на его страницах, казались совершенно чуждыми и совершенно захватывающими. Они были далеко, но с журналом, лежащим у меня на коленях, они были и мучительно близко. Вместе с тогда еще зарождающимся телевидением National Geographic заставил мир сжаться у меня на глазах. (Grundberg, 1999, p. 172)

Однако эти знания, особенно визуальные, были структурированы весьма специфично. В частности, Грюндберг отмечает излишнюю зрелищность этих снимков, ставку на стиль, а не на трансляцию опыта другой культуры, и как итог – вымывание означаемого: «Как и большая часть произведений, встречающихся на страницах журнала (и в рассказах путешественников в целом), они имеют тенденцию граничить с восторженностью, изображая чужие страны и культуры как экзотические и манящие. В некоторых случаях незападные народы изображаются детскими, а животные бессовестно антропоморфизируются. Фотографии National Geographic создают живописную иконографию, которая имеет тенденцию сводить опыт к простому, общему знаменателю» (Grundberg, 1999, p. 174).

Эта логика, общая для трех очень похожих по стратегии своего создания трэвелогов, вскрывает их ключевую дискурсивную фигуру: претензию на объективность, которая срабатывает как своего рода «господская фигура» (как здесь не вспомнить тезисы Юрчака о парадоксе Лефора, существующем в любом, не только социалистическом государстве), скрывающую интенцию очуждения, поиска различия, которое позволяло бы обосновать не просто инаковость, но чуждость.

Сами по себе эти картинки как будто ничего не говорят. Можно, конечно, выделить ряд тем, которые освещает альбом: режимы телесности (спорт, танцы), система образовательных и воспитательных учреждений, сельское хозяйство и всякие разные промыслы, достижения науки и техники, церковь, молодежь, память о Великой отечественной войне, социальные ритуалы (свадьба, например), жилища и разные типы застройки, массовые мероприятия и досуг, мультинациональная страна. Однако в свете описанной выше методологии меня волнует скорее природа взгляда и способы производства противоречий.

Поскольку Солсбери и Смолан настаивают на «открытости» СССР как в смысле гласности, так и в смысле предьявленности объективу, на уровне прямого высказывания «Один день из жизни Советского Союза» противостоит логике шпионажа и подглядывания. Тем не менее эта «открытость», постулиру-

емая американцами, наталкивается на некоторое сопротивление со стороны принимающей стороны. Наиболее ярким примером этого сопротивления становится сюжет о съемках в знаменитом Владимирском центре – тюрьме города Владимира. Примечательно, что туда отправился Эдди Адамс, лауреат Пулитцеровской премии по фотографии. Снимок со стоящим у станка заключенным сопровождает описание съемочного процесса, где напрямую говорится о необходимости согласовывать каждый жест съемки с надзирателями. «Всякий раз к тому времени, как разрешение было получено, объект съемки смещался или исчезал, и картинка пропадала» (Smolan, 1987, p. 139). После диалога с местными властями Адамсу удалось сделать повторную съемку, на этот раз – в цехе, где работали заключенные. Это указание на инстанцию контроля, воплощенную в фигуре надзирателя, очень показательно: в каком-то смысле надзиратель возвращает себе контроль над ситуацией, не давая камере стать орудием наблюдения. Дело вовсе не в том, что тюрьма неприглядна; дело в том, что камера воспринимается как угроза, как шпионский глаз, который увидит то, чего ему видеть не положено (похожие наблюдения Роберта Капы фиксировал Джон Стейнбек на страницах «Русского дневника»). Мы имеем дело с конфликтом между желанной и (вроде бы) предоставляемой «открытостью», с одной стороны, и осуществляемым на местах противодействием этой «открытости», с другой стороны. Этот конфликт, в частности, является одним из наиболее ярких проявлений противоречивости идеологического дискурса позднего СССР, схваченным объективом Эдди Адамса.

Вместо логики путешествия, как в том же «Русском дневнике» Стейнбека и Капы, «Один день из жизни Советского Союза» предлагает нам логику симультанности восприятия. Основная идея альбома – показать, как одна единая большая страна одновременно переживает 15 мая 1987 года. Единство СССР проговаривается и на уровне текста, и на уровне логики самого проекта. Так объектом репрезентации становится не только (или, может, не столько?) далекая и долго воспринимавшаяся чужой и опасной страна, но и собственные представления фотографов о ней (как стереотипные, так

и почерпнутые непосредственно из снимков). В случае «Одного дня...» мы как будто имеем дело с двумя параллельными и не всегда совпадающими линиями репрезентации и, видимо, с двумя вокабулярами. Повторюсь: одна линия – образ страны, вторая, не столько явная и не обязательно осознаваемая, – образ собственных представлений о ней. Эта двойственность особенно заметна в ироничной интонации, которую можно проследить как в работе редактора, так и в самих снимках. Определяя субъекта иронии, Ричард Рорти описывает его соответствие трем условиям. Первое: наличие «радикальных и постоянных сомнений относительно окончательного словарного запаса, который он [ироник] использует в настоящее время, потому что находится под впечатлением от других вокабуляров – тех, что считались финальными для людей или книг, попадавшихся иронику» (Rorty, 1989, p. 73). Второе условие: ироник «...осознает, что аргументы, сформулированные в его нынешнем словаре, не могут ни подтвердить, ни растворить эти сомнения» (Rorty, 1989, p. 73). И наконец, «ироники, склонные к философствованию, считают, что выбор между словарями делается не в рамках нейтрального и универсального сетевого словаря и не в результате попытки пробиться сквозь видимость к реальности, а просто путем противопоставления нового старому» (Rorty, 1989, p. 73). Противопоставление нового и старого, несоответствие одного вокабуляра другому и очевидный зазор между ними, невозможность выбрать один окончательный язык – все это весьма точно описывает то, как выглядит «Один день из жизни Советского Союза».

Именно логика несовпадения то и дело становится связующим элементом между двумя изображениями, как, например, при сопоставлении женщины на весах (она взвешивается на уличных весах и, кажется, несколько удивлена получившейся цифрой и, судя по всему, едва ли удивлена приятно) и бодрого мужчины-ветерана в бассейне (Smolan, 1987, pp. 30-31). Еще один пример – разворот, где слева медсестра родильного дома склонилась над столом с дюжиной туго спеленатых младенцев, а справа – другая работница, но тоже в белом, раскладывает по противню ровненькие тугие булки (Smolan, 1987, pp. 28-29). Едва ли можно говорить о насмешке в этом случае,

скорее речь идет о разрыве, противоречии, несоответствии. Противопоставление старого и нового легко считывается в снимке Эдди Адамса с изображением двух молодых людей на фоне плаката (Smolan, 1987, р. 207). Парень и девушка – очевидные представители андеграундной молодежной культуры. Она с сигаретой, кастетом на руке, в черной футболке (с изображением обложки альбома канадской группы Rush) и джинсах. Он – в майке с изображением американского флага (подпись сообщает, что это символика одного из альбомов Брюса Спрингстина), приобнял ее несколько развязно, о чем-то эмоционально говорит. На заднем плане – киноафиша черно-белого советского фильма. На афише два героя: пожилой мужчина в картузе и женщина в платке, обвязанном вокруг шеи. Это яркий контраст культурных кодов на нескольких уровнях сразу: одежда киногероев и одежда молодежи, новая музыка (рок-н-ролл) и старое кино (год выхода картины не важен, персонажи выглядят канонично для советских фильмов 1950-60-х годов), развязная поза парня и улыбка девушки – и прямые, недвижущиеся взгляды киногероев, чьи лица лишены какого бы то ни было выражения.

Объективы американских фотографов чрезвычайно чутки к запечатлению тектонических сдвигов, разломов в идеологической структуре стоящего на пороге гибели Советского Союза. Особенно примечательными представляются изображения, связанные с Лениным. На одном из них мы видим женщину, занятую поливкой растений в фойе Нахимовского морского училища в Ленинграде (снимок Дэвида Хьюма Кеннерли). Она снята сбоку, за ней, лицом к зрителю – скульптурный Ленин (Smolan, 1987, р. 16). На соседней странице – фотография Ларри Си Прайса, сделанная на Красной площади в Москве. Темный фон снимка – вход и стены мавзолея. Почетный караул перед дверьми стоит по стойке смирно. В кадр попадают три огромных красных буквы – «ЕНИ», фрагмент фамилии вождя. Вся эта сцена создает фон для центральной фигуры – женщины в светлой рубашке, которая поливает ступени перед мавзолеем из шланга (Smolan, 1987, р. 17). Фрагментация фамилии маркирует распад идеологического значения, вскрывающий описанный А. Юрчаком парадокс Лефора.

Для того чтобы представлять систему государственного управления как легитимную, идеологический дискурс современного государства вынужден постоянно апеллировать к некой «объективной», не поддающейся сомнению истине. Эта истина существует вне идеологического дискурса, за его пределами. Это означает, что идеологический дискурс государства не может поставить эту истину под вопрос, но при этом и не имеет достаточных средств для того, чтобы доказать ее верность. ...Однако до поры до времени этот парадокс скрыт господствующей фигурой (master), – встроенной в идеологический дискурс, – правящего субъекта, который отличается тем, что он предстает как обладатель уникального знания этой внешней объективной истины. (Yurchak, 2014, p. 49)

Теперь же, в 1987 году, место господствующей фигуры вакантно. Эта пустота становится заметной в снимках. Такой же разрыв можно обнаружить на снимках, изображающих молодежь 1987 года: парни и девушки в кожаных косухах, клепаных джинсовых куртках, с ирокезами и цветными волосами очевидно маркируют состояние вненаходимости, точно описанное Юрчаком и схваченное объективом фотографов.

Собственно, тезисы Лефевра как раз и позволяют увидеть, что творимое фотографиями пространство оборачивается пространством пустоты и вненаходимости – и здесь уже сложно различить, являются ли эти мотивы следствием стереотипов в глазах смотрящего или же герои снимков – советские люди – сами делают пространство таковым. Первый (после титульного) разворот альбома представляет снимок Жан-Пьера Лаффона, сделанный ранним утром в Алма-Аты. Женщина подметает ступени на площади Брежнева (сейчас – площадь Республики). Огромное пространство, белое в лучах рассвета, пустое, гладкие камни ступеней блестят от утренней росы. Фигурка женщины совсем небольшая и выглядит еще более маленькой на фоне ушедшего в тень объемного барельефа – герба СССР (Smolan, 1987, pp. 4-5). Этот снимок перекликается с другим, сделанным в Хабаровске канадским фотографом Дилипом Мехта. Здесь тоже крошечная фигурка человека движется по опустевшему пространству – это раннее утро в парке. Черные силуэты деревьев, черная фигурка муж-

чины визуально противопоставлены побеленному монументу: серпу и молоту. В свете раннего утра видно, что штукатурка на монументе где-то запачкалась, а где-то обвалилась (Smolan, 1987, pp. 46-47). Эти два снимка фиксируют основные символы советской власти (и могущества) в пространстве пустоты и одиночества. Люди не обращают на них внимания; более того, людей рядом с ними нет. Эти символы больше ничего не заполняют (и как будто не выполняют больше никаких функций), а пустое пространство вокруг них требует наполнения. Пожалуй, главный лейтмотив этих кадров – ожидание.

При этом критика американского издания никогда не касается советского субъекта. Здесь, пожалуй, создатели альбома верны собственной идее гуманистического высказывания. Все, что касается человеческих качеств, – детско-родительские отношения, проявления нежности и любви, забота о старших, гостеприимство, семейные застолья, доброе отношение к животным – все это интенсивно проговаривается в содержании и интонации фотоснимков (теплые цвета, лирический расфокус). Например, Мэри Эллен Марк снимала школу для незрячих детей и больницу для ветеранов. Позже в интервью «Советскому фото» она отмечала, что была приятно удивлена высокогуманным отношением и общей атмосферой заботы, царившей в этих учреждениях.

Выводы

Отказавшись от семиотического анализа в пользу рассмотрения фотографии как элемента эпистемы, я постаралась продемонстрировать, как снимки американских (и не только – но все же в основном американских) фотографов, сделанных в СССР в рамках проекта «Один день из жизни Советского Союза», становятся инструментами производства пространства чуждости и противоречий. На уровне проговариваемого смысла этот альбом, как и «Русский дневник» Стейнбека и Капы или «Путешествие в Россию» МакДауэлла и Конгера, указывает на идею общности и похожести, постулирует общегуманистический консенсус в духе «они такие же люди, как мы». Однако сам способ организации материала в «Одном дне из жизни...» позволяет увидеть, как объективы американских

фотографов запечатлевают тектонические сдвиги, разломы в идеологической структуре стоящего на пороге гибели Советского Союза. Фотографии в альбомах-трэвелогах становятся средством одновременно приближения и очуждения заокеанской державы. В этих изображениях проявляются аспекты символической политики холодной войны, в них воплощается дискурс противостояния и различения, на котором это противостояние базируется. Такому взгляду – независимо от того, является ли он осознаваемым – вполне соответствует позиция субъекта иронии, для которого мир в целом существует в рамках множественности языков, ни один из которых не может быть финальным, и противопоставлений. Главным для ироника является логика несоответствия, жест указания на зазор, разрыв, противоречие. Проявление этих противоречий, некоторые из которых представляются американцам неразрешимыми, позволяют и авторам, и зрителям альбома занять критическую по отношению к СССР позицию, вместе с тем не отказываясь от гуманистического посыла и ставки на объективность.

REFERENCES

- Diack, H. (2015). Hand over fist: A chronicle of Cold War photography. *Visual Studies*, 30 (2), 182-194.
- Grundberg, A. (1999). Decoding national geographic. *Crisis of the real*. Aperture Foundation.
- Lefebvre, H. (2015). *The production of space*. (I. Staf, Trans.). Strelka Press. (In Russian)
- McDowell, B. (1977). *Journey across Russia: The Soviet Union today*. National Geographic Society.
- Mortenson, E. (2016). *Ambiguous imagery: Shadow imagery in Cold War American culture*. Southern Illinois University Press.
- Pike, D. L. (2010). Wall and tunnel: The spatial metaphors of Cold War Berlin. *New German Critique*, 37 (2), 73-94.
- Riabov, O., Belov, S., Davydova, O., Kubyshkin, A., Riabov, D., Riabova, T., Smirnov, D., Sputnitskaya, N., & Yudin, K. (2023). "Enemy number one" in the symbolic politics of the cinematographies of the USSR and the USA during the Cold War. Aspect Press. (In Russian)