

ПРЕДИСЛОВИЕ

ПУШКИН В СТАЛИНСКУЮ ЭПОХУ

На территории всего СССР зимние месяцы с 1936 по 1937 г. проходили под знаком Пушкина. Был организован невиданный по своему масштабу литературный фестиваль: советский народ с огромным размахом отмечал столетнюю годовщину смерти великого поэта. Несмотря на то что Пушкин уже давно был признан русским национальным поэтом, таких почестей он удостоился впервые.¹ И, как гласило расхожее в те времена изречение, обыгрывающее строку из пушкинского «Ехеді monumentum», «Социалистическая революция превратила народную тропу к Пушкину в широкую дорогу миллионов».² По всей стране в школах и библиотеках, на заводах и в колхозах специальные пушкинские комитеты устраивали мероприятия, приуроченные к юбилею.

По городам и весям колесили лекторы, привозились фильмы и проводились выставки. Произведения Пушкина были изданы тиражом свыше 13 млн экземпляров, тираж пластинок превысил 6,5 млн копий, и даже этого было мало: спрос все равно превышал предложение.³ Пушкина

¹ См.: Николаев С. «Народная тропка», *Огонек*, 1937, № 2–3, с. 18–21.

² «Вечно живой», *Литературная газета*, 15.02.1937.

³ Бубнов А. «К пушкинским дням», *Правда*, 17.12.1936. Подробные сведения о всесоюзном бюджете юбилейных мероприятий см.: материалы заседания Всесоюзного Пушкинского комитета 10 апреля 1936 г. (Российский государственный архив социальной и политической истории, ф. 88, оп. 1, д. 657). О задержках и неудачах

перевели не только на все языки союзных и автономных республик, но и на языки малых народов, многие из которых совсем недавно находились в бесписьменном состоянии.⁴ На просторах СССР от Баку и до Магнитогорска в честь Пушкина переименовывали улицы, его именем называли бесчисленные школы, дома культуры, библиотеки, театры, и музеи.⁵ Трудно было бы отыскать представителя интеллигенции, который не постарался бы так или иначе внести свой вклад в подготовку юбилея, к которому было приурочено появление бесчисленного множества литературных и музыкальных произведений, пьес, кинофильмов, картин и научных работ, не говоря уже о публичных выступлениях, статьях и бесконечных в своем разнообразии ответах на вопрос «За что мы любим Пушкина? За что он нам дорог?»⁶

Безусловно, для советского общества 1930-х гг. в этом не было ничего особенного, масштабные культурные кампании вроде пушкинского юбилея составляли основу общественной жизни той эпохи. Цели подобных кампаний могли варьироваться, но общий дух оставался неизменным. Объединяя советский народ в гигантский хор, «перформативная культура» общественной жизни сталинской эпохи стремилась дать идею полного социального сплочения наглядное выражение — посредством мероприятий, в которых и в самом деле участвовали бы все без исключения.⁷ Какие бы характеристики переменчивая идеология ни приписывала советскому народу, он неизменно оставался одновременно субъектом и объектом подобных символических перемен.

в реализации амбициозных планов, особенно в части публикаций, см.: Petrone, Karen. *Life Has Become More Joyous, Comrades: Celebrations in the Time of Stalin*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 2000, p. 121–123.

⁴ Подробный список языков и переведенных произведений см.: Александров А. «Страна готовится к пушкинским торжествам», *Литературный современник*, 1936, № 6, с. 206–208.

⁵ Бубнов А. «К пушкинским дням».

⁶ Подробный список работ, запланированных к юбилею, см.: Александров А. «Страна готовится к пушкинским торжествам», с. 208–212. Еще один полезный список юбилейных публикаций и постановок см.: [Б. а.] “The Pushkin Centenary: Preparations in the USSR”, *The Slavonic and East European Review*, 1937, vol. 15, N 44, p. 309–327.

⁷ Термин «перформативная культура» был предложен Джефффри Бруксом, см.: Brooks, Jeffrey. *Thank You, Comrade Stalin!: Soviet Public Culture from Revolution to Cold War*. Princeton: Princeton University Press, 2000, p. xvi and passim.

И тем не менее установка на единство и тотальность не предполагала полной однородности. И даже несмотря на бесконечное повторение мыслей и образов, едва ли можно утверждать, что пушкинский юбилей в целом был однородным и тусклым по своему содержанию. Безусловно, в 1930-е гг. общественная жизнь находилась под жестким контролем, однако сами институции и даже ценности, посредством которых этот контроль осуществлялся, постоянно менялись. Культурные кампании всегда проводились довольно сумбурно, в первую очередь из-за того, что каждая последующая накладывалась на предыдущую. Возьмем, к примеру, отрывок из автобиографического романа Юрия Трифонова «Исчезновение», в котором описываются стилистические контрасты и нестыковки во время подготовки к пушкинскому юбилею в январе 1937: «Стояла пушкинская зима. Все пронизывалось его стихами: снег, небо, замерзшая река, сад перед школой, с голыми черными деревьями и гуляющими по снегу воронами <...> Из репродукторов каждый день разносилось что-нибудь пушкинское, и утром, и вечером. В газетах бок о бок с карикатурами на Франко и Гитлера, фотографиями писателей-орденоносцев и грузинских танцоров, приехавших в Москву на Декаду грузинского искусства, рядом с гневными заголовками “Нет пощады изменникам!” и “Смести с лица земли предателей и убийц!” печатались портреты нежного юноши в кудрях и господина в цилиндре, сидящего на скамейке или гуляющего по набережной Мойки».⁸

Возникало явное противоречие между образом поэта, нежного романтика в юности и гармоничного классика в зрелости, и истерически-милитаристской политической риторикой. Попытки оправдать это противоречие мифом о Пушкине-революционере мало вязались с его биографией и большинством текстов, да они и не проводились последовательно: преобладал идеализированный портрет святого гения, похожий на тогда же создававшуюся агиографию Ленина.

Если вспомнить, что участие в перформативной культуре 1930-х гг. носило обязательный характер, становится довольно трудно представить себе человека, чья реакция на столь непохожие друг на друга образы и эмоции была бы исключительно «ритуальной» (как иногда характеризуется

⁸ Трифонов, Юрий. *Отблеск костра. Исчезновение*. М.: Советский писатель, 1988, с. 181–182. Все последующие ссылки на это издание даны в тексте в круглых скобках. Более подробно данная тема рассматривается в заключительной главе.

советская культура). Исполнение культурных кампаний всегда было в большей или меньшей степени импровизированным, уклончивым и придумывалось на ходу.⁹

О чем говорит подобная переменчивость сталинской культуры? Является ли она отражением слабости, присущей обществу, управляемому насилием? Ведь в той картине богатой культурной жизни, которую описывает Трифонов, можно легко увидеть беспорядок и какофонию. Быть может, эта разногласица, присущая общественной жизни 1930-х гг., была признаком того, что проект утопии пошел трещинами, а многочисленные плохо продуманные пропагандистские кампании служили чем-то вроде обоев, которыми эти трещины старались заклеить? Было ли динамическое напряжение сталинского режима между классикой и истерикой простым последствием нанесенных народу травм и попыткой эти травмы вытеснить?

Пушкинский юбилей оказался особенно нелогичным по сравнению с другими советскими кампаниями, и, принимая в расчет тот факт, что летом 1937 г. началась масштабная волна государственных репрессий, многие действительно усматривают в нем признаки «поломки» утопии прежде всего.¹⁰ Нельзя отрицать, что хоровой перформанс юбилея звучит диссонансом, а для некоторых, возможно, и фальшью, в контексте, описанном Трифоновым.

Трогательная любовь к поэту царской эпохи, умершему сто лет тому назад, соседствовала с ненавистью к внешним и внутренним врагам, почитанием современных советских героев и воспеванием разнообразия и богатства советской культуры. Прежде всего в глаза бросается нестыковка эпох. Во время глобальной перестройки Москвы (ставшей символом грядущей победы коммунизма) газеты наперебой печатали изображения аристократа в цилиндре, прогуливающегося по мостовым царского

⁹ Подробнее данный вопрос рассмотрен в: Юрчак А. *Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение*. М.: Новое литературное обозрение, 2014. с. 29–164. Юрчак аргументированно доказывает, что ритуализация советского идеологического дискурса произошла уже в постсталинский период.

¹⁰ См.: Sandler, Stephanie. *Commemorating Pushkin: Russia's Myth of a National Poet*. Stanford: Stanford Univ. Press, 2004, p. 89–107. В российской популярной культуре подобные соображения высказывались Игорем Губерманом в его романе 1994 г. «Штрихи к портрету» (Губерман, Игорь. *Штрихи к портрету*. М.: МЕТ, 2008), а также в серии документальных фильмов под общим названием «На фоне Пушкина... 1937», показанных на российском телевидении в ноябре 2007 г.

Петербурга. И казалось, будто старый мир, который совсем недавно был разрушен во имя строительства нового, еще не до конца исчез. Юбилей 1937 г. во многом стал воплощением той переоценки, которой подверглось прошлое при сталинизме (особенно во второй половине 1930-х гг.). На первый взгляд, эта переоценка кажется примером подлинного цинизма. Складывается такое впечатление, будто Пушкина, как проверенную в бою икону культурной легитимности, вытащили из-под груды обломков истории и вернули в обращение, чтобы накануне войны подпереть им пошатнувшийся режим.

Однако, при всей своей убедительности с позиций сегодняшнего дня, такие рассуждения не дают нам исчерпывающего представления о проблеме. Тщательный анализ риторики и образности юбилейных произведений показывает, что присущая им противоречивость не просто указывает на трещины в символическом порядке сталинского режима, а свидетельствует о чем-то большем. Эту противоречивость невозможно списать ни на глупость участников юбилея, ни на спешку организаторов. Потому что даже при всей цензуре и бездумном подражании авторитетным образцам никто не ставил целью юбилея навязать всем одну-единственную точку зрения. В нем оставалось пространство для нарождающихся смыслов, и даже для конфликта: прежде всего в том, как по-разному участники решали проблему времени. Именно этому аспекту юбилея в моей книге будет уделено основное внимание.

Возвращение к Пушкину — это не просто попытка воскрешения традиции в интересах укрепления политической легитимности режима. И даже не модернизационный проект усреднения культурных ценностей некоего воображаемого народа. Более того, юбилей не был простым «возвращением» к Пушкину. Скорее можно говорить о том, что в юбилее 1937 г. проявилась, быть может, даже отчетливей, чем в любом другом мероприятии тех лет, сложное отношение ко времени, сложившееся к середине 1930-х гг. в СССР, — отношение, в котором трогательная, ностальгическая любовь к прошлому спокойно уживалась с его яростным неприятием на политическом уровне. Чем-то эта ситуация напоминала культуру памяти России 1990-х, когда искреннее отторжение унылого «совка» без проблем сочеталось с ностальгической сверхоценкой брежневской культуры.

Чтобы пояснить, что именно я подразумеваю под «отношением ко времени», я приведу несколько замечаний М. Бахтина, которые в 1973 г. были включены в его эссе 1937–1938 гг. «Формы времени и хронотопа

в романе», в которых анализируется романная репрезентация времени и пространства. (Вообще, в настоящей книге именно феноменологическая теория литературы Бахтина дает мне основную категориальную рамку и методологию для интерпретации советской культуры. Это — «бахтин-анская» книга, если можно так выразиться. Я буду много использовать в техническом смысле термины «хронотоп», «кругозор» и «окружение», к которым сейчас и обращаюсь.¹¹) Раздел «Формы времени и хронотопа в романе» с замечаниями начинается со следующего утверждения: «Хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности. <...> Все временно-пространственные определения в искусстве и литературе неотделимы друг от друга и всегда эмоционально-ценностно окрашены. Абстрактное мышление может, конечно, мыслить время и пространство в их раздельности и отвлекаться от их эмоционально-ценностного момента. Но живое художественное созерцание (оно, разумеется, также полно мысли, но не абстрактной) ничего не разделяет и ни от чего не отвлекается. Оно схватывает хронотоп во всей его целостности и полноте».¹²

Таким образом, хронотоп соотносит эстетические проблемы с феноменологическими. Он является «интенцией», заложенной в эстетической конструкции «живого восприятия» актуальной действительности. Время, пространство, а также эмоции и ценности, которыми их наделяет обладающий интенцией субъект, соединяются в единую неразрывную форму. Получается, что то значение, которым наделены эмоции и ценности, предполагает четкую ориентированность любого хронотопа во времени и пространстве. В отличие от абстрактного пространственно-временного порядка кантовской критики, хронотопы прочно укоренены в историко-культурном контексте, развиваются вместе с обществом и организуют его жизненный мир в соответствии с той или иной символической стратегией.

¹¹ Выбор Бахтина здесь не обосновывается только тем, что он «продукт» рассматриваемой эпохи, но также его господствующим интересом к вопросам о времени и метафоричности репрезентации временных отношений. Хотя Бахтин выходит за рамки немецкой герменевтической традиции (которая представлена здесь в отсылках к Яуссу, Козеллеку и отчасти Хабермасу), следует обратить внимание на схожесть его подхода. Например, в дальнейшем я буду употреблять бахтинианский неологизм «слияние кругозоров», который буквально переводит термин Гадамера "Horizontverschmelzung".

¹² Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. М.: Художественная литература, 1975, с. 391.

Стоит отметить, что особенно полезной хронотопическая репрезентация оказывается именно в отношении времени, о чем свидетельствует то особое внимание, которое Бахтин в своем эссе уделяет вопросам темпоральности. Объяснение здесь вполне самоочевидно: с феноменологической точки зрения время намного труднее для понимания, чем пространство, оно предательски недоступно для чувственного восприятия. Именно поэтому возникает хронотоп — потому что для восприятия времени нам необходимо пространственное содержание, которое позволяет восполнить невозможность непосредственного феноменологического восприятия времени. Даже беглого прочтения трактата М. Бахтина достаточно, чтобы понять, что хронотоп — это не сбалансированный синтез времени и пространства, а неизменно однонаправленная проекция форм пространства на восприятие времени.¹³ Не вполне понятным, правда, остается, почему время, воплощенное в пространстве, представляется однозначным благом в плане репрезентации. Ведь подобным образом «опространствленное» время может оказаться в некотором роде иллюзией, ошибочной или слишком абстрактной репрезентацией опыта, которая посредством метафоры конкретизирует нечто, что само по себе символизации не поддается.¹⁴ Не исключено, что одни хронотопы, и сам Бахтин довольно однозначно высказывается об этом в тексте эссе, лучше других — если судить о них с позиций социального прогресса или миметической адекватности. Но если рассмотреть проблему под другим углом, оказывается, что силу хронотопу придает не что иное, как эта способность конкретизировать абстрактное. Эмоции и оценочные суждения полнее всего раскрываются в метафорической проекции, что позволяет им активней участвовать в символическом оформлении опыта. Хронотоп отражает не время, а отношение ко времени, и он в достаточной мере удален от сырой необработанной действительности, что позволяет ему непосредственно влиять на то, каким образом мы эту действительность меняем.

¹³ Чаще всего Бахтин описывает этот процесс как темпорализацию пространства, «насыщение» пространственных форм временным содержанием. И все же метафорическая проекция остается однонаправленным процессом. Именно пространство придает времени осязаемость и наглядность. Иными словами, та или иная форма пространства (например, дорога, замок, порог или площадь) может быть использована для репрезентации времени в качестве концептуальной модели.

¹⁴ В конце XIX в. это предположение было высказано французским философом Анри Бергсоном.

Цель этой книги — провести хронотопный анализ пушкинского юбилея 1937 г. — события, которое среди прочего имело своей целью активные манипуляции с темпоральным обрамлением опыта. Чтобы установить формы и способы подобных манипуляций, я анализирую ряд образов и суждений, выбранных из всего обилия материалов, относящихся к юбилею, и попробую установить, как именно происходит перевод (а точнее, концептуальная интеграция) темпорального опыта в более конкретные (пространственно-визуальные) образы, семантические фреймы и нарративы.¹⁵ Я разделяю позицию М. Бахтина, согласно которой каждый из упомянутых актов концептуальной интеграции посредством порождаемых им форм метафоры выражает специфическое отношение ко времени.

Я также придерживаюсь мнения, что, несмотря на тот факт, что представленные на юбилее способы восприятия времени были достаточно разнородны, из них можно вычленивать некую общую закономерность или логику всего мероприятия в целом.

Я не первый исследователь, обративший внимание на проблематику времени сталинских торжеств в честь Пушкина. Дело в том, что историографическая периодизация нескольких смежных с юбилеем 1937 г. лет имеет форму хронотопа и строится на пространственной метафоре времени. Пушкинский юбилей воспринимается как одно из наиболее ярких проявлений того феномена, который Николай Тимашев [на западе известен как Николас Тимашев. — *Примеч. перев.*], социолог, эмигрировавший из СССР, в своем влиятельном труде 1946 г. назвал «Великим отступлением».

Историки, воспринявшие идеи Тимашева, используют метафору отступления для описания поворота, который происходил в сталинской культуре с начала 1930-х гг. и завершился уже после окончания войны, приведя к отказу от многих идеалов и принципов Октябрьской революции и культурной революции первой пятилетки (1928–1932).¹⁶ Жертвой этого «идеологического поворота на 180 градусов» (формулировка, предложенная Дэвидом Бранденбергером) пала ориентированная в будущее мечта об интернациональном коммунистическом рае, на смену которой

¹⁵ В своем методе анализа я опираюсь на работу Ж. Фоконье и М. Тернера (Fauconier, Gilles and Mark Turner. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. NY: Basic Books, 2002).

¹⁶ Timasheff, Nicholas. *The Great Retreat: The Growth and Decline of Communism in Russia*. NY: E. P. Dutton & Company, 1946.

пришел языковой и культурный русоцентризм с особым почитанием избранных периодов и персонажей российской истории.¹⁷

Согласно Тимашеву и его последователям, такой пересмотр ценностей неизбежно подразумевал возобновление интереса к российскому национальному поэту. Так, например, Терри Мартин считает пушкинский юбилей наглядным примером происходившей в те годы в СССР резкой смены национальной политики. Место «положительной дискриминации» первых пятнадцати лет советской власти, которая поддерживала национальные идентичности даже самых малых этнических групп и таким образом стремилась преодолеть «великорусский шовинизм», занимает политика «дружбы народов», которая существенно сократила официальный список народностей, а за русскими окончательно закрепила статус «первых среди равных» — ядра Советского государства.¹⁸ Т. Мартин пишет: «Пушкинский юбилей в феврале 1937 г. стал самым масштабным праздником дружбы народов. Юбилей Шевченко и Руставели тоже отмечались на всесоюзном уровне, но только Пушкин был назначен национальным поэтом всех народов СССР».¹⁹ Бранденбергер считает, что юбилей показал, насколько внезапным было неожиданное возвращение к русоцентризму. Он пишет: «еще несколько лет назад это было бы просто невысказано... во время торжественных мероприятий в феврале 1937 г. без конца подчеркивалось, что Пушкин был русским».²⁰ А Тимашев, в свою очередь, пишет (отмечу, что его книга порой читается как националистическая апология Сталина), что юбилей показал, как охотно население восприняло подобный разворот: «Пушкина напечатали миллионными

¹⁷ Brandenberger, David. *National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931–1956*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 2002. См. также: Brandenberger, David and Kevin M. F. Platt, eds. *Epic Revisionism: Russian History and Literature as Stalinist Propaganda*. Madison: Univ. of Wisconsin Press, 2006.

¹⁸ В тот самый момент, когда менялась национальная политика, в декабре 1935 г., была запущена отдельная кампания «дружбы народов», посвященная национальным культурам народов союзных республик. Подробнее эта кампания будет рассмотрена в первой главе.

¹⁹ Martin, Terry. *The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923–1939*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 2001, p. 456. Хотя Т. Мартин вслед за Тимашевым подчеркивает политический сдвиг к русоцентризму, он отвергает темпоральное значение метафоры отступления (*ibid.*, p. 415).

²⁰ Brandenberger D. *National Bolshevism*, p. 80.

тиражами, и в каждом городе весь завоз раскупали за несколько дней, в отличие от собраний Маркса и Ленина: эти либо пылились на полках магазинов, либо в них заворачивали селедку».²¹

Селедка или нет, а предложенная Тимашевым метафора отступления по-прежнему господствует в историографии данного периода и остается его наиболее популярной интерпретацией. Однако сейчас нередко также высказываются и сомнения в отношении правомерности этой метафоры и предлагаются альтернативные модели восприятия времени в сталинской культуре.²² Возьмем, к примеру, предпринятую Катериной Кларк попытку уточнить значение идеи Великого отступления: «Чаще всего западная историография описывает эволюцию советской культуры как противостояние авангарда, с его установкой на трансформацию культуры, и традиционализма, с его стремлением вернуться в прошлое. <...> Такая трактовка правомерна, но недостаточна. <...> Куда важнее для становления советской культуры, чем борьба авангардистов с традиционалистами, была другая дихотомия, которую можно описать как противостояние монументалистов и иконоборцев. <...> Культурная история 1930-х гг. определяется не столько физическим уничтожением авангарда, сколько попыткой запретить [иконоборчество] и стремлением к чисто ритуальной, сакральной культуре, в которой сами культурные артефакты превращаются в аффирмативные акты».²³

Категории иконоборчества и монументализма, предложенные К. Кларк на замену устоявшемуся противопоставлению авангарда и традиционализма (ориентированность в будущее или в прошлое), подразумевают более сложные темпоральные отношения. Иконоборчество и монументализм не могут быть описаны при помощи военной терминологии нападений и отступлений, здесь речь идет о накоплении и очищении,

²¹ Timasheff N. *The Great Retreat*, p. 177.

²² Одно из недавних обсуждений теорий Тимашева см. в: "Ex Tempore: Stalinism and the 'Great Retreat'", *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, 2004, vol. 5, N 4, p. 651–733. Среди участников обсуждений: Дэвид Хоффман, Евгений Добренко, Джеффри Брукс и Мэтью Леноз. Другие рассуждения о правомерности модели «Великого отступления» см. в: Kotkin, Stephen. *Magnetic Mountain: Stalinism as a Civilization*. Berkeley: Univ. of California Press, 1995, p. 5–15; Petrone K. *Life Has Become More Joyous, Comrades*, p. 206.

²³ Clark, Katerina. *Petersburg: Crucible of Revolution*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1995, p. 25–27.

двух альтернативных способах противостоять течению времени: в первом случае посредством создания долговечных символов, во втором — использования времени и его мощи для полного обновления культуры и создания чего-то радикально нового. Сюзан Бак-Морсс высказала похожие соображения относительно причин и свойств той смены отношения ко времени, которая произошла в советской культуре. Эту смену она описывает как борьбу темпорального сознания художников-авангардистов с сознанием представителей партийного руководства (как известно, в этой борьбе художники потерпели поражение): «Понимание времени в художественном авангарде существенно отличалось от представлений партийных лидеров. Художественные практики авангардистов нарушали целостность восприятия и превращали все привычное в чужое и непонятное, силой воображения они разрушали историческую традицию. <...> Эффект состоял в том, чтобы нарушить линейность времени и открыть его для новых когнитивных и чувственных переживаний. Партия же, напротив, покорно следовала исторической космологии, которая не допускала подобной свободы движения. <...> Как только определенная космология истории укоренялась в воображении, даже художники в конце концов ей подчинялись и сами начинали чувствовать, что может быть только так и никак иначе. <...> Революционная культура, ограниченная своей исторической миссией, стала очень сдержанной, она стремилась сохранить прошлое как осмысленную подводку к настоящему и воздерживалась от новых примитивных форм, которые могли бы скомпрометировать линейность прогресса. С широкими массами населения эта культура общалась на языке традиционных художественных форм, которые позволяли ей мобилизовать эти массы к движению “вперед” во времени».²⁴

Суждение С. Бак-Морсс почти полностью совпадает с позицией К. Кларк: предложенная ею метафора более наглядна, еще более «опространствлена», однако в ней читается такое же концептуальное осмысление и такое же видение восприятия времени сталинской культурой. Обе исследовательницы считают, что культурные истоки сталинизма (которые они связывают с тенденциями, отчетливо проявившимися еще в 20-е гг.) лежат не в отступлении, не в отказе от будущего в пользу прошлого, а, скорее, в переходе к тому линейному непрерывному времени,

²⁴ Buck-Morss, Susan. *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 49.

которое в метафоре отступления подразумевается как нечто само собой разумеющееся. Сталинская культура осуществила переход от радикального восприятия времени, основанного на идеалах исторического разрыва, фрагментарности, отрицания, новизны и остранения, к консервативному восприятию, построенному на противоположных всему вышеперечисленному идеях исторического прогресса, непрерывности, утверждения, конвенциональности и сохранения и накопления культурных ценностей (то есть от иконоборчества к монументализму).

Несмотря на то что изяществом эта модель превосходит метафору о «Великом отступлении», она не способна объяснить многое в хронологической структуре сталинизма 1930-х гг., которая обнаруживается в фильмах, литературе, архитектуре, в тех метафорах, которые использовали ораторы и журналисты, а также в масштабных культурных кампаниях вроде пушкинского юбилея. Начнем хотя бы с того, что понятие монументализма никак не помогает объяснить популярную хронологическую фигуру, которую Шейла Фицпатрик охарактеризовала как «перспективу соцреализма, в которой будущее неотлично от настоящего».²⁵ С определенной точки зрения такое наложение больше напоминает эсхатологический хронотоп, подразумевающий некую оценочную перспективу, внешнюю по отношению к самому времени и выходящую за рамки тех ограничений, которые время накладывает на нашу способность вступать в контакт с прошлым и будущим. Именно такое восприятие времени, по мнению Бориса Гройса, позволило сталинской культуре отказаться от авангардистской помешанности на новизне и иконоборчестве.²⁶ Гройс считает, что возврат сталинской культуры к традиционным художественным формам, отброшенным авангардом, был обусловлен скорее представлениями о свободе и безграничности мира после конца времен, нежели чисто монументалистским импульсом. Гройс пишет: «Сталинская культура понимает себя... в качестве культуры после апокалипсиса, когда окончательный приговор над всей человеческой культурой уже совершился и все разделенное во времени приобрело окончательную еди-

²⁵ Fitzpatrick, Sheila. *Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1999, p. 70.

²⁶ Подробнее об эсхатологической установке марксизма-ленинизма см. в: Halfin, Igal. *From Darkness to Light: Class, Consciousness, and Salvation in Revolutionary Russia*. Pittsburgh: Univ. of Pittsburgh Press, 2000.

новременность в ослепительном свете Страшного суда <...> В новой постисторической реальности для сталинской эстетики все ново — новы для нее и классики... Поэтому ей ни к чему стремиться к формальной новизне: новизна ей автоматически гарантирована тотальной новизной ее содержания, ее надисторичности». ²⁷

Противопоставляя «тотальную новизну» формалистским новшествам, Гройс подчеркивает, насколько авангарду необходим фон традиции. Авангардная эстетика всегда стремится к остранению и обновлению восприятия и нуждается в некоем «складе» автоматизированных форм, которые можно остранять и возвращать восприятию. Следовательно, она «оказывается пленницей той традиции, которую она хочет ниспровергнуть». ²⁸ Иными словами, в условиях временного континуума тотальная новизна невозможна в силу необходимости бесконечного повторения актов остранения. Отталкиваясь от этой мысли, Гройс утверждает, что сталинская культура не только уничтожила авангард, но еще и осуществила его величайшую цель — трансформацию реальности по эстетическим лекалам. Покорив время, сталинская культура лишила любой акт обновления всякого смысла. После конца времен все стало новым, ничто не устаревало.

Однако такая посттемпоральная модель сталинской культуры тоже оказывается проблематичной, поскольку предполагает абсолютно статичный, заверченный и окончательно оформившийся мир. В действительности же сталинская культура изобиловала образами прогресса и всевозможных «достижений» — очередных шагов на пути к коммунизму. Хотя эти образы нередко отсылали к нелинейной структуре времени, они все же зависели от идеи движения и роста во времени. Как могло быть возможно такое движение, о каком прогрессе могла идти речь в условиях перманентной и универсальной новизны? По какой причине сохранялось столь сильное влияние хронотопа пророческого видения? Почему визионерская риторика продолжала преобразовывать настоящее и освящать его трудовые подвиги, радикальные планы и триумфальную эстетику далеким светом из мира грядущего?

В настоящей книге я попытаюсь ответить на эти вопросы. На глубинном концептуальном уровне хронотоп, господствовавший в 1930-е гг., был

²⁷ Гройс, Борис. *Утопия и обмен*. М.: Знак, 1993, с. 48–49.

²⁸ Там же, с. 42.

гибридным и допускал как линейное членение, так и конвергентные наложения. Все отдельно взятые моменты сжимались в нем в тотальное настоящее, не теряя в процессе сжатия структуры бесконечного цельного отрезка, в котором границы между настоящим, прошлым и будущим сохраняли свою привычную непроницаемость. Для описания этих характеристик времени в сталинской культуре потребуется модель, способная соединить монументализм, описанный К. Кларк и С. Бак-Морсс, с эсхатологическим подходом Б. Гройса. Для этого необходимо ввести понятие гибридного хронотопа — сплава нескольких противоречащих друг другу способов восприятия времени. Ниже я опишу все разнообразие хронотопических форм пушкинского юбилея 1937 г. и объясню, почему не все они могут быть однозначно отнесены к категориям монументализма или эсхатологии. Некоторые из его участников, безусловно, изолированно разрабатывали ту или иную категорию. Однако иногда также допускалось их взаимоналожение в формах гибридного хронотопа. Возможность мирного сосуществования монументализма и эсхатологии в рамках одного юбилея свидетельствует не только о том, что обе эти стратегии были востребованы, но еще и о том, что их сумма оказалась больше слагаемых. И даже при том, что гибридный хронотоп встречается далеко не во всех произведениях юбилея, все мероприятие в целом характеризуется сложным взаимодействием этих двух основных способов восприятия времени.²⁹

Прежде чем пуститься в рассуждения об абстрактном значении монументализма и эсхатологии, давайте рассмотрим конкретный пример их гибридации. Во время юбилея, в день переименования Биржевой площади в Пушкинскую площадь, на стрелке Васильевского острова в Ленинграде был заложен камень на том месте, где вскоре должен был появиться памятник поэту.³⁰ На конкурсе в 1938 г. победил проект скульп-

²⁹ Схожие с моими размышления о гибридном хронотопе см. в двух работах, одна из которых анализирует смешение диалектического и метафизического способа восприятия времени в соцреализме: Постоутенко, Кирилл. «Исторический оптимизм как модус сталинской культуры», в кн.: *Соцреалистический канон*, ред. Ганс Гюнтер, Евгений Добренко. СПб.: Академический проект, 2000; а во второй рассматриваются меланхолия и фетишизм постреволюционного времени: Магун, Артемий. *Отрицательная революция: к деконструкции политического субъекта*. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2008, с. 68–75.

³⁰ Архитектурные конкурсы и проектирование памятника продолжались еще тринадцать лет, в конце концов памятник был установлен на пл. Искусств в 1957 г. См:

тора Ивана Шадра, создателя знаменитой «Девушки с веслом», которая до войны украшала центральный фонтан парка Горького. Шадр начал работать над проектом памятника Пушкину уже в 1935 г. Он хотел создать образ, который существенно отличался бы от знаменитой статуи Александра Опекушина, установленной в Москве во время первого юбилея Пушкина в 1880 г. По мнению Шадра, Пушкин в исполнении Опекушина был «слишком спокоен, слишком элегичен»; поэтому советский скульптор хотел показать его «более взволнованным, порывистым...».³¹

Если бы проект был реализован, размер статуи был бы весьма впечатляющим, она затмила бы архитектурные доминанты Стрелки — здание Биржи и Ростральные колонны. По проекту, памятник должен был быть установлен на высоком пьедестале, который спускался бы от стены набережной к Неве. В связи с установкой нового памятника много обсуждался вопрос сохранения целостности архитектурного ансамбля.³² Шадр решил сделать этот конфликт центральным замыслом своего проекта, который, в изначальной своей форме, предполагал установку памятника на постаменте в виде капители поваленной колонны. Такое решение весьма буквально воспроизводило утвержденный для проекта девиз

Товарищ, верь: взойдет она,
Звезда пленительного счастья...

из пушкинского послания к Чаадаеву 1818 г.³³ Хрестоматийное стихотворение заканчивается так:

Россия вспрянет ото сна,
И на обломках самовластья
Напишут наши имена! (илл. 1)³⁴

Гдалин А. Д. *Памятники А. С. Пушкину: История. Описание. Библиография*. СПб.: Академический проект, 2001, с. 24–114.

³¹ Там же, с. 55.

³² См.: Там же, с. 34–37, 59; Терновец Б. Н. «Памятник Пушкину. Творческие уроки конкурса», в кн.: Терновец Б. Н. *Письма, дневники, статьи*. М., 1977, с. 271–273. Не-прикосновенность ансамбля все-таки победила, и для памятника нашли другое место.

³³ Молок, Юрий. *Пушкин в 1937 году*. М.: Новое литературное обозрение, 2000, № 31 (сн.25).

³⁴ Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений в 16 т.* М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959, т. II, с. 72.