Джонатан Брукс Платт

ЭСТЕТИКА И ПОЛИТИКА

ЗДРАВСТВУЙ, ПУШКИН!

СТАЛИНСКАЯ КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА И РУССКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ПОЭТ

ЕВРОПЕЙСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ
В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

ЭСТЕТИКА И ПОЛИТИКА

Джонатан Брукс Платт

ЗДРАВСТВУЙ, ПУШКИН!

СТАЛИНСКАЯ КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА И РУССКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ПОЭТ

СПб 2017

УДК 94(47).084.6
ББК 63.3(2)615-7
П 37

Редактор серии «Эстетика и политика» — *А. В. Магун*

Платт, Джонатан Брукс

П 37 Здравствуй, Пушкин!: сталинская культурная политика и русский национальный поэт / Джонатан Брукс Платт ; [пер. с англ. Якова Подольного]. — СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2017. — 352 с. — (Эстетика и политика; вып. 4).

ISBN 978-5-94380-226-3

В книге рассказывается о том, как в сталинской культуре стало актуальным выражение любви к давно умершему поэту дореволюционной России. Этот исторический феномен, казалось бы, плохо согласуется с тем, что в Советском Союзе всячески подчеркивалось национальное многообразие в культуре, делался акцент на почитании современных героев как людей нового типа и шельмовался всякий, кто продолжал тянуть за собой груз прошлого. Автор дает философскую интерпретацию этого противоречия, рассматривая его как конфликт двух противоположных воззрений на время, или хронотопов. Во-первых, «монументализм», типичный и для современного культа национальных поэтов, в котором развитие в культуре увязано с истоками и хранилищами ее ценностей. Во-вторых, «эсхатология», для которой временность сопряжена с разрывами и переломными моментами. Оба подхода равноценно отражены в риторике пушкинского юбилея 1937 г. Теоретический аппарат этого исследования опирается в первую очередь на работы М. М. Бахтина и немецкую герменевтическую традицию. В отдельных главах рассматриваются теории современности Б. Андерсона, К. Лефорта, Ж. Рансьера, Д. Лукача и др.

Книга адресована философам, историкам, культурологам, а также широкому кругу читателей.

УДК 94(47).084.6
ББК 63.3(2)615-7

В оформлении обложки использованы фрагменты плакатов 1937 г.

© Дж. Б. Платт, 2017
© Я. Подольный, перевод на русский язык, 2017
© Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2017

ISBN 978-5-94380-226-3

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие. Пушкин в сталинскую эпоху 7

1 Русский поэт в стране Советов 39
- Пушкин и монументализм в 1937 46
- Пушкин и эсхатология в 1937 64
- Импульс к хронотопической гибридности 78
- Пушкин и сталинский русоцентризм тридцатых годов 89

2 Учимся жить с Пушкиным. Педагогические тексты и практики 112
- Пушкин в советских учебниках и учебных программах 118
- Интуитивистские методы пушкинского юбилея 132
- Переход от импульса к институционализации 144

3 Пушкин и современность. Критическая и научная литература 163
- Пушкин и пролетариат в 1924–1935 166
- Политика литературы 178
- Михаил Лифшиц и аристократическая народность 189

4 Замершие на пороге. Визуальное искусство и экфрастическое письмо 208
- Зафиксирован живым на холсте 215
- Монументальное движение 224
- Вдохновенные экфрастические встречи 234
- Про памятники и людей 247

5 История верхом на коне. Литература, театр, кино 266
- Пророк-обезьяна 272
- Трагедия среди зверей 281
- Черный поэт 291
- Лирическая история как альтернатива 300

Заключение. Наследие юбилея 320

Summary 350

Посвящается О. Б. Матич и Б. М. Гаспарову

ПРЕДИСЛОВИЕ

ПУШКИН В СТАЛИНСКУЮ ЭПОХУ

На территории всего СССР зимние месяцы с 1936 на 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 «Exegi 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 грампластинок превысил 6,5 млн копий, и даже этого было мало: спрос все равно превышал предложение.[3] Пушкина

---

[1] См.: Николаев С. «Народная тропа», *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 идее 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 Джеффри 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 разноголосица, 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 — «бахтинианская» книга, если можно так выразиться. Я буду много использовать в техническом смысле термины «хронотоп», «кругозор» и «окружение», к которым сейчас и обращусь.[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 проанализирую 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 вычленить 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 Тимашеф. — *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 (Fauconnier, 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. Юбилеи 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 немыслимо… 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 Леноэ. 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 ви́дение 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 хронотопической 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 хронотопическую фигуру, которую Шейла Фицпатрик охарактеризовала как «перспективу соцреализма, в которой будущее неотличимо 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, завершенный 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 освещать 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 гибридизации. 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. Неприкосновенность 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.

Илл. 1. Иван Шадр. Проект неосуществленного памятника Пушкину в Ленинграде, 1940. Бронза. (Государственная Третьяковская галерея)

Примечательно, что один из критиков, хвалебно отзываясь о революционном духе модели Шадра, использует военные метафоры: «Пьедестал памятника в проекте Шадра, врезаясь в барьер, мощными уступами опускается вниз — до уровня реки. У подножья пьедестала — фронтон с реликвиями самодержавия, врезавшимися в землю, как осколки снаряда».[35] Тот же критик намекает и на послание Пушкина, которое он читает как пророческое видение революции, когда говорит о Пушкине-провидце: «Поэт изображен в состоянии воодушевления. Он бросает в будущее крылатые слова своего пророчества».[36] Эта реакция свидетельствует о том, что памятник воспринимается как сжатие самого пророчества и его исполнения в один образ: пророк Пушкин сам возвышается над обломками старого мира. В результате наложения прошлого на настоящее здесь возникает ощущение разрыва во времени, нарушения его линейной структуры, конвергенции прошлого, настоящего и будущего в одном образе. Созданный Шадром образ Пушкина не принадлежит конкретному историческому прошлому, он, скорее, «вжимается в настоящее» благодаря какой-то потусторонней атемпоральной связи с ним.

Образ Пушкина, который «вжимается в настоящее», также проявляется в крайне неестественной, почти нечеловеческой позе, в которой поэт изображен: он стоит, запрокинув голову и выпятив грудь, он так сильно вытянут вперед и вверх, что тело его кажется неестественно удлиненным.[37] Однако предложенные трактовки этой позы относятся к другому хронотопу и скорее указывают на идею роста и непрерывности, нежели на разрыв во времени. Сам Шадр описывал свою идею так: «Моя задача — создать памятник Пушкину неотделимым от почвы Ленинграда, вырастающим из недр ее, как утес».[38] В своем описании скульптор

---

[35] Зотов А., цит. по: Гдалин А. Д. *Памятники А. С. Пушкину*, с. 56. Шадр сам описывает фронтон как сорванный с дворца «ураганом революции»: Шадр, Иван. *Шадр: Литературное наследие. Переписка. Воспоминания о скульпторе*, сост., авт. вступит. статьи и примеч. Ольга Воронова. М.: Изобразительное искусство, 1978, с. 154.

[36] Зотов А., цит. по: Гдалин А. Д. *Памятники А. С. Пушкину*, с. 56.

[37] По рассказам, Шадр описывал образ Пушкина следующим образом: «Пушкин вырывается из [тяжелой] шинели, как бабочка из кокона. Шинель — это гнет николаевского царизма, из которого поэт всю жизнь старался выпорхнуть» (Шадр И. *Шадр: Литературное наследие*…, с. 28).

[38] Там же, с. 157. Архитектурный критик Борис Терновец тоже упоминает это ощущение роста: «В движении фигуры есть напряженность, порыв. Она словно вырастает,

смешивает органическую метафору с геологической и таким образом актуализирует противопоставление одушевленной подвижности и инертной статики, однако в данном случае эти свойства не взаимоисключающи, а, скорее, комплиментарны. Конкретные годы жизни Пушкина, большинство из которых он провел в Петербурге, здесь проецируются на образ того, как он «прорастает» из городской почвы. Однако первая растительная метафора моментально преломляется второй — «минеральной»: образом утеса, «вырастающего» над морем (здесь представленным рекой). В памятнике сочетаются разные хронотопические фигуры, что приводит к возникновению сверхдетерминированной смеси, в которой органический рост поэта из родной земли продолжается вечно (в виде вечного «стремления») и окончательно реализуется в виде длительного геологического процесса.

Как же вписывается в этот образ поваленная колонна? Должны ли мы одновременно читать в революционном «обломке самовластья» еще и обтесанный тысячелетиями кусок горной породы? Является ли эта статуя попыткой компримировать историческое время революции и геологическое время тектонических сдвигов и таким образом снять противоречие между революционным событием и эволюционным прогрессом, между освобождением народов и их бессмертным духом? Очевидно, не стоит думать, что Шадр ставил этот вопрос осознанно. Он порожден в рамках дискурса, сложившегося вокруг памятника. И важнее всего здесь тот факт, что, несмотря на очевидную концептуальную путаницу, вся логика памятника завязана на одном-единственном хронотопическом конфликте, а именно на желании показать, что Пушкин одинаково «наш» как в линейном, так и в нелинейном времени. В спроектированном Шадром памятнике мы видим упорное нежелание выбирать один из двух хронотопов и попытку одновременно находиться внутри зазора между временем и вечностью (где Пушкин вжимается в настоящее и «распухает» по мере приближения к моменту временного разрыва) и вне него (там, где Пушкин медленно и бесконечно растет, приближаясь к символическому бессмертию с той же неспешностью, с какой культура бесконечно движется вперед от той ценностной точки, которую представляет собой бессмертие).

подымается, полная внутренних сил» (Терновец Б. Н. *Памятник Пушкину. Творческие уроки конкурса*, с. 280).

Иными словами, статуя Шадра — это попытка укорениться в той точке, где монументализм сталкивается с эсхатологией и происходит синтез атрибутов, присущих этим установкам. Позднее мы увидим, что для пушкинского юбилея такого рода смелые акты хронотопической гибридизации были отнюдь не редкостью. Идеологи, художники и рядовые граждане, участвовавшие в юбилейных мероприятиях, раз за разом изыскивали новые способы обойти пограничную черту между временем и вечностью, членением и наложением, монументальностью и эсхатологизмом. Чтобы разобраться в том, почему это оказалось возможным, необходимо предварительно проанализировать ту общность концептуального содержания этих двух хронотопов, которая допускает их концептуальную интеграцию.

Монументализм и эсхатология являются частями того, что может быть названо дискурсом модерности, т. е. традиции представлений (эмоциональных и оценочных суждений), которая соотносит историческое настоящее с определенным набором трактовок прошлого и будущего.[39] Как правило в дискурсе модерности все хронотопы актуализируют и используют определенное напряжение, существующее между двумя фундаментальными установками. В своих ранних работах феноменологического толка Бахтин переопределяет эти две установки как пространственно-временной «кругозор» (то есть в общепринятой феноменологической терминологии *горизонт*) воспринимающего субъекта и то его «окружение», которое имеет объектный характер и задает в свою очередь восприятие субъекта извне. Горизонт восприятия бесконечно расширяется, и потому когнитивный мир человека навсегда остается незавершенным, ему всегда угрожают неожиданные смысловые изменения, а все его последние слова неизбежно отсрочены в будущее. Жизнь человека «задана», а «завершение» возможно, только в Другом. Только пространственно-временное окружение, только внешняя и принадлежащая прошлому другого воспринимающего субъекта позиция может придать человеческой жизни устойчивое значение. В полной мере «дано» может быть только внешнее, Другое.

---

[39] В данном случае я ссылаюсь на дискурсивную традицию, значительно предвосхитившую наступление той эпохи, которую принято называть «Новым временем». О происхождении концепта «модерность» см.: Jauss, Hans Robert. “Modernity and Literary Tradition”, trans. Christian Thorne, *Critical Inquiry*, 2005, N 31, p. 333–334.

Эти зазор и нестыковка между «кругозором» и «окружением» создают то динамическое напряжение, которое провоцирует создание хронотопов в дискурсе модерности. Модерность («наше время», сведенное к череде разрывов, пороговых переходных состояний) лишена всякой возможности достичь полноты «эпохи», а завершение как таковое вообще оказывается недостижимым. Можно лишь надеяться (или бояться) испытать его в своем собственном будущем или узнать и «вспомнить» его в чьем-то чужом прошлом.[40]

Главная задача модерных хронотопов вроде монументализма и эсхатологии[41] — организовать эти надежды, страхи и воспоминания в определенную дискурсивную стратегию или метод. Старейшие из этих методов широко используют почитание некоего высшего идеала как инструмент сублимации, отсрочки и сдерживания импульса к завершению: например, почитание образцов прошлого в подражательных формах монументализма или мирской порядок исторического спасения человечества («домостроительство Церкви Божией») в формах эсхатологии, подчиненных целям политической интеграции. Присваивая себе данность другой эпохи, стратегии сублимации позволяют снизить напряжение, связанное с разрывом между временным кругозором и окружением. Пользуясь еще одним термином Бахтина, можно сказать, что монументализм заимствует хронотопический «ритм» образцовой эпохи прошлого и проецирует ее за-

[40] См.: Бахтин, Михаил. «Автор и герой в эстетической деятельности», в: Бахтин М. М. *Собрание сочинений в 7 т*. М.: Русские словари, 2003, т. I, с. 69–263. Это феноменологическое напряжение впоследствии ляжет в основу более поздней бахтинской теории диалога, в нем очевидно просматривается лингвистическая (и психоаналитическая) оппозиция между высказыванием (énonciation) и высказываемым (énoncé), между актом говорения и сказанным. Для постмарксистской политической философии характерно экстраполировать эту оппозицию с интерсубъективной коммуникации на более широкий социальный дискурс. Особенного внимания заслуживает книга: Lefort, Claude. "Outline of the Genesis of Ideology in Modern Societies", in: Lefort C. *The Political Forms of Modern Society: Bureaucracy, Democracy, Totalitarianism*, ed. John B. Thompson. Cambridge: MIT Press, 1986, p. 181–236. Другие две родственные категории — горизонты опыта и ожидания — обсуждаются в книге: Koselleck, Reinhart. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, trans. Keith Tribe. NY: Columbia Univ. Press, 2004.

[41] Опять напоминаю, что тут понятие «модерность» не синонимично «новому времени». Эсхатологическая логика чревата особой интерпретацией настоящего («нашего времени») и в этом отношении является ключевой фигурой в дискурсе модерности.

вершенность в будущее в качестве цели.[42] Укорененность в инородном будущем, подчиненность инородному ритму позволяет настоящему сублимировать свое мучительное стремление к неведомому порогу завершения продуктивного труда заранее известного значения. И пока продолжается этот труд, фрагментарный поток моментов бытия в кругозоре разворачивается в ритмическую неразрывность виртуального, «как будто бы» вписанного в окружность времени. Эсхатология схожим образом накладывает на полное опасностей настоящее данность внешнего Другого, однако делается это не при помощи труда, а посредством стратегии ожидания. Эсхатология исходит из предпосылки о том, что под покровом фрагментарной реальности сокрыта некая истина, и в движении истории она читает знаки пророческого откровения, смутные намеки на такое завершение, которое всегда присутствует в настоящем, но по-настоящему явит себя только в конце времен. Эсхатология может проецировать свои собственные фантастические образы — грядущего тысячелетия или Нового Иерусалима, — но в конце концов принимает неизвестность будущего как временное, но необходимое зло нашего бытия в кругозоре. Сама по себе эсхатология никогда не станет гнаться за каким-то суррогатом полноты, напротив, она скорее предпочтет распухать по мере приближения к аннигилирующему разрыву своего собственного завершения. Как раз поэтому-то в дискурсе модерности и его практиках эсхатологию редко оставляли без присмотра. Всякое визионерство всегда находилось под строгим государственным и религиозным контролем, а в Средние века непоколебимость церкви сама по себе уже была суррогатом полноты, позволявшим до поры до времени сублимировать стремление к концу времен, отсрочить его наступление и таким образом обеспечивать возможность компенсаторного накопления мирских благ, устойчивости и смыслов.[43]

Так обе эти сублимирующие стратегии находят способ примириться с невыносимостью бытия в рамках кругозора. Но, как бы то ни было, сублимация невозможна без постоянного обесценивания современной действительности за ее несоответствие величию внешнего идеала. Именно поэтому сублимационные хронотопы оказываются уязвимы и могут

---

[42] О концепции ритма у Бахтина см.: Бахтин М. «Автор и герой в эстетической деятельности», с. 189–192.

[43] Об интеграционной и дезинтеграционной эсхатологии см.: Koselleck R. *Futures Past,* p. 12–13.

утрачивать стабильность, если восприятие настоящего становится более оптимистичным. В пределах монументализма это происходит, когда удается подражать образцам прошлого настолько успешно, что наступление нового золотого века кажется неизбежным.[44] В подобных случаях в подражании появляется определенная *амбивалентность* по отношению к образцу. Зачем идти на уступку сублимации, если настоящее сулит возможность возродить прошлое, дополнить и, может быть, даже превзойти его? Поэтому, как только подобного рода амбивалентный монументализм приближается к достижению желанной полноты эпохи и к решению проблемы конечности человеческого существования, более важным для него становится радикальное сверхприсутствие настоящего.

А интегративная эсхатология может становиться дезинтегративной в силу схожих причин. Всякий раз, когда практика пророчествования выходит из-под контроля властей, возникает опасность, что она обнажит мирскую корысть, стоящую за желанием отсрочить день Страшного суда или приведет к вспышке очистительного насилия. Значение эсхатологического сюжета как мифической истории избавления несовместимо с непосредственной попыткой испытать сам экстаз конца времен. Чем ближе эсхатология к полноте, тем сильнее становится разрушающая ее пороговая логика.

Таким образом, в обоих сценариях (монументалистском и эсхатологическом) в моменты хронотопической амбивалентности обнажается конфликт между кругозором и окружением, расстояние между ними сокращается, а напряжение доходит до предела. Границы данности, формирующие окружение, становятся в некотором смысле осязаемыми и проницаемыми по мере того, как сублимационный отказ от завершения аннулируется, а для рождения непрерывности парадоксальным образом как будто бы требуется прорыв фрагментарности. Кризис сублимации приводит к тому, что идеализированный внешний Другой обратно просачивается во внутреннюю нетождественность модерного самому себе.

В истории дискурса модерности волнения, связанные с подобными кризисами, чаще воспринимались как возможность, нежели как катастрофа. Невозможное столкновение эпохальной полноты с порогом кругозора всегда представляет угрозу для властей предержащих, но при этом явля-

---

[44] Примером здесь может послужить т. н. Возрождение XII в. и итальянское Возрождение. См.: Jauss H. R. “Modernity and Literary Tradition”, p. 336–343.

ется источником колоссальной концептуальной энергии, обуздание которой становится своего рода манией исторического сознания и мысли того времени, которое чаще всего называют Новым. На протяжении XVIII, XIX и XX столетий хронотопы монументализма и эсхатологии расщепляются на ряд стратегий, которые не стушевывают противоречие между кругозором и окружением, а, напротив, изыскивают различные способы вскрыть его и справиться с его преходящим влиянием. Свойственное модерности чувство неумолимого течения времени становится скорее непреложным принципом, нежели проблемой, подлежащей решению, а идеал продуктивного исторического движения (просвещенческая идеология прогресса) затмевает старый идеал статической полноты. Точнее, полнота становится возможной только в качестве элемента постоянного прогресса — таким образом, парадоксальным образом способность к совершенствованию должна сопровождать совершенство.[45] В сущности, этот сдвиг закрепляет амбивалентный кризис сублимации в качестве постоянной характеристики хронотопической формы. Как только мы признаем, что время бесконечно движется вперед и что впереди нас не ждут ни величественный конец ни возвращение в прошлое, модерность оказывается более неспособна воспринимать нормативность от образца или внимать обещаниям некоего внешнего идеала. Она может быть отличной только от самой себя.[46] В результате там, где сублимирующие хронотопы сглаживали неизбежность временного разрыва переходного момента и всегда устремляли свой взгляд к порогу завершения (возвращению в золотой век или наступлению конца времен), новые амбивалентные хронотопы, несмотря на малую вероятность успеха, стремятся уравнять одно с другим.[47] Теперь идеалом становится органи-

[45] О модернистских попытках разрешить противоречие между совершенством и способностью к совершенствованию см.: Jauss H. R. "Modernity and Literary Tradition", p. 345. Козелек определяет философию прогресса как «дерзкое сочетание политики с пророчеством». Koselleck R. *Futures Past*, p. 21.

[46] Jauss H. R. "Modernity and Literary Tradition", p. 360. См. также: Habermas, Jürgen. *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*, trans. Frederick Lawrence. Cambridge: MIT Press, 1987, p. 7; Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics*, trans. Gabriel Rockhill. NY: Continuum, 2000, p. 22–23.

[47] См., например, размышления Ю. Хабермаса о том, что Бодлер помещал современное произведение искусства «на пересечении осей актуального и вечного» (Habermas J. *The Philosophical Discourse of Modernity*, p. 8) и соответствующее обсуждение в: Jauss H. R. "Modernity and Literary Tradition", p. 363–364).

зованная амбивалентность, в рамках которой временная противоречивость модерности приобретает черты диалектического столкновения. Та точка, в которой сталкиваются фрагментарность и непрерывность, порог и полнота, кругозор и окружение, должна стать доступной и выносимой для восприятия в любой момент. Для достижения этой цели необходим метод (эстетический, философский, политический), построенный на новой хронотопической логике, которая не просто успокаивает, подражает или сублимирует, но действительно является настоящим двигателем прогресса.

Несмотря на многообразие форм амбивалентного хронотопа (некоторые из них будут рассмотрены в данной книге), все они могут быть сгруппированы вокруг широких хронотопических категорий монументализма и эсхатологии, понятых в своем наиболее общем смысле. Монументалистские хронотопы определяют завершение как фигуру эпохальной полноты, в то время как хронотопы эсхатологические фиксируются на том, чтобы пересечь порог завершения. Таким образом, для первых более естественной оказывается ориентированность на традицию и преемственность, а для вторых — на новизну и бунтарство. Однако нелишним будет повторить, что ни одна из этих форм не ищет стабильности во внешнем идеале, и поэтому напряжение между кругозором и окружением никогда не разрешается. Все амбивалентные хронотопы модерности должны так или иначе инкорпорировать мечту о прогрессе как о противоречивом союзе совершенства со способностью к совершенствованию. В обоих случаях переходный момент как правило совмещает непрерывную и фрагментарную темпоральности как двойственное движение, одновременно поступательное и итеративное.[48] В случае с монументализмом это означает создание виртуального ритма и окружение модерного, которое постоянно возвращает и по сути воспроизводит те самые разрывы времени в кругозоре, которые он стремится преодолеть. Прошлое вечно подлежит переработке и сохранению в символических образах эпохальной данности, но не для того, чтобы им подражать, а для того, чтобы вызвать определенные эффекты в настоящем. Модерный субъект обращается к этим образам, чтобы острее пережить свою отделенность от них,

[48] О «двойном времени» модерности см.: Баба, Хоми. «ДиссемиНация: время, повествование и края современной нации», пер. с англ. Ирины Борисовой, *Синий диван,* 2005, № 6, с. 72–89.

чтобы скорее отправиться в изгнание бесконечного прогресса, и в то же время пользуется этими чужими воспоминаниями, чтобы определить и скорректировать траекторию своего движения. Амбивалентный монументалист живет, почитая мертвых, и хранит их образы в качестве символического детерминанта своих собственных действий, даже при том что сами эти действия неустанно переопределяют значение прошлого. Он может стремиться уравнять вклад ушедших эпох в рамках абстрактного нарратива национальной или всеобщей истории. Или же просто искать встречи с обломками прошлого, чтобы выработать чувство конечности собственного существования. В обоих случаях переходный момент одновременно мыслится как шаг из прошлого в открытое будущее и как возвращение в прошлое — как возможность вновь освоить часть общей территории, расположенной под онтологическим барьером, разделяющим живых и мертвых.[49]

Амбивалентный монументализм вечно штопает ткань времен, но лишь затем, чтобы из раза в раз возвращаться к той самой прорехе, которую старается своими стежками затянуть. Амбивалентная эсхатология, наоборот, старается разорвать эту ткань, но обнаруживает свою неспособность разорвать ее раз и навсегда. Как уже упоминалось выше (в связи с изложением идей Гройса), подлинная новизна возможна только на фоне традиции и преемственности. В действительности высвобождение этой новизны — это только одна из сторон амбивалентных эсхатологических практик вроде описанного Гройсом авангардного иконоборчества. Другая сторона здесь — аккумуляция традиции «в негативе»: ведь всякая сегодняшняя инновация обречена на постепенное усыхание в завтрашнюю «классику». Импульс к новизне восстает против традиции, которую сам же и продуцирует, и потому нуждается в постоянном обновлении. В этом смысле проблеск подлинной новизны — это не луч света, которому

[49] Даже при том, что романтический культ руин стилистически далек от почитания памятников, на концептуальном уровне эти два модуса очень близки. Оба они культивируют определенную форму сублимации, которая не является способом разрешения амбивалентности, а, скорее, наоборот, опирается на ее постоянное поддержание. Что касается почитания памятников, то здесь живые хоронят мертвых, но сами при этом живут рядом с их инертными погребальными формами, в которые корнями уходит символическая основа всего их сообщества. А культ руин, напротив, несмотря на внешнюю сентиментальность возврата к наивному прошлому, в действительности совершает его исключительно с целью обнажения барьера и выявления его непреодолимости.

удалось пробиться сквозь неподвижную пыль веков. Наоборот, луч освещает саму пыль, обнаруживая ту вечную новизну, к которой удалось прикоснуться, пусть даже на короткое мгновение, всякому «подлинному классику». В конечном счете конфликт старого с новым разрешается в самовоспроизводящейся диалектике — взрыв новизны регулярно повторяется, всякий раз обнаруживая, проявляя себя, и затем затухает, но не исчезает в безвестности, а оседает в традиции, одновременно непреходящей и радикально изменчивой.[50] Над этой диалектикой реет мечта о некоем окончательном синтезе, о такой вспышке, которая никогда не погаснет, но сама структура амбивалентной эсхатологии неизбежно заточает будущее в темницу виртуального порядка потенциальности. Обитая в теле пророчества и осуществления в виде конечной временной петли, прогресс оказывается неспособен отказаться от духа бесконечной способности к совершенствованию.

Само по себе возникновение амбивалентности в хронотопах модерности не обязательно влечет за собой их гибридизацию. Гибридизация — скорее ответ на неспособность амбивалентных хронотопов полноценно контролировать прогресс. Подражательный монументализм, равно как и интеграционная эсхатология, приобретают устойчивость путем принижения настоящего относительно некоего внешнего идеала, в то время как их амбивалентные аналоги работают исключительно с кругозором настоящего и различными способами эксплуатируют его противоречивое отношение к ритмическому окружению. Для поддержания энергии прогресса требуется еще один компромисс: противоречие между двумя стратегиями поляризуется таким образом, что один из них полностью принимается, а со вторым «мирятся». Монументализм упивается ощущением виртуальной полноты завершения, а неизбывное подводное течение разрывов он просто «терпит». Эсхатология же распухает к порогу завершения, но принимает тот факт, что момент экстаза не сингулярен, что он лишь часть процесса аккумуляции подобных моментов, каждый из которых угасает, едва успев родиться. Такие необходимые компромиссы одновременно и служат источником новой силы для хронотопов, и являются их «слабым местом», так как амбивалентность, определяющая их внутреннюю форму, распространяется и на пространство между ними.

---

[50] Снова см. Яусса и Хабермаса о Бодлере: Habermas J. *The Philosophical Discourse of Modernity*, p. 8.

Монументализм и эсхатология всегда отражались друг в друге как в зеркале, что несомненно объясняет их длительное сосуществование в качестве взаимодополнительных форм сублимации в Средние века. Однако в тот момент, когда в этих формах активизируется их внутренняя амбивалентность, статичная и фрагментарная зеркальность между ними нарушается. Общая для этих двух хронотопов обеспокоенность идеей прогресса как наиболее очевидным проявлением конфликта между кругозором и окружением неизбежно приводит к тому, что они вынуждены делить общую концептуальную территорию. И даже при том что подобное столкновение как правило приводит к конфликту, конфликт этот не обязательно деструктивен. Гипотетически, если справиться с внешней враждой между монументализмом и эсхатологией, если эту вражду можно усмирить, то можно и урегулировать присущие им внутренние темпоральные противоречия. Если не делать однозначного выбора между этими двумя хронотопами, а селективно комбинировать их, гибридизация монументализма и эсхатологии позволяет подавить всякую негативность внутри системы. Оказывается возможным одновременно пребывать в полноте завершения и распухать к его порогу, использовать экстаз новизны, чтобы скорректировать зависимость монументализма от регулярных временных разрывов, а сползание эсхатологии в традицию корректировать при помощи монументалистского восприятия классики как чего-то постоянно присутствующего в настоящем. Таким образом, тотальная новизна достигается скорее в динамике, нежели в статике, а монументальное может меньше фиксироваться как мертвое ядро ценностей. Гибридный хронотоп движется между монументализмом и эсхатологией, используя всякую возможность их произвольного слияния, и в конечном счете оказывается единственным «решением» трудной, даже невыполнимой задачи модерности.[51]

Представим себе, что гипотетическая реакция зрителя на статую Шадра могла быть следующей. Если зритель в первую очередь воспримет

[51] Сталинская культура 1930-х гг. стремилась подавить негативность модерной амбивалентности, сохраняя при этом амбивалентность как таковую, но стоит отметить, что многие интеллектуальные течения того периода обращались к гибридным формам монументализма и эсхатологии, чтобы подавить позитивность. Классический пример — «Тезисы о понятии истории» Вальтера Беньямина (1940), в которых элегическая дань памяти побежденному прошлому совмещается с авангардным импульсом к мессианскому слому. См. также: Habermas J. *The Philosophical Discourse of Modernity*, p. 11–16.

образ революционного разрыва (пьедестал и пророческая надпись «Товарищ, верь: взойдет она, / Звезда пленительного счастья…»), Пушкин ему представится как некое возвышенное существо, которое неподвластно времени и вечно находится на пороге завершения своего пророчества. Героические образы великого прошлого вступят в резонанс со зрительским восприятием великого настоящего как преддверия небывалой утопии. Смысл этой статуи не только в том, что дело Пушкина «живо», она предвозвещает, что, когда наступит коммунизм, Пушкин будет «воскрешен», причем речь идет о чем-то большем, чем простое повторение золотого века русской культуры. И когда это случится, Пушкин (вместе с остальными святыми революционного пантеона) войдет в царство чистой культуры, в котором творческие порывы человечества не встречают никаких препятствий и не могут быть ничем искажены. Эта идея отчетливо прозвучала в словах поэта Николая Тихонова в заключении его речи на торжественном заседании Всесоюзного пушкинского комитета, состоявшемся в Большом театре в день юбилея: «Мы хотим полно и весело жить. Мы ничего не боимся в жизни. Никакие трудности нас не пугают. Пусть же с нами будет постоянным спутником Пушкин, не тот, что стоит в бронзе памятника, не тот — академический в тоге примечаний и комментариев, а веселый, добрый и мудрый, из своего далекого времени сказавший слово привета людям сегодняшнего дня:

Здравствуй, племя
Младое, незнакомое…

И когда мы окончательно победим во всем мире и все народы принесут на пир дружбы радостные имена своих гениальных поэтов и писателей, мы вспомним тебя, Пушкин, первым на всемирном нашем торжестве!»[52]

Смысл статуи Шадра во многом созвучен с этими словами. Как и в проекте памятника, у Тихонова строки из Пушкина помещаются в новый контекст и создают некую смычку между прошлым и будущим. В стихотворении «…Вновь я посетил…» 1835 г., говоря «Здравствуй, племя младое, незнакомое», Пушкин обращается к абстрактным потомкам, но здесь эти слова превращаются в пророческое приветствие, адресованное конкретно строителям коммунизма. Как ни странно, но статуя Шадра от-

[52] Тихонов Н. «Речь поэта Н. Тихонова», *Правда*, 11.02.1937.

сылает к той же форме иконоборческого утопизма, который заставляет Тихонова отвергать бронзовые статуи и историзм учености. Изображая Пушкина как некий взрыв пророческой силы, которая вырывается за пределы эпохи угнетения и присоединяется к революции, Шадр фактически отрицает монументализм собственного монумента.

Такие смыслы прекрасно подходят для эффектной концовки пламенного выступления, но оказываются достаточно проблематичными, если речь идет о статуе, которая должна стоять веками, противопоставляя статичное постоянство образа разнообразию бурлящего города. Тихонов однозначно указывает, что такой островок покоя в море движения чужд эсхатологии и ее экстатическим разрывам и что соположение двух темпоральностей в одной статуе запросто могло привести к нежелательным последствиям. Даже при том что люди ожидали скорейшего наступления утопии, невозможно было бы отрицать, что у настоящего есть ряд трудноискоренимых недостатков. Когда обычный зритель воспринимает эту статую в эсхатологическом ключе, он рискует быть подавленным ее возвышенностью — невозможной, чуждой повседневности и для него лично совершенно недосягаемой. Столкновение с неподвижным телом совершенства революции могло вселить в человека отвращение к настоящему, столь несовершенному и столь мимолетному; или, еще хуже: он мог цинично поглумиться над идеалом и обнаружить, что тот вообще недостижим и к тому же полый.

Здесь в игру вступает монументалистское прочтение шадровской статуи. Благодаря тому что отображение пророческого временного разрыва совмещается в этой статуе с идеей роста во времени, зрителю есть где вздохнуть. Ему не приходится соперничать с представленным ему образом. Потому что этот Пушкин, несмотря на свой поэтический дар и пророческую силу, остается глыбой камня и металла, инертным символом, который «оживает» только тогда, когда на него направлен зрительский взгляд, и только как метафора непреходящей значимости поэта. Пушкин, вырастающий сквозь века, питающийся силами родной земли, — это фигура вечного возвращения народа к своему поэту, народа, который вечно обновляет и оберегает священный смысл его наследия примерно так, как ухаживают за могилой. Иными словами, в монументалистском прочтении онтологическое расстояние между живым зрителем и возвышенным образом — это не препятствие, которое необходимо преодолеть, а продуктивное напряжение, которое нужно использовать и контролиро-

вать. Так или иначе, зазор между живым Пушкиным и Пушкиным-колоссом проецируется на отношения между поэтом и народом. В отличие от эсхатологического зрителя, который проваливается в этот зазор, силясь достичь воплощенного в статуе порога завершения, зритель-монументалист остается на поверхности, на безопасном расстоянии. Расстояние здесь играет решающую роль, потому что с позиций монументализма гарантией непреходящего завершения Пушкина является именно зрительский взгляд, который создает окружение и всякий раз для каждого нового зрителя заново устанавливает связь человека с памятником. Не будь этого напряжения, статуя Пушкина была бы всего лишь инертным веществом, а сам Пушкин — прахом разложившегося тела.

В каком же отношении зритель находится к колоссу? Невозможная логика гибридного хронотопа предполагает, что зритель одновременно находится внутри и вне зазора между человеком в кругозоре и памятником в окружении, одновременно приветствует Пушкина-пророка и лелеет Пушкина, растущего сквозь века. Зритель стоит вместе с Пушкиным на пороге завершения и одновременно находится по другую сторону этого порога, занимая внешнее положение, необходимое для установления полноты, границей которой этот порог является. Зритель может черпать силы из этой полноты, осознавая собственный вклад в исторический рост и прогресс. Или купаться в лучах колоссальной витальности Пушкина, видя в ней знак глобального обновления, в котором он тоже участвует. Можно было бы сказать, что этот образ многозначен и перегружен, и поэтому разные зрители акцентируют внимание на различных компонентах значения. В конечном счете это объяснение оказывается самым простым для случаев гибридного хронотопа вроде статуи Шадра. И в то же время как раз благодаря тому, что статуя многозначна, у определенного рода зрителей (которые не слишком боятся логических противоречий) появляется возможность преодолеть негативность амбивалентного хронотопа и отказаться от навязанной им позиции компромисса. Ненавистная иконоборцам инертность монументальной формы может быть уравновешена образом Пушкина, экстатически врывающегося в настоящее. Угроза неблагоприятного сравнения несовершенного зрителя с возвышенной статуей, столь мучительного для утопического сознания, растворится в диалектике живых и мертвых, которая наполняет смешанную метафору Пушкина, прорастающего сквозь века и питающегося силами родной земли. Казалось бы, на двух стульях сразу не усидишь: если силами од-

ного метода пытаться устранить недочеты другого, неизбежно получится порочный круг. Но распространенность подобных столкновений в юбилейных произведениях наводит на мысль, что многие из участников пытались поступить именно так. И если им это удавалось, у них получался по-настоящему гибридный хронотоп: соединение эсхатологии с монументализмом как невозможное решение невыполнимой задачи.

Различные формы и нюансы этой гибридности рассматриваются мной ниже. Вначале читателю предлагается ознакомиться с общей информацией о подготовке и проведении юбилейных мероприятий, из первой главы можно узнать об их неуклюжем русоцентризме, остальные же четыре главы посвящены разбору различных эстетических и дискурсивных форм. В каждой главе я стараюсь не только представить все разнообразие хронотопных стратегий, доступных той или иной сфере культуры, но также показать, как в каждой из них обнаруживается стремление к гибридному хронотопу. В главах второй и третьей рассматриваются соответственно педагогические тексты и практики, а также научные статьи и эссеистика. В данных главах приводится историческая справка о восприятии Пушкина советскими интеллектуалами на протяжении двух десятилетий, предшествовавших юбилею 1937 г. В главах четвертой и пятой рассмотрены представленные к юбилею трактовки жизни и смерти поэта, а также его внешности. В первую очередь речь пойдет о произведениях изобразительного искусства и сопутствующих текстах, а затем о художественной прозе, драматургии и кинематографе. Здесь внимание акцентируется на том, как во время юбилея граница между прошлым и будущим обыгрывалась при помощи эстетических категорий «жизни» и «формы».

Тут необходимо сделать одно разъяснительное замечание. Несмотря на тот факт, что в народной памяти юбилей прочно ассоциируется с ежовщиной и Большой чисткой 1937–1938 гг., я не буду подробно анализировать эту связь, потому что считаю, что она не имеет прямого отношения к непосредственному содержанию юбилейных мероприятий. Юбилейная кампания официально стартовала в декабре 1935 г. и закончилась в феврале 1937 г., однако подготовка этой кампании в академических, педагогических и партийных кругах началась еще в 1933–1934 гг. Даже при том что второй московский процесс начался буквально накануне юбилея, а открытие одиозного февральско-мартовского пленума ЦК ВКП(б) состоялось едва ли не на следующий день, большинство

юбилейных текстов и заявлений были написаны намного раньше. Безусловно, нагнетание паранойи и враждебности, сопровождавшее подготовительный этап Большой чистки, тогда уже ощущалось, но в том, что касается пушкинской кампании, это приводило в первую очередь к срыву мероприятий и задержкам в осуществлении связанных с кампанией культурно-политических мер. Я вовсе не утверждаю, что в юбилейном дискурсе никак не проявились те противоречия сталинской культуры, которые привели к Большой чистке. Однако, если мы станем рассматривать эти противоречия исключительно в терминах «террора», сам юбилей неизбежно уйдет на второй план.

1 РУССКИЙ ПОЭТ В СТРАНЕ СОВЕТОВ

Для широких масс советских граждан подготовительный этап юбилея начался 16 декабря 1935 г., когда вышло постановление Центрального исполнительного комитета (ЦИК). На следующий день это постановление было опубликовано в газете «Правда» с сопроводительной статьей, в которой анонсировались предстоящие мероприятия и разъяснялось их значение. Постановлением учреждался Всесоюзный пушкинский комитет под председательством Максима Горького, в состав которого вошли высокопоставленные партийные работники, известные пушкинисты и представители культурной элиты РСФСР и других республик. Однако первый импульс исходил из академических кругов еще в 1933 г., когда Пушкинская комиссия Академии наук была реорганизована и причислена к Институту русской литературы (Пушкинскому Дому) в Ленинграде. Основная задача комиссии заключалась в том, чтобы к юбилею подготовить и издать полное академическое собрание сочинений Пушкина.[1] Это издание должно было установить новый канонический корпус пушкинских текстов с учетом результатов продолжавшейся несколько десятилетий работы по расшифровке черновиков и сравнению вариантов. Примерно в то же время главные светила советской пушкинистики приступили к подготовке шикарного 1200-страничного тома серии «Литературное наследство», запланированного к печати на октябрь 1934 г. Бóльшая часть выпуска была отведена под историко-литературные статьи и недавно обнаруженные документы, снабженные подробными комментариями.

[1] См.: Модзалевский Л. Б. «Конференция пушкинистов», *Вестник* АН СССР, 1933, № 7, с. 35–38.

Пушкинистами также предпринимались коллективные усилия по сохранению материального наследия Пушкина. Пушкинская комиссия начала собирать все сохранившиеся рукописи и документы в единый архив, а также получила в распоряжение родовое имение Пушкина в Михайловском, где поэт похоронен, и квартиру на Мойке в Ленинграде, где он скончался. В каждом из вышеперечисленных случаев приближающийся юбилей стал поводом к институциональной консолидации.

Предложение сделать подготовку к юбилею делом государственной важности поступило от бывшего оппозиционера Льва Каменева. В мае 1933 г. Каменев был восстановлен в партии и вскоре стал важной фигурой в советской литературной жизни. Он возглавлял престижное издательство "Academia" и при поддержке Горького был назначен на пост директора недавно открывшегося в Москве Института литературы. В личном архиве Каменева сохранился черновик предложения о формировании Пушкинского комитета, составленный летом 1934 г.: «Партия и правительство могут и должны взять в свои руки проведение этих поминок: это диктуется и значением Пушкина, как основоположника новой русской литературы и непревзойденного за сто лет поэта и задачами советской власти, как руководительницы культурной революции. Но ряд мероприятий, связанных с этой датой (издание сочинений, постановка памятника, приведение в порядок пушкинских мест, организация выставок и т. д.) должен быть обдуман и начат сейчас же, чтобы избежать впоследствии спешки, суеты и недоброкачественности. Следовало бы, поэтому, уже сейчас создать высоко-авторитетный Пушкинский Комитет, в главе с руководителями партии и страны, который явился бы центром всей подготовки и проведения юбилейных дней».[2] Это предложение было быстро одобрено ЦИКом, и уже 27 августа 1934 г. вышло постановление, текст которого практически полностью совпадает с текстом постановления, напечатанного в «Правде» около года спустя. В отборе членов Пушкинского комитета участвовали лично Сталин и члены Политбюро, Каменев был назначен председателем рабочей группы.[3] Однако пресса об этом почти не писала — по той при-

---

[2] Российский государственный архив социальной и политической истории, ф. 323, оп. 1, д. 80, л. 4. (При цитировании архивных материалов орфография и пунктуация источника сохранены. — *Примеч. ред.*)

[3] Государственный архив Российской Федерации, ф. 3316, оп. 12, д. 567, л. 3. В состав комитета вошли три члена Политбюро (Ворошилов, Куйбышев и Киров), а на личное

чине, судя по всему, что члены рабочей группы комитета так ни разу и не встретились.[4] В своем письме к секретарю ЦИК Авелю Енукидзе Каменев пишет, что первое заседание было назначено на 21 декабря, однако встреча очевидно не могла состояться: 16 декабря Каменев был арестован по делу об убийстве Кирова.[5] Новый состав комитета был утвержден только через год после ареста Каменева: теперь пост председателя рабочей группы занял нарком просвещения Андрей Бубнов.[6]

Несмотря на партийные интриги, Бубнов сохранил почти все разработки Каменева.[7] Текст второго постановления ЦИК почти дословно повторял первое, кадровый состав комитета почти не изменился. Еще в должности председателя Каменев в сотрудничестве с Пушкинской комиссией Академии наук составил список мероприятий, приуроченных

участие Сталина указывает письмо Зинаиды Райх от апреля 1937 г., в котором она упоминает, что Сталин рекомендовал в комитет ее мужа, Всеволода Мейерхольда (*Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953*, под ред. акад. А. Н. Яковлева. М.: Международный фонд «Демократия», 1999, с. 366).

[4] Краткая версия постановления была напечатана на следующий день в «Правде», почти без редакционного комментария ([Б. а.] «Всесоюзный пушкинский комитет», *Правда*, 28.08.1934). Двумя неделями позднее, 8 сентября 1934 г., вышла короткая статья о подготовке к юбилею, однако в ней говорилось исключительно о работе Пушкинской комиссии Академии наук, а постановление ЦИКа и Пушкинский комитет под руководством Каменева не упоминались вообще ([Б. а.] «Подготовка к пушкинскому юбилею», *Правда*, 08.09.1934).

[5] Государственный архив Российской Федерации, ф. 3316, оп. 12, д. 567, л. 16.

[6] Несмотря на хаос, царивший в партийных верхах, представители академического сообщества продолжали работать над выполнением поставленных перед ними задач. Есть также свидетельства того, что в рамках школьной системы подготовка к юбилею началась в первые месяцы 1935 г. См., например: Государственный архив Российской Федерации, ф. 305, оп. 1, д. 14, л. 1–2. Следует также отметить ранние юбилейные проекты интеллектуалов и представителей творческих профессий: например, критическую монографию Валерия Кирпотина, пьесы Михаила Булгакова и Викентия Вересаева и созданный Иваном Шадром проект памятника.

[7] Вполне вероятно, что на переходном этапе Каменев по-прежнему был вовлечен в рабочий процесс, потому что этого хотел Сталин (достаточно вспомнить, что первоначально Каменев был приговорен всего к пяти годам заключения за халатность, проявленную в деле Кирова). В личном архиве Кирова папка с юбилейными документами хранилась завернутая в сложенный лист бумаги, на котором указано имя Каменева и стоит пометка «от И. С.» — так, словно в таком виде эта папка была возвращена Каменеву. Однако почерк пометки не совпадает с почерком Сталина.

к столетию со дня смерти поэта. Тогда же был составлен и план публикаций: в первую очередь предполагалось издать том избранных произведений и новую биографию Пушкина, на которую был объявлен конкурс. Также предлагалось официально закрепить за пушкинскими местами статус «памятных мест», прежде всего за Михайловским, квартирой на набережной Мойки и местом дуэли. В список также вошли возведение двух памятников (один в Ленинграде, другой в Москве — перед Институтом литературы), проведение всесоюзной выставки документов и произведений искусства, связанных с жизнью поэта, организация «пушкинских» мероприятий в школах, клубах, театрах, кинотеатрах и на радио, а также тематических заседаний в Союзе писателей и Академии наук. Даже при том, что не все, что было запланировано, удалось сделать в срок (а один или два пункта плана вообще не были выполнены), данный список определил основную структуру юбилейных мероприятий.[8]

Во многих отношениях моделью юбилея послужило празднование столетия со дня смерти Гёте в 1932 г. Каменев ссылается на него в своем первом предложении, и его призыв к партийному руководству войти в состав Пушкинского комитета подобен тому, как рейхспрезидент Германии Поль фон Гинденбург возглавил Гётевский комитет.[9] Таким образом, можно сказать, что юбилей проходил в атмосфере международного соперничества, потому что СССР стремился конкурировать с европейскими странами в вопросах культуры. В некотором смысле обращение к Пушкину в 1933–1934 гг. являлось одним из элементов масштабного проекта «освоения культурного наследства». Пользуясь словами Паскаль Казановы, советская власть занималась «отвлечением капитала» из сокровищницы достижений человеческой культуры (включая царскую Россию) и делала их доступными для новых неискушенных читателей и молодых писателей страны рабочих и крестьян.[10] Сам по себе этот проект

---

[8] Российский государственный архив социальной и политической истории, ф. 323, оп. 1, д. 80, л. 4–9, 18–21 об.

[9] Там же, л. 3. Академическое сообщество СССР внимательно следило за празднованием юбилея Гёте. Заметим, что именно Гёте первым удостоился персонального «юбилейного» номера «Литературного наследства» — в дальнейшем издание приобрело известность в первую очередь благодаря этому формату. См.: *Литературное наследство*, 1932, т. 4/6, с. 4.

[10] Казанова, Паскаль. *Мировая республика литературы*, пер. с фр. М. Кожевниковой и М. Летаровой-Гистер. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003.

явно свидетельствует о глубоком чувстве культурной неполноценности, однако теоретики этого проекта были убеждены, что мировая экономика престижа вот-вот должна была измениться. Выдвинув себя в авангард мировой истории, советская власть теперь стремилась назначить себя преемницей всей мировой культуры.[11]

По мере того как нарастало общее недовольство авангардом, его экспериментами и духом иконоборчества, обретал силу новый интерес к признанным эстетическим канонам и традициям. Но при этом сама риторика, сопровождавшая этот поворот к классике, во многом принимала эсхатологические формы. В гётевском номере «Литературного наследства» Анатолий Луначарский описывает отношения между революцией и мировой культурой, и его риторика недвусмысленно отсылает к «постапокалиптическому» состоянию мира. Луначарский пишет, что пролетариат сейчас вершит «суд над живыми и мертвыми», он разбивает всех ложных идолов и щадит лишь «пророков нашего движения, которые стояли лицом к восходящему солнцу, озаряющему нас теперь».[12] Чествуя Гёте на торжественном заседании Академии наук, Бухарин выступил с не менее пламенной речью, однако его отношение ко времени оказалось несколько сложнее: «Борьба наших дней есть всемирная борьба за коммунизм, настоящая и величайшая героическая симфония жизни. Ее герой — угнетенные массы человечества, их организованный пролетарский авангард. В буре этой борьбы, которая звучит как суровый и торжественный железный марш миллионов, рождается новое общество. Оно включит в себя все славное и героическое старого мира. Оно поднимает на щит и понесет в века и имя великого Гёте, зарыв в могилу его министерские мундиры, его филистерство, его компромиссы, его падения».[13] Позиция Бухарина отличается от чистой постапокалиптичности Луначарского: в своей речи он сочетает с эсхатологическим мотивом монументалистский. Коллектив с благоговением проносит имя

---

[11] Об освоении Советским Союзом наследия мировой культуры в 1930-е гг. см.: Clark, Katerina. *Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931–1941*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 2011.

[12] Луначарский А. «Гёте и его время», *Литературное наследство*, 1932, т. 4/6, с. 19–20.

[13] Бухарин Н. И. «Гёте и его историческое значение», в кн.: *Гёте (1832–1932). Доклады, прочитанные на торжественных заседаниях в память Гёте 26 и 30 марта 1932 г.*, под ред. А. М. Деборина. Л.: Академия наук СССР, 1932, с. 42.

великого человека в бесконечно разворачивающееся будущее, но при этом испытывает необходимость отделить в нем «живое» от мертвого. Чтобы войти в новое общество, он должен преобразиться и стать достойным воздаваемых ему почестей.

На протяжении 1930-х гг. монументалистская составляющая, озвученная в этой речи, получила серьезное развитие. В начале создавалось впечатление, что советская власть просто решила целиком присвоить себе сокровищницу мировой культуры, но в дальнейшем в ее риторике обозначился упор на так называемую «народность» тех или иных авторов. Данный термин может быть истолкован двояко, его значение колеблется между национальной и социальной концепциями народа. В первом случае народ — это политическое тело государства, во втором — низшие классы общества. Кроме Гёте на особом положении был еще и Шекспир, и тот факт, что Пушкина поместили в этот ряд, свидетельствует о нарастающей навязчивости идеи национального поэта.[14] И действительно, в тот момент в адрес интеллектуалов всех советских национальностей звучал призыв выбрать и прославить своего собственного «Пушкина». Очевидно, что русскоязычная советская элита испытывала особые чувства к великому русскому поэту, но есть также основания полагать, что в те годы у всего русского народа в целом — у представителей всех слоев общества — начинала формироваться особая национальная идентичность. Примечательно, что Каменев называет Пушкина «основоположником» современной русской литературы, а в постановлении ЦИК используется другое, более явно привязанное к этничности определение «родоначальник».[15] Изменился также и характер окружавшей классику эсха-

---

[14] О Шекспире см.: Ostrovsky, Arkady. "Shakespeare as a Founding Father of Socialist Realism: The Soviet Affair with Shakespeare", in: *Shakespeare in the Worlds of Communism and Socialism*, ed. Irena R. Masaryk and Joseph G. Price. Toronto: Univ. of Toronto Press, 2006, p. 56–83.

[15] [Б. а.] «Об учреждении Всесоюзного Пушкинского Комитета в связи со столетием со дня смерти А. С. Пушкина», *Правда*, 17.12.1935. О том, как в 1930-е гг. советская власть поощряла создание культов национальных поэтов, см.: Schild, Kathryn. *Between Moscow and Baku: National Literatures at the 1934 Congress of Soviet Writers*, Diss. Univ. of California at Berkeley, 2010. О чувстве особой привязанности русскоязычной элиты к Пушкину и русской культуре в тот период см.: Slezkine, Yuri. *The Jewish Century*. Princeton: Princeton Univ. Press, 2004, p. 275–279. О формировании русской национальной идентичности см.: Brandenberger D. *National Bolshevism*. Чтобы лучше понять эти изменения, стоит также обратить внимание на предложенное Катериной Кларк

тологической риторики. Стремительно теряла популярность метафора о том, что в наследии дореволюционных авторов необходимо отделять живое от мертвого (производить с ними нечто вроде дезинфекции, очищать их от опасной классово чуждой идеологии). После долгих лет классовой борьбы и культурной революции советская власть стремилась транслировать более толерантный имидж. Теперь настал черед предать искупительному пламени тех, кто помешал настоящим народным писателям и поэтам полностью реализовать свой потенциал при жизни, а также современных исследователей и критиков, стоящих на пути народной силы великих классиков.

Несмотря на подобные сдвиги, на протяжении нескольких лет, пока длилась пушкинская кампания, монументализм и эсхатология продолжали мирно сосуществовать друг с другом. В настоящей главе я стремлюсь показать, насколько важным и существенным оказался этот факт для советской культуры и политики. В первую очередь я проанализирую ряд темпоральных фигур, проявивших себя во время пушкинского юбилея в 1937 г., которые предварительно разделю на несколько групп в зависимости от того, как в них выражены два основных типа отношения ко времени. Затем я рассмотрю вопрос о том, почему эти два противоположные отношения предстают равноценно значимыми в рамках торжественных мероприятий. Столкновение хронотопических стратегий безусловно отражает разногласия среди участников, но тем не менее расхождение мнений в целом редко принимало форму открытого полемического противостояния. Оба отношения нашли отражение в рамках юбилейных мероприятий, и эта терпимость, проявленная в рамках юбилея к обоим отношениям, указывает на возможность их интеграции, пусть даже и весьма наивной. В заключительной части главы приводятся некоторые соображения о том, каким образом гипотеза гибридного хронотопа может изменить наше понимание сталинского русоцентризма 1930-х гг.

описание сдвига советской культурной парадигмы от «просвещенческих» ценностей к «романтическим» во второй половине 1930-х гг. См.: Clark K. *Moscow, The Fourth Rome*, pp. 119–124, 214–224.

ПУШКИН И МОНУМЕНТАЛИЗМ В 1937

Как правило, в центре мемориальных мероприятий национального масштаба находится либо герой, которому воздаются почести, либо бессмертный народный дух, выражением которого становятся эти мероприятия. Национальная культура представляется не как нечто, обусловленное внешними факторами и активно созидаемое, а, напротив, как некая вневременная субстанция, которая воплощается в конкретных исторических светилах в конкретные моменты исторического «просветления». Мемориальные мероприятия объединяют народные массы в их стремлении к нескончаемому величию и обслуживают задачи прогресса (способность к совершенствованию), однако делается это посредством реверсивного процесса создания устойчивых, долговечных образов совершенства. Лучшим образцом этой диалектики оказывается сам монумент как таковой — прототип всяких мемориальных технологий. Монументальные образы (будь то надгробные изваяния или памятник на городской площади) наделяют умерших некой неорганической формой бессмертия: посмертной жизнью, которая визуально укоренена в коллективной памяти потомков или же всего национального сообщества. Как функция монумента, так и его значение определяются очевидно метафорической природой этой посмертной жизни. Статуя не может противостоять быстротечности человеческой жизни, она лишь указывает на неизбежность смерти и в качестве утешения предлагает память. Когда живой почитатель приближается к неподвижному монументу, необратимая открытость времени уже не так страшит его и не кажется столь разрушительной. Неизменность статуи способствует сохранению устойчивой идентичности внутри коллектива, в то время как живучесть коллектива и его способность к самовоспроизводству, в свою очередь, компенсируют ее неорганическую неподвижность. Все мемориальные формы, специально задуманные как таковые, участвуют в процессе обмена, который с наибольшей наглядностью проявляется, когда вокруг памятника собирается толпа. Этот обмен между живыми и мертвыми, между потоком настоящего и формой прошлого, между способностью к совершенствованию и совершенством происходит внутри линейного течения времени и никогда не совершает трансгрессивного перехода за его пределы. Члены коллектива почитают образы своих выдающихся предков, изучают факты их биографий, посещают места, где они жили или часто бывали, заучивают произведения и создают свои соб-

ственные тексты, призванные преумножить славу этих предков. Благодаря этой деятельности почитаемый герой сохраняет некую форму живого присутствия, а коллектив тем временем наслаждается иллюзией собственного бессмертия: он, как единое целое, идет по пути прогресса и растет внутри открытого, бесконечного времени, неизменно оставаясь тождественным самому себе.

В чем же выражался такого рода монументализм в пушкинском юбилее в 1937 г.? Прежде всего совершенно очевидно, что с организационной точки зрения торжественные мероприятия преследовали типично монументалистские цели: сплотить коллектив вокруг конкретного символа величия, произвести ритмическое усреднение его культурных энергий и привести их в соответствие с предписанной и легко воспроизводимой схемой. Если ненадолго оставить в стороне чрезвычайно важный вопрос о том, как и почему Пушкина стали воспринимать как «полезное» прошлое, которое можно использовать во благо советского настоящего,[16] то можно без труда заметить, что первоначальный каменевский список юбилейных мероприятий имел монументалистскую направленность и что позже, при воплощении этих планов, практически ничего не изменилось. Так, например, вскоре после выхода второго постановления ЦИК ленинградский Пушкинский комитет составил свой собственный список, который был всецело направлен на выявление инертного символического присутствия Пушкина в бывшей царской столице. Было принято решение отремонтировать квартиру Пушкина на набережной Мойки, поставить памятник на месте дуэли Пушкина, установить семь памятных досок на стенах зданий, где он жил или часто бывал, отреставрировать памятник Петру I работы Этьена Фальконе, прославленный Пушкиным в поэме «Медный всадник», и фасады домов на Пушкинской улице, учредить ежегодную пушкинскую премию за лучшее литературное произведение и назвать в честь Пушкина какое-нибудь военное подразделение, школу, дом культуры или клуб, образцовую библиотеку, пассажирское судно, а также участок набережной рядом с ЛГУ.[17] В задачи комитета входило не только освежить пушкинское присутствие в Ленинграде и придать ему

[16] См.: Brintlinger, Angela. *Writing a Usable Past: Russian Literary Culture, 1917–1937*. Evanston: Northwestern Univ. Press, 2000.

[17] Центральный государственный архив историко-политических документов Санкт-Петербурга, ф. 25, оп. 28, д. 29, л. 1–3.

новый лоск, но еще и материально поддержать и возглавить процесс популяризации произведений Пушкина среди широких народных масс. Члены комитета составили список запланированных публикаций, следили за подготовкой обширного пушкинского репертуара во всех драматических и оперных театрах города, подготовили выставку в Эрмитаже, специальную программу радиовещания, серию специальных показов для кинотеатров и лекционную программу для библиотек и клубов.[18] На данном этапе подготовки к юбилею основное внимание уделялось скорее формам и способам распространения информации, нежели ее конкретному содержанию. В первую очередь необходимо было донести до населения имя Пушкина, его образ, сведения о его биографии и его произведения, при этом использовались все доступные средства массовой информации. Более того, первостепенным был вопрос количества и разнообразия — то есть вопрос насыщения символического поля. Иконографическая монументализация фигуры поэта могла принимать самые разнообразные формы: от роскошно изданных портретов до открыток и статуэток массового производства, а формат торжественных мероприятий мог варьироваться от шикарных оперных постановок до цирковых представлений на тему пушкинской «Полтавы».[19]

На каком-то базовом уровне монументалистские задачи юбилея, бесспорно, были выполнены. По всему Союзу фигура Пушкина сплачивала советских граждан: на выставках, представлениях и кинопоказах, и даже в более неформальной обстановке, например во время коллективного домашнего прослушивания радиопередач (илл. 2). В дни, смежные с юбилейной датой 10 февраля, проводились массовые народные гуляния, которые широко освещались прессой и также способствовали созданию образа народного единства. Около двадцати пяти тысяч человек несколькими колоннами прошли торжественным шествием по Москве и собрались возле памятника Пушкину, чтобы послушать речи, посвященные поэту (илл. 3). В Большом театре состоялось торжественное заседание Всесоюзного пушкинского комитета: в программе были речи, чтения, театральные и музыкальные представления. Присутствовали лично Сталин и члены Политбюро, для миллионов слушателей велась прямая радиотрансляция.

---

[18] Центральный государственный архив историко-политических документов Санкт-Петербурга, ф. 25, оп. 28, д. 29, л. 5–19.

[19] Там же, л. 90.

Коллективное слушание трансляции оперы „Евгений Онегин" у стахановца Островской МТМ тов. Зуихниа.

Илл. 2. Совместное прослушивание радиопостановки оперы «Евгений Онегин». (Источник: Солнцева В. «Юбилей Пушкина на радио», *Работник радио*, 1937, № 4, с. 43)

Параллельно с внеочередным съездом Союза писателей и сессией общего собрания Академии наук в Колонном зале Дома союзов был организован вечер для московских старшеклассников. Как правило, сообщения об этих событиях в прессе отражали именно монументалистский обмен между живым коллективом и мертвым героем, например приведенное ниже описание демонстрации в Москве: «Зимнее солнце, блистающая морозная синева неба, алые флаги, развевающиеся над тысячами рабочих, студентов, школьников, интеллигенции, и горячие, наполненные пушкинским пламенем слов с трибуны митинга — дань любви и уважения национальному поэту страны социализма».[20] Благодаря народной преданности, наследие поэта продолжало жить. Однако если бы у этих людей перед глазами не было бронзового изваяния, они были бы самой обыкновенной толпой.

Подобное монументалистское отношение было типично для юбилейной риторики. «Любовь к Пушкину неразрывна с любовью к героическому прошлому нашего народа, нашей страны, неотделима от национальной гордости и любви к родине».[21] Пушкина почитали как высочайшее проявление русского духа, его уважали за глубокие познания в области российской истории и фольклора и тонкое понимание жизни всех слоев российского общества.[22] «В Пушкине, в его прекрасном творчестве отразились великая сила народа, глубочайшие творческие способности народных масс, их непреклонная вера в лучшее будущее».[23] Роль юбилейной кампании в продвижении социалистической культуры тоже описывается в отчетливо монументалистских терминах. «Пушкин и после смерти своим творчеством продолжает служить народным массам, входит в золотой фонд культуры социализма, как органический ее элемент».[24] Это высказывание содержит противоречащие друг другу метафоры, которые очень четко передают продуктивную амбивалентность модерного монументализма. Пушкин может органично быть частью неорганического («золотого») культурного наследия в силу того, что его посмертная жизнь никак не отрицает самого факта и реальности его смерти.

---

[20] Никулин Л. «Триумф поэта», *Правда*, 11.02.1937.

[21] [Б. а.] «Бессмертный Пушкин», *Красная газета*, 09.02.1937.

[22] См., например: [Б. а.] «Слава нашей родины», *Литературная газета*, 10.02.1937.

[23] [Б. а.] «Пушкин и социалистический народ», *Литературный критик*, 1937, № 1, с. 4.

[24] [Б. а.] «Вечно живой».

Юбилейные тексты изобилуют подобными высказываниями о том, что поэт продолжает жить как символ благодаря народной памяти. Вот, к примеру, строфа из одного стихотворения:

…И ты погиб, певец,
Атаки первенец на палачей свободы.
В несметной армии живых людских сердец
Алмаз стихов твоих переживет годы.[25]

Казахскому поэту Джамбулу принадлежат похожие слова:

Но что тебе смерть, если песня жива?
Сияют твои золотые слова.
Сто лет пронеслось, как тебя погребли, —
Ты стал всенародным акыном земли.[26]

В качестве утешения горя о смерти поэта оба эти стихотворения предлагают читателю стандартные монументалистские клише. Поэт жив, но его жизнь — очевидная метафора: жизнь в песне, в народной памяти и народном почитании, жизнь в наших сердцах; и в обоих случаях мы имеем дело с художественным тропом, где символом неорганической долговечности Пушкина становится некий высокопрочный минерал: алмаз стихов или золото слов.

Параллельно с тем, что за Пушкиным закреплялся статус бессмертного монументального символа, в юбилейном дискурсе присутствовало еще одно крупное течение, в основу которого был положен иной мемориальный принцип: создавались исторические картины, в которых Пушкин представал как историческое лицо, живой человек из плоти и крови. Всякий монумент предстает непоколебимой точкой, окруженной данностью внутри расширяющегося горизонта настоящего, — он вечно актуален, он всегда «наш». В то время как более человечные исторические портреты, напротив, неизменно сохраняют непреодолимую дистанцию между прошлым и настоящим. В отличие от монумента, которому внимание коллектива раз за разом возвращает актуальность, исторический образ, или в идеале

[25] Вольценбург Г. «Любимому поэту (акростих)», *Юный пролетарий*, 1937, № 19–20, с. 47

[26] Джабаев Дж. «Горишь ты алмазом, цветешь, как рубин…», пер. К. Алтайского, *Новый мир*, 1937, № 1, с. 22.

МИТИНГ ТРУДЯЩИХСЯ МОСКВЫ У ПАМЯТ

Илл. 3. Митинг у памятника Пушкину в Москве 10 февраля 1937.
(Источник: *Правда*, 11.02.1937)

подлинный исторический артефакт — индексальный знак аутентичного прошлого, — создает впечатление, будто время приостановилось, и напоминает нам о том, «как все было на самом деле». Чтобы четче провести различие, нелишне будет вспомнить о том, что глубинной основой монументализма является ритуал погребения. Если монументальный символ — это надгробие, за которым ухаживают, постоянно подновляют и следят за тем, чтобы надпись можно было прочесть, то исторический образ — это тело, захороненное в земле. Исторический образ и монументальный символ в совокупности создают определенный континуум, который связывает реальную жизнь почитаемого героя с его бессмертием.

Во время юбилейного периода биографические зарисовки о жизни Пушкина появлялись повсюду: например, в «Правде» вышла серия статей на эту тему, которая затем была перепечатана многими другими изданиями, жизнеописания Пушкина публиковались и в виде отдельных изданий (в одном лишь 1937 г. было издано восемь разных биографий).[27] Был издан памятный пушкинский календарь, в котором были собраны избранные стихотворения, цитаты, иллюстрации и короткие информационные статьи. Весь материал был организован с привязкой к конкретным датам или месяцам, так, чтобы читатель на протяжении всего года имел возможность следить за отдельными эпизодами биографии поэта.[28] Писатели и художники тоже не остались в стороне и создали бесчисленное множество произведений на тему жизни Пушкина. В бесконечной череде пушкинских выставок, проводившихся по всей стране, исторический и монументалистский принципы успешно совмещались. Это мог быть скромный стенд с книгами и репродукциями в библиотеке, а могла быть и огромная музейная экспозиция подлинных произведений искусства и редких архивных материалов.[29] Самой крупной стала Всесоюзная Пушкинская выставка, которая открылась 16 февраля 1937 г. в москов-

---

[27] См.: Мордовченко Н. И. «Биография Пушкина: Обзор литературы за 1937 г.», *Временник Пушкинской комиссии*, 1939, вып. 4/5, с. 513–529.

[28] *Пушкинский календарь: к столетию со дня гибели А. С. Пушкина: 1837–1937*. Л.: ОГИЗ-СОЦЭКГИЗ, 1937.

[29] В поддержку малым проектам Государственный литературный музей подготовил и напечатал передвижную выставку: издание, содержавшее 133 фоторепродукции, выборку текстов и план выставки. *Передвижная выставка А. С. Пушкина. Жизнь и творчество: План*, под ред. В. Д. Бонч-Бруевича. М.: Издательство Государственного литературного музея, 1937.

ском Государственном историческом музее и продлилась целый год. Пушкинский комитет потратил существенную часть отведенного бюджета (по меньшей мере 1,2 млн рублей) на выставку, на которой были представлены более пятнадцати тысяч экспонатов. Из семнадцати выставочных залов десять были посвящены жизни Пушкина и его литературному творчеству, экспозиция была выстроена по хронологическому принципу с разбивкой на несколько периодов, строго вписанных в соответствующий исторический контекст. Экспозиция других залов выходила за пределы биографического нарратива, но при этом тоже строилась на принципах исторической перспективы и контекстуализации — например, залы «Пушкин и современная ему музыка» и «Пушкин и мировая литература». Отдельный зал был посвящен Пушкину-историку и историческим сюжетам в его произведениях. Остальные пять залов были посвящены анализу наследия Пушкина и уточнению (и противопоставлению) его места и роли в до- и послереволюционной русской культуре. Здесь во всех аспектах произошло смешение документального историзма с мемориальным монументализмом. Наряду с рукописями, оригинальными изданиями и архивными документами выставлялись и различные изображения: от миниатюр, выполнявших функцию исторических иллюстраций, до огромных портретов великих людей, повлиявших на Пушкина, или, наоборот, тех, на кого повлиял он сам.[30] Представленные на выставке знаменитые дореволюционные изображения Пушкина одновременно служили подтверждением особого места Пушкина в русской культуре и иллюстрацией отдельных моментов его биографии.[31] Среди работ, выполненных советскими художникам по специальному заказу, присутствовали как полотна иллюстративного характера («Пушкин в своем рабочем кабинете» или «Дуэль Пушкина»), так и более монументальные образы (особенно скульптуры).

Рецензия на пушкинскую выставку в «Комсомольской правде» — образцовый пример возможности риторического комбинирования этих

[30] См.: *Краткий путеводитель по выставке, посвященной столетию со дня смерти великого русского поэта Александра Сергеевича Пушкина: 1837–1937*. М.: Всесоюзный Пушкинский Комитет, 1937, с. 68.

[31] Так, например, картина Репина «Пушкин на лицейском экзамене» висела в разделе, посвященном детству и юности поэта, а период ссылки в Одессу иллюстрировала картина Айвазовского «Прощание Пушкина с морем».

двух типов мемориальных технологий. Автор статьи сравнивает биографический раздел выставки с сокровищницей и с особым благоговением описывает «пожелтевшие от времени» рукописи и смакует их подлинность, в частности он описывает блокнот, в котором Пушкин вел записи во время поездки из Симбирска в Оренбург. «Столетие не стерло карандашные записи — торопливые заметки журналиста, исследователя, историка». Даже в названии статьи («Встреча с живым поэтом») автор подчеркивает, что благодаря подобным экспонатам у зрителя возникает чувство некой духовной связи с поэтом. И даже при том, что временна́я дистанция остается четко обозначенной в сознании зрителя, сильная эмоциональная вовлеченность позволяет ему допустить возможность двойной перспективы — то есть возможность мысленно приблизиться к поэту, не забывая при этом про историческую специфику (например, про факт смерти Пушкина). «Ценно все, что дает живое представление о Пушкине, роднит с ним, включает в дружеское, интимное общение с дорогим нашему сердцу поэтом». Амбивалентное напряжение между присутствием и отсутствием разрешается в привычную диалектику монументализма, когда автор доходит до последних залов, посвященных «Пушкину в наше время, в дни сбывшегося полного слияния его гения с народом. Отсюда начинается подлинное бессмертие Александра Сергеевича Пушкина».[32] Вся выставка в целом, безусловно, работала на создание монуметального образа Пушкина. А историческая репрезентация фактов его биографии давала зрителю возможность прочувствовать эту монументальность как цельный нарратив и пройти вместе с Пушкиным его, поэта, путь к завершению.

Кроме ухоженного надгробия и преданного земле тела остается еще и третий необходимый элемент погребальной модели монументализма: деревья. Пасторальный пейзаж вокруг могилы напоминает скорбящему о неумолимом течении времени и безучастной смене природных циклов. Контраст между присущим природе постоянным движением (шелестом листвы, шорохом ветвей и т. д.) и абсолютной статичностью могилы пробуждает в скорбящем «элегические» чувства — что-то вроде сладостной скорби, смешанной с чувством безропотного смирения с бренностью всего сущего. Невзирая на то что во многих других контекстах сталинской эпохи подобный лиризм считался проявлением слабости и пессимизма,

[32] Рич А. «Встреча с живым поэтом», *Комсомольская правда*, 16.02.1937.

элегические интонации часто звучали во время юбилея. Взять хотя бы ту же рецензию на пушкинскую выставку, которая уже цитировалась выше: автора поражает не столько содержание личных бумаг поэта, сколько само чудо их вековой сохранности — это типично элегическая риторическая фигура. Ветхие частички прошлого ценны именно потому, что они хранят память обо всем, что было уничтожено временем. Эти памятные предметы не обязательно должны повергать нас в тоску и уныние, напротив, элегический субъект смакует меланхолию воспоминания и с помощью фрагмента воображает утраченную полноту, с которой этот фрагмент соотносится как индексальный след. Схожая трансформация скорби в удовольствие сообщала пушкинской выставке созерцательность и, следовательно, осознанно метафорическую духовную связь с прошлым. Почти как на кладбище, живой зритель сталкивался на выставке с мертвым прошлым и мог остро ощутить течение времени: «так же, как когда-то жил и умер Пушкин, рано или поздно умру и я». Все в природе рождается и умирает, однако существует еще и нечто вроде особого «полу-бытия», которое всегда выживает. Это — самовосстанавливающаяся ткань коллективной памяти: форма бессмертия, которая не отрицает смерть, а, наоборот, сознательно подпитывает напряжение между жизнью и смертью, между движением и неподвижностью, материей и духом, обозначающее человеческую смертность как непроницаемый предел. Совершая диалектические манипуляции над этим напряжением, элегический субъект испытывает приятное (пусть даже и обманчивое) чувство, будто он это напряжение контролирует.[33]

Чтобы точнее определить место элегии в широком контексте юбилейного монументализма, важно заметить, что мемориальный дискурс вообще редко проводит абсолютное различие между погребальным плачем и восторженными восхвалениями, то есть между элегическим и одическим типами монументализма. В конечном счете элегическая чувствительность отражает тот же самый обмен между живым настоящим и мертвым прошлым, который лежит в основе таких монументально-мемориальных обрядов, как церемонии переименования, митинги или размахивание флагами или знаменами. Когда участники торжеств, скорбя о смерти своего героя, признают необратимость времени, ими может овладеть элегическая

[33] См.: Sacks, Peter. *The English Elegy: Studies in the Genre from Spenser to Yeats*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1985.

созерцательность. Однако же как правило считается, что этот момент отстраненного погружения в себя предшествует торжественному возрождению героя в виде монументальных символов, которые наделяют его новым суррогатом присутствия и дают ему новую, более долговечную жизнь. Вопрос последовательности нарратива здесь встает в параллель с рассмотренным выше вопросом соотношения исторического и монументального компонентов значений, и потому совершенно неслучайно элегическое восприятие в рамках юбилея чаще всего возникает в контексте исторической репрезентации. Как правило, именно этот элегизм позволял участникам юбилейных мероприятий выстраивать эмоциональную связь с историческими документами и создавал ореол мечтательности и ностальгии вокруг предметов и образов пушкинской эпохи.

Особенно наглядно это демонстрируют описания смерти Пушкина. Как я уже говорил, юбилей Пушкина предоставлял массу возможностей для оплакивания безвременной кончины поэта. Чаще всего выражения скорби строились в соответствии с четкой нарративной схемой: сначала оплакивание умершего, потом — ликование по поводу его триумфального возрождения в виде монумента. В тех стихотворениях, которые я процитировал выше, эта схема присутствует в усеченном виде, но всякий раз, когда репрезентация глубже погружается в исторический материал, она разворачивается в последовательный нарратив. Например, ко дню смерти Пушкина, 10 февраля, на сцене Московского художественного театра был поставлен «театральный коллаж», собранный из стихотворений, писем и документов на тему смерти Пушкина. В одной из рецензий говорилось, что «на сцене была как бы воссоздана душная атмосфера николаевского времени, в которой задохнулся гений Пушкин». В завершение историко-элегической части вечера актриса Ольга Книппер-Чехова прочитала записки Владимира Даля о последних часах жизни Пушкина. И в довершение всего со сцены было прочитано стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» — зал стоя «в глубоком молчании прослушал пророческие слова Пушкина».[34] Однако в этой торжественной интонации отчетливо присутствовала идея торжества над смертью. Пророческие слова Пушкина «Слух обо мне пройдет по всей Руси великой» стали своеобразным мостом, связавшим метафору горациева «нерукотворного памятника»

[34] [Б. а.] «Пушкинский вечер в художественном театре», *Правда*, 11.02.1937.

непосредственно с юбилейными торжествами 1937 г.[35] Своей любовью народ искупил смерть Пушкина и гарантировал ему монументальную посмертную жизнь. Во время второй части вечера актеры разыграли несколько сцен из «Бориса Годунова» и «Каменного гостя» и в очередной раз продемонстрировали, что Пушкин вечно жив в народной памяти.

Вершиной юбилейного элегизма стали стихотворения, воспоминания и записки о поездках в пушкинские места: квартиру на Мойке, к месту дуэли, в имения в Болдино и в Михайловском. Имения особенно располагали к тому, чтобы воспользоваться тем фактом, что пасторальность сельской местности сама по себе поддерживает элегическое напряжение между цикличностью природы, с одной стороны, и невосполнимой утратой прошлого, с другой. Весьма показательны в этом отношении материалы кинохроники Государственного музея-заповедника А. С. Пушкина «Михайловское». Одна из кинолент открывается монтажной нарезкой кадров, иллюстрирующих смерть Пушкина, затем — резкая смена кадра, и мы видим его могилу, вокруг которой собрался пионерский отряд. Кадры с деревьями, тропинками в парке и яблоками на ветвях в саду перемежаются крупными планами воткнутых в землю табличек с различными цитатами из произведений Пушкина, в которых даются описания самого имения или сельской жизни вообще. Затем звучат несколько строф: сначала отрывки из стихотворений «Деревня» (в кадре — коровы, пасущиеся на лугу) и «…Вновь я посетил…» (пруд с кувшинками и пионеры, столпившиеся вокруг скамейки), а затем отрывок из «Няне…» (пионеры гуляют вокруг дома, где жила няня Пушкина, крепостная крестьянка). Особый ритм фильма и звучащая в кадре сентиментальная музыка провоцируют определенную реакцию: зритель должен испытать благоговение от осознания подлинной индексальной связи с прошлым, и в то же время ему ненавязчиво внушается чувство безвозвратной утраты, которая, в свою очередь, компенсируется тем, что природа и коллектив (представленный кочующим из кадра в кадр пионерским отрядом) продолжают жить. Фильм заканчивается на типично монументальной высокой ноте: зритель видит свежие издания избранных стихотворений Пушкина, тома его стихов, переведенных на иностранные языки, театральные афиши юбилейных спектаклей, толпу зрителей у входа в театр и, наконец, финальный кадр: памятник Пушкину в Москве и голос, читающий

[35] Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений*, 1948, т. III, с. 424.

строки из «Exegi monumentum» («И долго буду тем любезен я народу…») под патетические звуки арфы.[36]

Подобное элегическое восприятие пушкинских мест повсеместно встречается в юбилейных текстах. Например, в брошюре Союза рабочих и служащих кожевенного производства один из работников описывает свои впечатления от поездки в Михайловское:

«Когда руководитель экскурсии показал нам площадку, на которой Пушкин играл в горелки, скамеечку, где он сидел, и шатер, где прятался от дождя, передо мной Пушкин появился как живой. Казалось, что вот только недавно он ушел отсюда. И грустно становилось от мысли, что его действительно нет с нами. Таким простым, понятным и близким я представляю его».[37] Грустные мысли по поводу смерти поэта в таких рассказах часто связываются с чувством, что он «как будто бы» все еще здесь. Как и свойственно элегии, чувство скорби по усопшему смешивается в сознании туриста с трепетом и любознательностью при виде материальных свидетельств его жизни. Эти эмоции накладываются друг на друга и дают приятное чувство причастности к увековечиванию памяти Пушкина. Поэту и литературному критику Иннокентию Оксёнову принадлежит интересное стихотворение, в котором он описывает свое неоднозначное отношение к элегическим чувствам, которые испытал возле могилы Пушкина:

В груди моей дыханье стеснено,
Шаги замедлены высоким страхом,
И радостной тоской напоено
Свидание с великим прахом.
Надгробий вековых я не люблю,
Пусть вечной жизнью блещет слово!
Но кажется, что здесь я ближе узнаю
И слышу Пушкина живого. <…>
И вновь земля цветущая тиха,
В ней погребен не знающий забвенья —
Он жив дыханьем пламенным стиха
В неисчислимых поколеньях.[38]

---

[36] Российский государственный архив кинофотодокументов, К-931.

[37] Российский государственный архив литературы и искусства, ф. 384, оп. 1, д. 121, л. 41–42.

[38] Оксёнов И. «Пушкинские горы», *Литературный современник*, 1937, № 1, с. 66–67.

За перечислением ряда традиционных для элегии мотивов (встреча с надгробием, «радостная тоска», «цветущая земля») здесь следует утверждение вечной славы как формы бессмертия. Однако в сущности, по смыслу своему, это — очень простое и прозаичное стихотворение. Хотя автор и стремится подавить в себе лирические эмоции, именно они позволяют ему прикоснуться к «истинной» жизни любимого поэта, о котором он скорбит, то есть к той символической жизни, память о которой мир живых может бережно хранить и почитать вечно.

В своей книге «Увековечивая Пушкина» ("Commemorating Pushkin") Стефани Сандлер отмечает, что «В Михайловском и в других священных пушкинских местах посетители могут испытать ощущение личной, интимной связи с поэтом, которая часто описывается как поиски его духа».[39] В рамках юбилея такого рода частные «встречи» создавали почву для элегического созерцания, которое способствовало возникновению чувства принадлежности к коллективу и общности с ним. Туристам-паломникам могло показаться, что Пушкин «как будто бы их дальний предок, их прародитель, человек, сделавший их теми, кто они есть».[40] Такие институции выставляют народное прошлое напоказ и служат кладовыми коллективной памяти, специально ориентированными на индивидуальное созерцание. И в том особом духе, который они вызывали к жизни, дух Пушкина смешивался с идеей народности, безупречным воплощением которой он, собственно, и являлся. Этот дух был еще одним выражением монументального ритма коллективной идентичности, и каждый посетитель, выказывая свое почтение к поэту, должен был этот ритм с гордостью воспроизвести. Сандлер также отмечает особую темпоральность, присущую этим местам, и говорит о том, что под воздействием палимпсестных отношений между прошлым и настоящим туристы «вспоминали» некое реконструированное прошлое, которого они никогда не видели. С точки зрения Сандлер, подобный опыт предполагает идею сопротивления времени: «Пушкинские святыни пытаются существовать вне конкретных рамок хронологической референции. В этих местах можно заставить время остановиться, чтобы, находясь там, человек мог полностью сконцентрироваться на одном-единственном моменте. В некоторых музеях, посвященных Пушкину, желание остановить время реализуется как попытка не только «подвесить»

[39] Sandler S. *Commemorating Pushkin*, p. 48.

[40] Ibid., p. 82.

настоящий момент вне контекста, но еще и воссоздать прошлое. Например, в Михайловском электрические столбы установлены так, чтобы посетители их не видели. А в квартире на Мойке все часы, включая карманные часы Пушкина, показывают 14:45 — точное время его смерти».[41] Как бы то ни было, все эти музейные уловки, в действительности указывают на безоговорочное признание времени во всей его необратимости. Создается сплав историзма с его «подвешенным» временем и элегической созерцательности, и в итоге зритель, которого пытаются оградить от настоящего и перенести в определенный воссозданный момент прошлого, только острее чувствует, что этот момент безвозвратно утрачен. Именно поэтому вслед за восторженными фразами о живом присутствии духа Пушкина так часто следуют изъявления скорби по поводу его смерти, о том, что его больше нет. Посетитель колеблется между виртуальным восприятием призрачного прошлого и ощущением, что он «застрял» в настоящем, что потерянного не вернуть. В конечном итоге эти темпоральные заигрывания только усиливают утешительное удовольствие, которое человек испытывает от посещения музея-заповедника.

Таким образом, факт очевидной востребованности этих трех типов мемориальных технологий (памятника, истории и элегии) в контексте юбилея доказывает, что монументализм был важной частью его хронотопической структуры. Однако не следует забывать, что монументализм был очень далек от стремления к «эпическому» изолированию прошлого и от того, чтобы позиционировать его в качестве единственного источника социокультурных ценностей. По всем параметрам юбилейный монументализм оставался амбивалентным и «модерным». Обращение советского настоящего к Пушкину не было прямым поиском совершенного образца для подражания или сублимацией собственных страхов и недостатков во внешний идеал завершенного прошлого. Скорее можно сказать, что настоящее таким образом режиссировало встречи с прошлым и выстраивало непростые связи между преходящим моментом своего темпорального горизонта и окружением прошлого. Различные мемориальные мероприятия, проводившиеся в рамках юбилея, становились площадкой как раз для таких встреч. Советские граждане собирались вокруг памятников Пушкину, изучали документы его эпохи или посещали места, где он часто бывал и где его теперь нет, — и таким образом про-

[41] Sandler S. *Commemorating Pushkin*, p. 79.

игрывали различные хронотопические сценарии, которые позволяли им одновременно ощутить преемственность с прошлым и свою оторванность от него. Все эти сценарии были амбивалентны и благоприятствовали обмену качествами — помогали связать эпохальные достижения прошлого с движением прогресса в настоящем. Мемориальные акты обеспечивали сохранность мертвого прошлого и позволяли его «возобновить» — как некое монументальное присутствие, как ритмическую форму организации коллектива и как вечный символ, который можно взять с собой в путешествие через открытое бесконечное время.

Квинтэссенцией монументалистской амбивалентности юбилея стал образ призрачного присутствия поэта: образ Пушкина, который «как живой». Советские люди принимали Пушкина близко к сердцу, потому что чувствовали, как сильнó его влияние на их жизнь, язык и культуру. Но при этом они не забывали, насколько хрупко и ненадежно это влияние и как сильно оно зависит от сохранности инертного ядра ценности. Из-за этой инертности Пушкин никогда по-настоящему не смог бы жить среди строителей социализма, он мог лишь на миг к ним присоединиться — как призрак. Он по-прежнему мог жить только в пространстве художественной метафоры, только в памяти и больше нигде. И как раз здесь возникает та брешь, через которую в амбивалентный монументализм юбилея проникает эсхатологический хронотоп. А вдруг недостаточно, чтобы Пушкин был «как живой»? А вдруг окажется, что элегические настроения, навеваемые этими призрачными встречами, неуместны и неприемлемы для общества, преданного идеалам революционной борьбы и исторического оптимизма? Действительно, вдруг сами монументальные формы — эти безмолвные саркофаги, в которые, по всей видимости, обречен неизбежно возвращаться призрачный дух Пушкина, — вдруг они на самом деле ограничивают витальную силу поэта? Вдруг они мешают ему сыграть активную роль в великой борьбе? Эту ноту сомнения можно заметить в процитированном выше стихотворении Оксенова, и шире — почти во всех приведенных мною примерах монументалистской риторики: уж слишком упорно в них выпячивается живое присутствие Пушкина. Другие юбилейные тексты в своем настойчивом желании видеть Пушкина живым выходят за хронотопические рамки монументализма и обращаются к эсхатологии.

ПУШКИН И ЭСХАТОЛОГИЯ В 1937

В первые десятилетия XX в. в России, как и во всей остальной Европе, в интеллектуальной среде господствовал амбивалентный эсхатологический тип восприятия времени. Можно даже сказать, что в России он получил большее развитие — в силу запоздалого национализма монархии и того авторитета, которым после революции были наделены авангардные круги. Однако же к середине 1930-х гг. сталинский бюрократический аппарат взял все вопросы культуры под свой контроль, монументализм набирал обороты, и потому все более ранние хронотопические стратегии (будь то иконоборчество формалистского редукционизма, эстетское «жизнетворчество» или утопическое проектирование) таяли под перекрестным огнем устаревания и государственной цензуры.[42]

И все же эсхатологическое отношение ко времени как таковое в официальной культуре никогда не запрещалось. Напротив, некоторые его вариации (менее элитарные и несколько обесцвеченные новым акцентом на народность) оставались центральной составляющей сталинской риторики. Их наличие, особенно в рамках мемориальных мероприятий вроде пушкинского юбилея, предполагает определенный конфликт внутри концептуального поля. Исконная и наиболее естественная тактика модерных форм эсхатологии — это всегда схватка с монументализмом, и поэтому все самые популярные эсхатологические мотивы юбилея могут быть считаны как попытка подорвать тот образ национального поэта, который в обычных условиях должен был бы выстраиваться в рамках подобного мероприятия. Каждая из форм коммеморативной ценности, связанных с Пушкиным, оспаривается противоположной риторической стратегией: инертные символы отвергаются, потому что они умерщвляют живую силу поэта, Пушкина стремятся высвободить из оков его истори-

---

[42] О роли государства см.: Stites, Richard. «War on the Dreamers», in: *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1989, p. 225–241. Недавно Борисом Гаспаровым была предложена более органическая концепция «усталости авангарда» в 1930-е гг. XX в. Этот и ряд смежных вопросов обсуждались на конференции «От строительства будущего к эволюции настоящего: Появление новой парадигмы на рубеже тридцатых и сороковых годов», которая прошла в Институте высших исследований Свободного университета Берлина в июле 2010 г. Ранние формулировки этого тезиса см.: Гаспаров Б. «Взгляды академика Т. Д. Лысенко в контексте позднего авангарда», *Логос*, 1999, № 11/12, с. 21–36.

ческой эпохи, очистить его от несовременности, или же пророческая связь Пушкина с настоящим приобретает большее значение, чем элегическое сближение настоящего с призраками прошлого. Каждая из этих стратегий поочередно будет рассмотрена ниже.

Здесь важно отметить, что традиция неприятия монументальной канонизации Пушкина зародилась одновременно с началом самой канонизации. Уже в 1880 г., когда состоялось открытие памятника Пушкину в Москве, интеллектуалы высказывали опасения по поводу бронзовых изваяний поэта.[43] Это иконоборческое течение обозначилось особенно четко, когда в 1899 г. (во время празднования столетия со дня рождения Пушкина) представители культурных элит осудили серийное производство художественной продукции с изображениями поэта как профанацию.[44] Как правило, неприятие инертных форм обозначалось в типично эстетских выражениях. Считалось, что идолопоклонническое почитание образа Пушкина сводило на нет «живую» связь с его духом, достичь которой можно было только при помощи внимательного и вдумчивого чтения его произведений. Самым знаменитым выражением подобной позиции, пожалуй, можно считать речь «Колеблемый треножник», произнесенную Владиславом Ходасевичем в 1921 г. во время пушкинских дней в Доме литераторов. Ходасевич предрекает, что произойдет «затмение пушкинского солнца», что его живое лицо будет спрятано за призрачным ликом статуи: «Отодвинутый в “дым столетий”, Пушкин восстанет там гигантским образом. Национальная гордость им выльется в несокрушимые, медные формы, но той непосредственной близости, той задушевной нежности, с какою любили Пушкина мы, — грядущие поколения знать не будут. Этого счастия им не будет дано. Лицо Пушкина они уже не увидят таким, каким мы его

---

[43] Примером здесь может послужить критическая реакция Афанасия Фета на открытие памятника в 1880 г. См.: Фет, Афанасий. «К памятнику Пушкина», в кн.: *Русские поэты о Пушкине: юбилейный сборник стихотворений*, ред. М. Н. Аралова. СПб.: А. Проховщинков, 1899, с. 12. Даже при том, что такое однозначное неприятие, с каким Фет встретил празднования 1880 г., было скорее редкостью, многие участники праздничных мероприятий не знали, что делать с тем очевидным противоречием, в которое памятник вступал с тем «нерукотворным» памятником, который Пушкин, по его словам, себе воздвиг. См., например: Миллер Ф. Б. «Перед памятником Пушкину», в кн.: *Русские поэты о Пушкине: Сборник стихотворений*, ред. В. Каллаш. М.: Г. Лисснер и А. Гессель, 1899, с. 202.

[44] См. Мережковский Д. «Праздник Пушкина», *Мир искусства*, 1899, № 12–13.

видели. Это таинственное лицо, лицо полубога, будет меняться, как порою кажется, будто меняется бронзовое лицо статуи».[45]

Конечно же, этому периоду предшествовала вспышка еще более ожесточенного иконоборчества — в 1912 г. прозвучал футуристский призыв сбросить Пушкина с парохода современности, в котором отразилась редукционистская установка авангарда на уничтожение автоматизированных форм искусства. В этой более материалистической атаке на монументальный образ русского национального поэта все еще заметны установки эстетического витализма, и весьма показательно, что впоследствии Владимир Маяковский противопоставил живого Пушкина его бронзовому изваянию. В «Юбилейном» стихотворении 1924 г. Маяковский описывает, как он пожимает руку статуе поэта и ведет с ней диалог.[46] В конце стихотворения Маяковский пишет, что он взорвет любой возведенный в его собственную честь памятник. Инертность памятника у него ассоциируется с трупами и мумиями:

> Ненавижу всяческую мертвечину!
> Обожаю всяческую жизнь![47]

Во время юбилея 1937 г. часто звучала критика в отношении исторического пессимизма Ходасевича и «ликвидаторского нигилизма» футуристического манифеста.[48] «Юбилейное» Маяковского, напротив, получило хвалебные отзывы, потому что в нем изображалась дружеская встреча с живым Пушкиным, а поэт, несмотря на сопротивление монументальной формы, воспринимался как современник.[49] Схожие противо-

---

[45] Ходасевич, Владислав. «Колеблемый треножник», в кн.: *Речи о Пушкине: 1880–1960-е годы*, ред. В. С. Непомнящий, М. Д. Филин. М.: Текст, 1999, с. 155.

[46] Связи между эстетским и иконоборческим течениями модернизма (например, влияние Анри Бергсона на представителей русского формализма) хорошо известны. Более подробную философскую дискуссию см.: Бюргер, Петер. *Теория авангарда*, пер. с нем. Сергея Ташкенова. М.: V-A-C Press, 2014.

[47] Маяковский, Владимир. *Полное собрание сочинений в 13 т*. М.: Художественная литература, 1957, т. VI, с. 56. В другой строке Маяковский говорит о своей любви к Пушкину: «Я люблю вас, / но живого, / а не мумию» (там же, с. 54).

[48] См., например: Гроссман Л. «Вечный современник передового человечества», *Гудок*, 09.02.1937.

[49] В целом, в рамках юбилейной кампании часто говорилось о связи Маяковского с Пушкиным. Обзор данного вопроса см. в: Оксёнов И. «Маяковский и Пушкин», *Временник Пушкинской комиссии*, 1937, вып. 3, с. 283–311.

поставления живого поэта и его монументального образа встречались также и в риторике участников юбилея. Во введении я уже цитировал заключительные слова речи, произнесенной Николаем Тихоновым в Большом театре. Он призывает слушателей воспринимать Пушкина не как памятник, а как живого собеседника и «постоянного спутника». Принимая во внимание очевидно монументалистские цели юбилея, в этих словах можно заметить намек на некую подспудную тревогу. И действительно, неужели никому не показалось странным, что Тихонов произнес эти иконоборческие слова со сцены, на которой стояла статуя Пушкина? Так же противоречиво в монументалистских декорациях эсхатологическая риторика звучала во время демонстрации на Пушкинской площади в Москве. Несмотря на то что это мероприятие очевидно планировалось как народное собрание вокруг инертного образа поэта, писатель Всеволод Иванов (бывший член Пролеткульта, а до этого — вместе с Тихоновым участник объединения «Серапионовы братья») завершил свою речь на эсхатологической ноте: «Эти колонны людей, эти знамена, эти песни — ведь это только праздник поэта, того человека, каким человек должен быть: ясным, веселым, жизнерадостным борцом, любящим свою родину, свой народ так же, как этот человек — поэт Пушкин, что в меди застыл перед нами, но который великолепным восторгом понимания струится в наших сердцах, струится и дышит вместе с нами бессмертным воздухом Страны Советов!»[50] Главная цель Иванова — заявить о том, что мертвый поэт по-прежнему не утратил актуальности для живых и остается для них образцом для подражания, однако акцент на безжизненную неподвижность статуи («в меди застыл») указывает на недоверие к тому, чтобы заменять мертвых символическими суррогатами.

С заключительной вспышкой «одушевленной» образности автор стремится побороть свои сомнения, он развивает идею посмертной жизни поэта до тех пор, пока она не становится чем-то существенно бóльшим, чем просто символом. Базовая концептуальная структура этой образности остается монументалистской — живой коллектив воскрешает инертный символ, который теперь живет «в сердцах» людей. Однако итоговая форма, в которой эта идея представлена, — жизнь, противопоставленная бронзе, вдохновение жизни в неподвижность бессмертия, —

[50] Иванов В. «Прекраснейший представитель неувядаемого гения русского народа», *Известия*, 11.02.1937.

указывает на иконоборческое желание вернуть Пушкина к жизни в более буквальном смысле слова.

Таким образом, с этой риторической стратегией могут быть идентифицированы два базовых мотива. Первый — преувеличение живой досягаемости Пушкина для участников юбилея. Пушкин жив не только «символически», его «жизнь» — нечто большее, нежели метафора его вечной актуальности как гарант коллективной идентичности. Неким образом она оказывается чем-то более конкретным и осязаемым. На юбилейном съезде Союза писателей поэт Лев Длигач выступил с пламенной речью и произнес следующее: «Бессмертие Пушкина реально и зримо!! Мы ощущаем всю свежесть его живого дыхания, видим его человеческую улыбку и блеск мысли».[51] Второй характерный мотив — это контраст, в который эта невозможная витальность вступает с инертными формами монументализма. В одном из юбилейных стихотворений есть такие строки:

> И не в столетнем далеке,
> А ныне, здесь, читатель слышит,
> Как в золотой его строке
> Живое сердце бьется — дышит.[52]

Золотые строки Пушкина не могут пребывать в состоянии неорганического бессмертия, они должны вновь обрести плоть, нужно заставить их вновь дышать, их сердце — снова биться. Какова же хронотопическая форма этих мотивов? Чтобы ответить на этот вопрос, удобней всего будет провести сравнение с той логикой, против которой эта форма работает. Амбивалентный монументализм использует зазор между кругозором и окружением — двигатель прогресса — и в то же самое время прикрывает его взаимным обменом, происходящим между возобновляемой энергией коллектива и устойчивыми формами и ценностью прошлого. Амбивалентная эсхатология, наоборот, обнажает этот зазор и предвосхищает его невозможную компрессию — неугасающую вспышку тотальной новизны. Такая стратегия порождает радикально иные отношения между прошлым и настоящим. Некий по-настоящему «проживаемый» преходящий момент — момент самоустранения из автоматизированной реаль-

---

[51] Государственный архив Российской Федерации, ф. 305, оп. 1, д. 12, л. 82.

[52] Наследкин В. «В строй чувств и мысли он вводил…», *Новый мир*, 1937, № 1, с. 14.

ности в поисках пересечения актуального и вечного — допускает слияние нескольких темпорально различных кругозоров.[53] Говоря об эстетизме, можно вообразить некий вневременной коллектив «чистых», познавших истинное вдохновение — искусство, претворенное в жизнь. В иконоборчестве подлинный разрыв с каноническими формами возвращает восприятию изначальную свежесть этих форм, ведь всякий классик тоже порывает с безжизненным прошлым. Третий хронотопический вариант — это утопическое проектирование, в котором рождается инвертированная традиция надежды — бесконечное стремление и тоска по будущему, избавленному от инертности несовершенного настоящего. Подобные признаки слияния кругозоров являются следствием производимой в рамках амбивалентной эсхатологии актуализации вечного. Именно эти признаки создают условия, позволяющие примирить способность к совершенствованию и совершенство, одновременно испытывать их и подвергать бесконечному обновлению.

В рамках пушкинского юбилея универсальной фигурой такого слияния кругозоров стала сингулярность подлинной «жизни», причем как в настоящем, так и в прошлом. Невероятная жизнерадостность, приписываемая Пушкину (что сомнительно, ведь Пушкин был очень склонен к хандре), связывала его с жизнелюбивыми детьми революции. Приведем в качестве примера то, как пролетарский поэт Джек Алтаузен противопоставлял Пушкина его западноевропейским современникам: «Все творчество Пушкина — это заздравная песня во славу вечной жизни, во славу солнца, человеческого счастья и тепла. Часто говорят о близости Пушкина к Байрону. <…> Но трудно представить двух поэтов более разных, чем Пушкин и Байрон. <…> Байрон был певцом европейской ночи, певцом скорби! Пушкин был певцом ясного утра, певцом торжествующей жизни. <…> Он верит в неувядаемую молодость мира, которая торжествует над смертью:

Здравствуй, племя
Младое, незнакомое…»[54]

---

[53] См.: Habermas J. *The Philosophical Discourse of Modernity*, p. 13–14.

[54] [Б. а.] «Советские писатели о Пушкине», *Тридцать дней*, 1937, № 2, с. 50–51.

Здесь жизнь продолжается не вопреки смерти, она торжествует над смертью и позволяет Пушкину обратиться к более витальным строителям коммунизма напрямую и поприветствовать их. Ссылка на пушкинское «…Вновь я посетил…» у Алтаузена указывает на тот факт, что живая сила революционного настоящего позволяет читателю вновь обрести для себя бессмертную витальность самого Пушкина.

Утверждения о возможности получить прямой доступ к живому Пушкину неизбежно привели к появлению образов живого поэта, помещенного в различные современные контексты. В некоторых случаях воскрешение было метафорическим; так, например, ученый Александр Богомолец пишет, что эпоха ленинизма-сталинизма не просто вдохнула новую жизнь в произведения Пушкина, но «оживает и сам Пушкин, бесконечно милый и близкий сердцу, радостный и вездесущий: и за столом избы-читальни с колхозными ребятами… и в кресле против склонившегося над фолиантом седого академика, которому, смеясь, он напоминает, что в эту новую эпоху люди уже не стареют до самой смерти и что “не только первый пух ланит” позволяет радоваться и творить новую жизнь».[55] Подобные образы Пушкина, сидящего в одной комнате со своими читателями, носят очевидно метафорический характер, однако в свете заявлений о том, что новая эпоха способна противостоять разрушительному воздействию времени, метафора воскрешения приближается к абсурдной (или предвосхищающей события?) буквализации. И в действительности за ложной прозрачностью этих образов обнаруживаются недавние утопические фантазии о мире, где нет смерти, например планы Николая Федорова по воскрешению мертвых научными методами.[56]

Другим популярным мотивом была воображаемая встреча Пушкина со Сталиным, во время которой поэт, живший в XIX в., вместе со всеми остальными возносил хвалы вождю.

О если б миг такой настал,
(Мечта безумная, мелькни!)
И ты негаданно восстал,
Вошел бы в сталинские дни. <…>

---

[55] Богомолец А. «Воплощение народного гения», *Известия*, 05.02.1937.

[56] Сам Богомолец тоже был известным исследователем в области омоложения и продления жизни — он сменил старого большевика Александра Богданова на посту директора экспериментального Института переливания крови.

С какой бы лаской Вождь позвал
Тебя в просторный зал Кремля,
Как нежно бы поцеловал,
Тебе с участием внемля.
Он тронул бы тебя в тот час
Богатством чувства и ума!
Перед тобою бы зажглась
В нем — Революция сама![57]

Не стоит упускать из вида скрытый иконоборческий характер этих образов. За ними таится то же самое опасение, которое испытывали и в более сложной форме выразили Маяковский и Ходасевич: мысль о том, что автоматизированные художественные формы и монументальные образы скрывают истинный лик поэта. Разница состоит лишь в том, что во время юбилея 1937 г. любые опасения, равно как и любые проявления негативности или пессимизма, тщательно подавлялись — и не оставалось ничего иного, как без тени сомнения утверждать, что поэт жив, что его вернула к жизни революционная энергия сталинского настоящего.

Параллельно с иконоборческими преувеличениями того, насколько Пушкин жив, поэта «очищали» от его принадлежности к прошлому. На протяжении длительного периода риторика очищения доминировала в советском дискурсе критического освоения дореволюционных классиков. Эта же традиция прослеживается в цитате, приведенной мною в начале главы: во фразе Бухарина о праве революции «зарыть в могилу» все, что есть реакционного в гётевском наследии, а все, что в нем созвучно «героической симфонии жизни» коммунистической борьбы, — присвоить. В 1929 г. Луначарский сказал нечто подобное о Пушкине: «Пушкин может и должен быть, в результате критического усвоения его творчества, нашим современником и сотрудником. Только такое усвоение обезвреживает его отрицательные черты, не дает им в наших глазах портить его облик и воскрешает его для плодотворной жизни среди нас».[58] В 1920-е и в начале 1930-х гг. этот дискурс сопровождал ряд различных критических практик, таких как разоблачение классового сознания

[57] Зарьян, Наири. «Пушкину», пер. П. Антокольского, в кн.: *Пушкинский год*. М.: Художественная литература, 1938, с. 22.

[58] Луначарский А. В. «Пушкин и современность», *Красная Нива*, 1929, № 46, с. 13.

дореволюционных авторов, разграничение формальной красоты произведения и его классово чуждого содержания, а также радикальное сокращение корпуса текстов, когда актуальными (и потому доступными в библиотеках) считались только самые прогрессивные произведения.[59] Однако я уже упоминал, что эти практики были существенно ограничены в середине 1930-х гг., когда началась широкая кампания против «вульгарной социологии», сопровождавшая общий для сталинской культуры отход от идеи классовости (в свете грядущего бесклассового общества). При этом риторика очищения как таковая не исчезла.

Она сохранилась, но уже в новой, более позитивной форме, и причиной тому, опять же, стало подавление той тревоги, на преодоление которой работала эта риторика. Теперь классово чуждого автора, выдержавшего «экзамен огненного порога» революции, можно было воскрешать без обязательной ранее предварительной «нейтрализации».[60] Теперь вся негативность была направлена против удушья той эпохи, в которую довелось жить автору-классику и из которой он высвобождался усилиями нового общества и новых читателей.[61]

В день пушкинского юбилея почти все передовицы и первые полосы газет были охвачены риторикой очищения. «Комсомольская правда» заявила, что Пушкин воскрес, и осудила старый мир с ницшеанским пылом: «Сто лет! Целый век отделяет нас от дня гибели великого русского поэта, целый век пролег между нами и Пушкиным. И какой век! Изменилось летоисчисление человеческой истории. Новая эпоха, в своем стремительном движении опрокинувшая все старые жизненные отношения, переоценившая все ценности, вынесла к своим блистательным вершинам лишь подлинно сверкающие, живые имена. <…> Пушкин вошел

---

[59] См.: Добренко, Евгений. *Формовка советского читателя: социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы*. СПб.: Академический проект, 1997, главы 4 и 6.

[60] Луначарский А. В. «Александр Сергеевич Пушкин», в кн.: Пушкин А. С., *Полное собрание сочинений в 6 т*. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1930, т. I, с. 30.

[61] Очень показательным будет сравнить высказывания Луначарского о современности Пушкина 1920-х и то, как в 1937 г. эту же мысль выразил секретарь ЦК ВЛКСМ Александр Косарев: «Пушкин вошел в нашу эпоху как современник. Он больше наш современник, чем был современником своему поколению и своему обществу сто лет тому назад!» (Косарев А. «Читайте Пушкина!», *Комсомольская правда*, 06.09.1936).

в жизнь народа, вошел в личную жизнь людей народа, как живой ее участник».[62] От ощущения темпорального разрыва Пушкин становился только привлекательней, ярче виделся контраст между зернами и плевелами. Очень метко эту мысль выразила «*Красная газета*», новостной орган Красной армии: «Сто лет — относительно большой исторический срок. Но от эпохи Пушкина, от времени Николая I нас отделяет больше, чем столетие: непроходимая пропасть лежит между той, старой Россией и нашим сегодня, между страной палочной муштры и страной социалистической свободы, между крепостническим режимом и эпохой сталинской Конституции. <…> И чем глубже различие двух эпох, тем ярче сверкает поэтический гений Пушкина. Тем знаменательнее, значительнее и величественнее встреча Пушкина с нашей современностью».[63]

Таким образом, получается, что в отличие от остальных контекстов внутри юбилея, где связь Пушкина с его эпохой активно поддерживалась и сохранялась, «передовая» риторика самих торжеств была отмечена отчетливо враждебным отношением к историчности поэта. В чем заключается хронотопическое различие этих двух стратегий? В отличие от монументальных символов и исторических образов Пушкина, которые вступали во взаимодействие, чтобы сохранить точку данности в бесконечно удаляющемся кругозоре настоящего, риторика иконоборчества и риторика очищения объединились для того, чтобы развернуть эти отношения в противоположном направлении. Единственной истинной точкой данности стал разрыв революции — огненный порог, простирающийся от октября и до наступления мирового коммунизма (или по крайней мере до сталинской конституции 1936 г.). А кругозор актуального (как настоящего, так и прошлого), в свою очередь, превратился в подлежащую бесконечному обновлению проверку по признаку «друг-враг», «живой-мертвый», производимую по границе революции.

Во всем СССР участников юбилейных мероприятий поощряли к тому, чтобы они ощутили жар этого очистительного пламени, даже если для этого потребуется нарушить ход исторического времени и ослабить чувство постоянного коллективного роста, транслируемое более монументальными элементами в программе юбилейных событий. Одной из популярных форм антиисторического очищения стало «наивное» искажение

---

[62] [Б. а.] «Гении великого народа», *Комсомольская правда*, 10.02.1937.

[63] [Б. а.] «Бессмертный Пушкин».

пушкинской биографии новыми читателями — детьми, рабочими, крестьянами и нерусскоязычным, сбросившим с себя иго феодализма населением, лишь недавно освоившим грамоту. Отнюдь не удивительно, что впечатлениям этих читателей придавалось такое большое значение, ведь чествование «народного поэта» носило явные черты антиинтеллектуализма, которым сопровождался общий перенос символической власти от производителей советской культуры к ее потребителям (которых поощряло и направляло государство). Однако интеллектуалы, участвовавшие в юбилее, часто относились к новым читателям и их вольным интерпретациям со снисхождением и терпимостью — возможно, они видели в этом способ смещения акцента с канонической на более иконоборческие перспективы. Так, например, Мариэтта Шагинян, бывшая символистка, родоначальница многих жанров советской прозы (начиная с советского детектива и заканчивая производственным романом), написала к юбилею статью о колхозной конференции пушкинистов-любителей. М. Шагинян отдельно похвалила ученых-крестьян за новизну их прочтения, за то, что они разрывают «семь печатей» усвоенной мудрости, за которыми труды поэта «законсервированы».[64] В изложении одного из докладчиков история жизни Пушкина приобретает черты плутовских похождений фольклорного героя. Вместо традиционной трагической истории, где темные силы подталкивают Пушкина к безвременной кончине, крестьянин «проявил совершенно **другой** интерес: какие силы, какое доброе вмешательство **не дали погибнуть Пушкину**, сделали его тем, что он есть».[65] Причем источником этих сил, естественно, является народ (например, крестьянка-няня) — и они сообщают поэту вовсе не слабость и не грусть, а былинные силу и удаль. В конце статьи М. Шагинян напрямую связывает такое крестьянское прочтение с очистительной силой революции: «Правильно ли передал биографию Пушкина колхозник? А почему же нет? Ее передал тот, кто свергнул и раздавил частную собственность, кто отпраздновал новый закон, — право на труд и долг труда. Судьба Пушкина **не только трагична**. И разве этот новый человек в его собственном новом мире не смеет увидеть великого народного поэта с той стороны, с какой он ему понятней? И разве Пушкин все же,

---

[64] Шагинян М. «Пушкин в колхозе», *Литературная газета*, 10.02.1937.

[65] Там же. Здесь и далее, если не указано иного, выделение или курсив в цитате перенесены из оригинала.

несмотря на царизм, не стал Пушкиным? Биография, данная колхозником, тоже правильная. Но это новая биография и более **полная** биография».[66]

Пример подобного наивно-очистительного прочтения нерусскоязычными читателями можно обнаружить в рассказе «Наш друг Кастун» Геннадия Гора — автора, находившегося под влиянием обэриутов и чьи ранние произведения подвергались суровой критике за «формалистские» наклонности. Рассказ Гора строится вокруг истории молодого коммуниста, который работает учителем и живет среди нивхов на острове Сахалин, куда сам Гор отправился «очищаться» от авангардизма. И все-таки в одной из сцен рассказа — когда герои-школьники рисуют картинки, на которых изображают Пушкина своим соплеменником, — явно есть что-то обэриутское. «Ребята принесли рисунки. Они нарисовали Пушкина. Здесь было Пушкин-охотник, Пушкин с копьем, убивающий нерпу, Пушкин и олень, Пушкин на горе, Пушкин среди них, среди детей, Пушкин, идущий на лыжах. У Пушкина было широкое, улыбающееся лицо, как у них».[67]

Существовал еще один юбилейный жанр, допускавший несоответствия историческим фактам, — описания и изображения смертельной дуэли Пушкина. Рассмотрим, к примеру, статью в журнале «Огонек», посвященную солдату Красной армии, который пишет картину: «На этой картине я думал изобразить смертельно раненого поэта с пистолетом в руке. Дантеса на полотне не видно, а только на снегу маячит его тень. За ней, где-то в дымке, фигура Николая I, свитские генералы, дворцовая челядь. Вот на них-то и направлен пистолет упавшего поэта. Мне кажется, что он хочет выстрелить в гнилую Россию генералов, помещиков и царских слуг».[68] Этот художник-любитель намеренно исказил свой исторический предмет, показав царя с придворными на месте дуэли и направив в их сторону последний выстрел поэта. Поэтическое искажение фактов открыто представляется как слияние кругозоров — солдат проецирует свое собственное понимание исторического значения дуэли («Мне кажется…») на Пушкина и наделяет поэта способностью «видеть» те силы, которые на самом деле стоят за его противником, но самого Дантеса при этом не показывает. В других вариациях на этот же мотив

---

[66] Там же.

[67] Гор Г. «Наш друг Кастун», *Литературный современник*, 1937, № 1, с. 83.

[68] Арди Ю. «Пушкинский юбилей в Красной армии», *Огонек*, 1937, № 2–3, с. 30.

встречаются даже фантазии о прямом вмешательстве настоящего, способном исправить ошибки прошлого. Молодой киевский поэт Сергей Спирт написал к юбилею следующие четверостишия:

Он вечно с нами был. Он вечно будет наш,
Курчавый, страстный и суровый.
Накидка. В кулаке зажат Лепаж;
Вокруг истоптаны сугробы.

И мне б, когда, согнув колени,
Он сразу выстрелить не смог,
Вскричать: «Остановись, мгновенье!»
И самому спустить курок.[69]

В этом стихотворении Спирта фаустовское стремление остановить время создает значительно более мощный образ временного разрыва, чем наивное слияние кругозоров в картине солдата, или чем у колхозников Шагинян или нивхские дети у Гора. Однако мечта о спасении Пушкина здесь дополняет другие темпоральные маркеры, которые существенно усложняют хронотопическую логику стихотворения. Стремление к слиянию кругозоров прямо противостоит историчности Пушкина. Он всегда был нашим поэтом, даже будучи изолирован и окружен враждебными силами своей эпохи, когда его отдаляли от нас исторические атрибуты вроде плаща и пистолета. Но при этом искупительное вмешательство происходит в условном наклонении и обнажает невозможность полного совмещения проживаемого кругозора с окруженным временем революционного завершения. В итоге вечность Пушкина сводится к тому, что он оказывается как бы подвешен на пороге смерти, вновь и вновь повторяя свое трагическое падение, он ожидает до тех пор, пока читатель-коммунист не завершит свое очистительное нисхождение в темное прошлое и не спасет его.

Подобные моменты эсхатологической амбивалентности обнаруживают существенные параллели с логикой элегического монументализма. Подобно тому, как посетитель последней квартиры Пушкина на Мойке чувствует себя запертым в настоящем, безо всякой возможности ухватить утраченное прошлое, воспроизведенное для него в форме призрачного

[69] Спирт С. «Он вечно с нами был…», *Советская литература*, 1937, № 1, с. 110.

присутствия, Спирт может только мечтать о том, чтобы нарушить континуум исторического времени и предотвратить убийство любимого поэта. Однако различие (которое маркирует один тип восприятия как монументалистский, а другой как эсхатологический) состоит в том, что посетитель музея принимает свою отделенность от мертвых и даже наслаждается ею, а Спирт мучительно переживает ту же самую отделенность как нереализуемый императив преодолеть ее и воскресить умерших.

В более позитивной форме подобный разрыв в рамках юбилея воспроизводился, когда изображалось не искупление прошлого настоящим, а пророческое знание Пушкина о грядущей славе: «Песни Пушкина поистине были *залогом будущего*. Если это трудно было понять раньше, то сейчас, когда будущее стало настоящим… сейчас это стало неопровержимой истиной. <…> Вот почему нашей современности, нашему настоящему пафос свободы, пронизывающий пушкинское творчество, ближе и понятнее, чем прошлым поколениям. В нем — этом пафосе — мы видим предвестие того, что для нас стало явью».[70]

Каждое из пяти наиболее часто цитируемых в тот период произведений Пушкина содержало «пророческие» предсказания некоего дня грядущей славы, уготованной всей русской цивилизации или лично поэту. Ключевые строки этих стихотворений использовались в качестве политических лозунгов — их бесконечно цитировали, печатали на плакатах и знаменах, использовали в качестве эпиграфов — каждая из них свидетельствовала о том, что Пушкин был напрямую связан со своим собственным будущим (то есть с советским настоящим) и с великим социалистическим будущим всего человечества. Несколько из этих лозунгов мы уже видели: наибольшей популярностью пользовались строки «Здравствуй, племя младое, незнакомое!» («…Вновь я посетил…») и «Слух обо мне пройдет по всей Руси великой» («Exegi monumentum»).[71]

---

[70] [Б. а.] «Пушкин и социалистический народ», с. 6–8.

[71] Остальные три стихотворения — «К Чаадаеву» («Товарищ, верь: взойдет она, / Звезда пленительного счастья, / Россия вспрянет ото сна, / И на обломках самовластья / Напишут наши имена!»), «Деревня» («Увижу ль, о друзья! народ неугнетенный / И Рабство, падшее по манию царя, / И над отечеством Свободы просвещенной / Взойдет ли наконец прекрасная Заря?») и «Вакхическая песня» («Ты, солнце святое, гори! / Как эта лампада бледнеет / Пред ясным восходом зари, / Так ложная мудрость мерцает и тлеет / Пред солнцем бессмертным ума. / Да здравствует солнце, да скроется тьма!») (Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений*, т. II, с. 72, 91, 420). Утверждая, что

Когда образ Пушкина-пророка, накладывался на очистительный импульс юбилея, в нем нельзя было увидеть той тревоги, которая обнажилась в стихотворении Спирта. Приветствие, с которым Пушкин якобы обратился к «племени» новых советских мужчин и женщин, превратилось из слов надежды, прошептанных во тьме, в реплику, на которую будущее, теперь уже ставшее настоящим, могло ответить. Героическое прошлое и настоящее слились вне времени, а Пушкину досталась слава официального современника социалистической борьбы: «Сто лет тому назад он протянул руку будущему — к нам, кого он приветствовал возгласом: — Здравствуй, племя младое, незнакомое! И молодое племя революционной страны, наша радостная, счастливая молодежь, для которой открыты все богатства человеческого гения, все сокровища красоты, откликается на этот привет: — Здравствуй, Пушкин, наша народная гордость, наша слава, немеркнущее солнце нашей поэзии!»[72] «Здравствуй, Пушкин!» — сама эта фраза стала лозунгом, причем оба иногда соседствовали на знаменах и транспарантах юбилейных мероприятий — «словно перекликаясь».[73]

ИМПУЛЬС К ХРОНОТОПИЧЕСКОЙ ГИБРИДНОСТИ

Как бы то ни было, разнообразные типы напряжения и тревоги, которыми изобиловали хронотопические стратегии юбилея, всегда скрывались не слишком далеко от поверхности. Из раза в раз монументализации поэта противопоставлялась иконоборческая риторика. Исторические исследования жизни и творчества Пушкина подвергались критике со стороны антиинтеллектуалов за то, что они преграждают «народную тропу» к поэту. Наиболее примечательным в этом отношении стало ре-

---

именно эти стихотворения чаще всего цитировались во время юбилея, я опираюсь не на статистический анализ, а на впечатление, сложившееся у меня при прочтении подборок материалов юбилея, в особенности — массивного архива газетных вырезок, который хранится в Институте русской литературы (Пушкинском Доме) в Санкт-Петербурге. Пророческие способности Пушкина также стали основной темой передовой статьи «Слава русского народа» в юбилейном номере «Правды» — из пяти вышеперечисленных стихотворений в ней цитировались четыре.

[72] [Б. а.] «Гении великого народа», 10.02.1937.

[73] [Б. а.] «Здравствуй, Пушкин!», *Восточно-сибирская правда*, 16.12.1936.

шение исключить из нового собрания сочинений Пушкина подробные комментарии, изначально запланированные Академией наук.[74] Схожим образом элегический лиризм почти всегда сопровождался чем-нибудь монументально или воскресительно духоподъемным. Иногда — особенно это касалось монументальной скульптуры — элегизм вызывал открытую критику и признавался неуместным. Эсхатология тоже была сопряжена с определенными рисками, и не только потому, что авангард недавно лишился престижа и легитимности. Несмотря на весь оптимизм эсхатологической риторики, ее амбивалентность всегда так или иначе сдерживалась. Весьма показательным в этом отношении становится чуть более внимательный анализ речи, произнесенной Всеволодом Ивановым во время демонстрации на Пушкинской площади. Основным лейтмотивом своей речи Иванов делает огонь революции. Язвительное остроумие Пушкина — это «интеллектуальная молния, которой он… испепелял все, что он ненавидел». Его попытки модернизировать русскую литературу сравниваются с военным сражением, в котором «огонь его был меток и смертелен». В конечном итоге именно эта разрушительная сила наиболее тесно связывает Пушкина с революционной эпохой: «Вот почему огненное перо пушкинской поэзии, так ослепительно блестевшее среди душного мрака, повисшего над Россией сто лет тому назад, засверкало теперь всей Жар-птицей, нисколько не потускнев среди яркого дня социализма. И она теперь не потухнет никогда, эта Жар-птица, потому что к новому человеку, к славнейшему строителю нового общества, из тьмы времен приближается и уже приблизились гении человечества, и среди них, перешагнув столетие, вышел и встал с нами рядом Александр Сергеевич Пушкин»[75].

Амбивалентное ядро этой мечты о неугасимом пламени можно заметить по тому, как неуклюже Иванов смешивает времена («приближается и уже приблизились»), пытаясь как-то справиться с неизбежным зазором между кругозором и окружением. В конце концов это неудобство заставляет говорящего отказаться от революционного огня в пользу более спокойной, монументальной тональности. Цитируя последние три строфы пушкинского «К Чаадаеву», Иванов превращает пророческое

---

[74] См.: Домгерр Л. Л. «Советское академическое издание Пушкина», *Новый журнал*, 1987, № 167, с. 228–252.

[75] Иванов В. «Прекраснейший представитель неувядаемого русского народа».

видение поэта о его имени, написанном «на обломках самовластья», из эсхатологического противостояния жизни и смерти в инертную долговечность жизни после смерти. «Царизм, хотя и убил его и закопал его тело в могилу, не мог убить его духа, его книг».[76]

В рамках юбилея подобные повороты в риторике встречаются повсеместно. Возьмем, к примеру, следующий пассаж из обзора ответов на вопрос «Чем нам дорог Пушкин?», опубликованного в «Известиях»: «Советский читатель видит в Пушкине своего согражданина, современника. Он не хочет воспринимать Пушкина как прошлое, как исторически прошедшее явление. Тютчевская строфа "Тебя, как первую любовь, России сердце не забудет" звучит анахронизмом, отжила. Пушкин отрывается от своего времени, и причина необычайной, никогда и нигде небывалой "заинтересованности Пушкиным в наше время заключается в том, — указывает т. Федулов (с. Репки, Черниговской обл.), — что наши годы не есть кратковременная отдушина между двумя реакционными периодами, а окончательная победа над реакцией. Эта победа всколыхнула многомиллионные массы, пробудила в этих массах чувство тяги к прекрасному и подвела к верному пониманию ценного наследства, оставленного классиками"».[77] На поверхностном уровне эти слова прямо противоречат монументалистской стратегии, которая фиксирует непрерывность времени относительно инертного ядра накопленной ценности. Здесь не может идти речи ни о непрерывности, ни о накоплении, потому что на пороге окончательной победы само время радикально сжимается. В нападках на Тютчева отвергается даже традиция почитания Пушкина другими русскими авторами.

Пушкин — не точка данности, перенесенная из окруженного прошлого в кругозор настоящего, а огненная точка пересечения актуального с вечным, которое после Октября стало перманентным. Но при этом пассаж завершается монументалистским клише «ценного наследства», оставленного прошлым для будущих поколений. Может ли быть так, что этот поворот маскирует неослабевающую тревогу о неспособности революции искоренить враждебные реакционные силы (вроде тех, что совсем недавно выставлялись на всеобщее обозрение во время Второго Московского процесса)? Здесь не идет речь о том, что дискурс в обзоре каким-то

---

[76] Иванов В. «Прекраснейший представитель неувядаемого русского народа».

[77] [Б. а.] «Здравствуй, Пушкин», *Известия*, 05.02.1937.

образом «травмирован» революционной диктатурой или является еретической (но вместе с тем однозначно допустимой) интерпретацией сталинизма как предательства революции. Речь идет скорее о том, что участники юбилея попросту не хотели выпускать на волю абмивалентное ядро эсхатологии со всем присущим ему дезинтегративным потенциалом. Альтернативная амбивалентность монументализма — со всеми своими мучительными уступками — всегда находит себе дорогу, причем именно в те моменты, когда эсхатология, атакуя монументализм, обнаруживает свою неспособность одержать окончательную победу.

Вслед за этим обзором в следующем номере «Известий» вышла передовая статья, в которой юбилей 1937 г. противопоставлялся сожжению книг в фашистской Германии, причем с последним связывалась трагическая судьба русских поэтов вроде Пушкина и Лермонтова, которым пришлось жить при царизме. Дальше в статье говорится о необходимости совершить радикальный разрыв в традиции восприятия Пушкина и первым делом отказаться от монументалистской стратегии: «Пушкинские дни — это не эпизод в нашем культурном развитии. <...> Триумф Пушкина — это не только заслуженная гением бесконечная и жаркая благодарность потомков. Пушкинские юбилеи проводились и в старой, царско-помещичьей буржуазной России. Но это были издевательские, мучительные для памяти поэта, оскорбительные для культуры казенно-полицейские “празднования”». Эта статья, как и предыдущая, подразумевает, что юбилей — это не момент развертывающейся истории, а знак ее конца. Пушкина больше не используют в качестве подпорки или как способ легитимизации идеологии реакционного режима; гений и культура теперь свободны от политической эксплуатации. Оставим за скобками удивительную наивность (или лицемерность) подобных заявлений. Меня здесь, скорее, интересует необычное хронотопическое колебание — другой тип двоемыслия, который позволяет автору статьи мгновенно переходить от темпорального разрыва и окончательной победы к фигурам развития и непрерывной преемственности. Вот продолжение этого пассажа: «Триумф Пушкина — это триумф нашей культуры, это победа всей нашей ленинско-сталинской политики, это торжество русской литературы, которая на пушкинских путях создала Лермонтова, Некрасова, Маяковского, создала Гоголя, Щедрина, Толстого, Горького и воспитывает в миллионах читателей все те прекрасные чувства, мысли, воззрения, идеалы, которые были осью творчества Пушкина, которые, родившись

искрой в 1825 году, и поныне пылают разгорающимся огнем борьбы за раскрепощение человечества».[78]

Этот переход (буквально в середине фразы) от утопической мечты об окончательной победе (тотальной новизне в том числе и для классики) к монументальной истории русской литературы, которая в своей непрерывности простирается над революционным водоразделом от Пушкина до Маяковского и от Гоголя до Горького, есть рудимент хронотопической гибридности. Эсхатологический огонь находит себе место внутри развертывания мирского времени по мере того, как история русской литературы смешивается с историей революционной борьбы. И это не статичное пост-апокалиптическое видение. На самом деле призывы к эсхатологическому завершению звучат с такой уверенностью благодаря поддержке, получаемой от продолжающегося прогресса монументалистского роста. А от мемориального возвращения к великим русским классикам прошлого, в свою очередь, больше не веет компромиссом, потому что оно было переосмыслено как эсхатологическое вдохновение новизны в классику.

Очевидно, что разные участники юбилея выбирали для себя разные позиции. Чиновники и академики, отвечавшие за планирование, естественно, продвигали монументалистский характер мероприятий. «Перекованные» представители авангардных или пролеткультовских кружков предпочитали риторику очищения, в то время как в газетных статьях и в речах партийных лиц наблюдалась тенденция свободного перехода от одной позиции к другой и обратно. Однако даже здесь все еще можно установить различие. Чиновники от комсомола пользовались эсхатологической риторикой больше, чем чиновники от наркомпроса. «Правда» была более монументалистской, чем «Известия». Юбилей был примечателен еще и в том отношении, что эти различные позиции редко сталкивались и вступали друг с другом в открытый конфликт. В целом в рамках юбилейных мероприятий наблюдалась тенденция к сглаживанию противоречий между различными хронотопическими стратегиями. Несмотря на всю наивность, самоцензуру и внутренние конфликты юбилея, хронотопическое колебание подавляло те тревоги, которые в противном случае могли бы натравить друг на друга взаимно противоречащие стратегии. Стоит отметить, что подобная гибкость была в целом свойственна

[78] [Б. а.] «Триумф великого Пушкина», *Известия*, 06.02.1937.

сталинской политике. Партию и ее вождя постоянно восхваляли за умение быть выше ложных противоречий и строить генеральную линию партии, придерживаясь «золотой середины», избегая крайностей резких отклонений вправо или влево. В рамках юбилея колебаться между монументализмом и эсхатологией, мириться с их расхождениями (или быть выше их) означало подавить амбивалентность модерности, не лишив ее при этом силы.

Многочисленные моменты подлинной хронотопической гибридности юбилея указывают, что подобное колебание было не только побочным эффектом репрессивной культурной политики, но еще и отдельной стратегией. Такие моменты появляются в текстах и образах, которые игнорируют или обходят молчанием несовпадения между параллельными, но хронотопически различными фигурами и мотивами. Наиболее распространенными среди них были мотивы, описывавшие «жизнь» Пушкина. Возьмем, к примеру, одно из самых популярных юбилейных стихотворений «1837–1937» Павла Антокольского (поэта и переводчика, пользовавшегося большим уважением в кругах интеллигенции).

Стихотворение открывается мощным иконоборческим жестом — Пушкин восстает:

> Со страниц хрестоматий вставая,
> Откликаясь речам годовщин…

И все же свет темпорального разрыва здесь оказывается немного приглушен, рассеян на множество «годовщин», а воскресение Пушкина сразу же уравновешивается упоминанием его смерти, значение которой каждый раз заново «решается» при первой встрече юного читателя с поэтом:

> Жизнь короткая, жизнь огневая, <…>
> Каждым заново с детства решалась.

В следующих четырех строфах, развивая мысль о коммуникативной силе этой жизни, Антокольский бесконечно повторяет фонему «ж» из слова «живой», и пика это «жужжание» достигает, когда провозглашается протеизм Пушкина:

> Дру**ж**бы, **ж**енщины, **жа**ж**д**а **ж**ивая
> Все схватить, и **сж**имая в горсти,

Ка**ж**дый облик своим называя,
Все постигнуть и перерасти.[79]

Дальше образность воскрешения вновь играет в полную мощь, и лирический субъект восклицает: «Это он!», когда сначала видит Пушкина на трибуне во время марша на Красной площади, потом идущим вместе со своими советскими «современниками» по Военно-Грузинской дороге, а потом — лежащим в постели без сна с парой возлюбленных в белые ночи в Ленинграде.[80] А затем это утрированное живое присутствие Пушкина беспрепятственно возвращается в сердца читателей:

Он затвержен в боях и походах
Он сегодня — и книга и чтец
Он узнал, что бессмертье не отдых,
А стучащие ямбы сердец.

В этом образе монументализм и эсхатология находятся в состоянии полного равновесия. Пушкин «живет» после смерти благодаря страстной любви читателей, но в то же время его бессмертие витально, неуемно, оно полностью захватывает читателей и задает ритм биения их сердец. В последних пяти строфах бессмертие Пушкина летит по радиоволнам в только что построенную сельскую школу. Дети празднуют юбилей, их «вниманье, / перешедшее за полночь в транс», когда женский голос является им «как синее пламя» и читает «Я помню чудное мгновенье…»:

И все выше и самозабвенней
Он несется, томясь и моля,
И как будто о чудном мгновеньи
В первый раз услыхала земля,—
Это он!

---

[79] Антокольский П. «1837–1937», *Красная новь*, 1937, № 1, с. 24.

[80] Однако здесь, как и в первой строфе, Антокольский использует схожую стратегию «приглушения» эсхатологического содержания грамматическими средствами. Сначала Пушкин чудесным образом появляется на Красной площади, используется настоящее время, потом — на Военно-Грузинской дороге, здесь используется прошедшее («Рядом с ним мы прошли как друзья»), а появление Пушкина в Ленинграде описывается как прошедшее повторяющееся действие («Сколько белых ночей… / Вместе с нами ему не спалось / Ради близкого взморья и ради / Чьей-то вьющейся пряди волос») (там же).

Это в молниях песни,
В синем пламени, неумолим,
Он товарищ, и друг, и ровесник
Входит в школу к ребятам моим.[81]

Таким образом, Антокольский возвращается к первоначальному эсхатологическому мотиву и превращает пушкинское «чудное мгновенье» любви в единичное событие явления народу, в момент экстатического завершения, которое вновь повторяется с каждым новым детством. Неослабевающая любовь советских читателей к Пушкину обладает реальной воскрешающей силой.

Пушкин способен ответить на мемориальные речи, он может быть со своим народом в дни празднеств, он может любить и сражаться вместе с ним. И в то же самое время на протяжении всего стихотворения постоянно высвечивается метафорическая природа этих образов воскрешения, эсхатологическое пламя постоянно приглушается и потом вновь вспыхивает от каждого преувеличения современной жизни Пушкина, приближаясь к заклинательной буквализации метафоры. В итоге ритм пушкинского стиха задает ритм сердцебиения читателя, его чары вводят читателя в транс, а появление самого Пушкина в классной комнате, причем не просто как друга, но как ровесника, выходит за пределы метафоры и приближается к подлинному мистическому экстазу. Таким образом, семантически беспорядочное использование «жизни» Пушкина с точки зрения хронотопических качеств оказывается насквозь дуальным.

Монументалистский обмен (подразумевающий, что коллектив подчиняется оживляемой им инертной форме) выборочно совмещается с иконоборческим разрывом и разрушает автоматизированную форму, высвобождая изначальную новизну классики. Из каждой из этих позиций изымается негативность, что позволяет приостановить действие амбивалентности и избыточное производство жизни как чистой прибыли. Вечно живой Пушкин воскрешен, и новый человек социализма, и без того самый витальный из всех когда-либо живших, — становится еще витальней.

Не менее важно и то, что наряду с пробуждением новизны формы эта риторика сохраняет за собой монументалистскую силу формосози-

[81] Там же, с. 25.

дания. Полезным тому примером могут послужить моменты хронотопической гибридности, связанные со скульптурными образами Пушкина. Как мы уже видели выше, Иванов и Тихонов оба использовали в своих речах иконоборческую риторику и совершали неловкие выпады против стоявших у них за спиной монументальных образов поэта. Эти же события породили более успешные (пусть и более наивные) пути разрешения потенциального конфликта, а именно — способность воспринимать статую не как инертный образ, а как живое, разумное существо, подобно тому, как это сделал Маяковский в своем стихотворении «Юбилейное». И действительно, согласно первоначальному плану демонстрации возле памятника Пушкину в Москве предполагалось, что ораторы будут выступать со сцены, специально построенной таким образом, чтобы толпа могла хорошо их видеть, но при этом казалось бы, что они обращаются к статуе.[82] Осуществлен этот план не был, и тем не менее последний оратор — десятиклассник Алексей Дубровский — все равно обратился к статуе: «Мы стоим здесь, у памятника, и воздаем тебе славу, Пушкин! Вместе с нами вторично расцветает твоя юность. Вместе с нами ты живешь новой жизнью. Вместе с нами растет твоя слава. Вместе с нашим юным племенем, в нашей могучей стране ты доживешь тобою недожитое».[83] В репортаже «Известий», освещавшем демонстрацию, особое внимание уделялось именно этому акту коммуникации со статуей, причем, чтобы развить общую тему воскрешения, некоторым образом даже оживлялась поза статуи: «Озаренный ярким предвесенним солнцем возвышался Пушкин над многотысячным митингом трудящихся, собравшихся со всех концов Москвы к подножью памятника. Чуть склонив голову, Пушкин, казалось, прислушивался к горячим речам участников митинга, и люди обращались к нему с приветствием, как к живому. <…> В дни пушкинских торжеств 1937 года, двадцатого года Великой пролетарской революции, советский народ говорит с Пушкиным, как с живым, как со своим современником. <…> Народ обладает могучей силой, той самой “живой водой”,

[82] [Б. а.] «Москва в пушкинские дни», *Известия*, 05.02.1937. Памятник стал центральным элементом всего мероприятия, публике была представлена новая надпись на пьедестале — цензурированную версию отрывка из «Exegi monumentum» заменили на оригинальный текст Пушкина.

[83] Дубровский А. «Тебе слава, Пушкин!», *За коммунистическое просвещение*, 12.02.1937.

о которой мечтали старые сказочники. Когда весь народ нашей страны, многонациональный народ в единодушном порыве любви поднял на щит имя Пушкина, — имя это зазвучало для нас по-новому мощно, оно ожило, и великий поэт приблизился к нам, стал в наши ряды».[84]

На заседании Пушкинского комитета в здании Большого театра комсомольский поэт Александр Безыменский тоже обратился к Пушкину как к живому: « — Да здравствует солнце, да скроется тьма! — восклицают комсомольцы, возглашает молодежь Советского Союза. Когда гремят эти слова, дымом разлетаются десятилетия, перед нами встает живой Пушкин, наша радость, наша слава, наша гордость». Безыменский продолжил свою речь уже в стихах и обращался к стоявшей на сцене статуе как к адресату своих слов:

Во имя
большой человечьей весны,
Что сделает всех
навсегда молодыми,
Как знамя, несут
комсомольцы страны
Твое,
Александр Сергеевич,
имя.
Мы знаем
и чувствуем,
с кем ты сейчас.
Мы рядышком видим
тебя
живого.
Ты здесь, на трибуне!
ты слушаешь нас!
Ты слышишь, поэт,
комсомольское слово.[85]

[84] [Б. а.] «Слава его бессмертна», *Известия*, 11.02.1937. Автор статьи также пересказал и усилил слова Дубровского о непреходящей жизни Пушкина: «Есть юность, которая никогда не старится. Есть жизнь, которая никогда не умирает. Есть слава, которая растет из года в год. Вместе с нами вторично расцветает твоя юность, Александр Сергеевич. Ты живешь вместе с нами, и вместе с нами растет твоя слава народного поэта».

[85] Безыменский А. «Речь поэта Александра Безыменского», *Правда*, 11.02.1937.

В этих образах Пушкина как ожившей статуи мы видим, что та же самая семантическая беспорядочность, которая позволяла замолчать конфликт монументализма и эсхатологии в гимне жизни Антокольского, теперь оказывает аналогичный эффект на форму — вторую половину диалектики кругозора и окружения. Ни в статье в «Известиях», ни в стихотворении Безыменского образы живого Пушкина не противопоставляются инертной форме статуи. Действительно, в обоих случаях оживление статуи — не более чем восторженное продолжение стандартной мемориальной метафоры вечной жизни Пушкина в коллективной памяти, и в обоих случаях присутствует указание на то, что поэт жив как некий неорганический символ, как «живое» имя, которое поднимают на щитах или несут как знамя. И в то же самое время настойчивое требование конкретного видимого присутствия этой символической жизни, ее участия в торжествах и активного прослушивания речей также прославляет пробуждение формы при слиянии кругозоров настоящего и прошлого. Здесь два типа отношения ко времени полностью спрессовываются в один образ живой статуи среди живых «современников» — то есть в одно отношение, которое выборочно сочетает позитивные элементы обоих отношений и подавляет негативные. Статуя указывает на долговечность формы, однако она не инертна. Аудитория воспринимает изначальную актуальность Пушкина как проблеск вечности, однако при пробуждении этого восприятия статуя не подвергается насилию.

Зачем нужна была такая образность? Если коротко, это был компромисс между институциональной канонизацией Пушкина и эсхатологической контртрадицией, которая всегда выступала против нее. Систематически подавляя многочисленные тревоги (связанные как с монументалистской инертностью, так и с иконоборческой дезинтеграцией), участники юбилейных мероприятий нашли для себя способ использовать обе хронотопические стратегии одновременно. При этом в результате гибрида двух этих стратегий возникало еще и нечто, на что ни одна из них не была способна сама по себе, — максимальное сокращение зазора между кругозором и окружением без полного уничтожения зазора. Это стало возможным благодаря хиастическому наложению противоположных бинарных оппозиций. Коллектив ненадолго останавливается в своем движении во времени, чтобы сплотиться вокруг инертного пустого идола и оживить его как парадоксальный образ совершенства, еще способного к совершенствованию. Или же огненное настоящее освещает

утерянные энергии прошлого, возвращает их к жизни, опять же как образ совершенства, способного к совершенствованию. По отдельности обе эти стратегии в равной мере разыгрывают противоречие и решают его. Синтез никогда не удерживается, его необходимо воссоздавать вновь и вновь, потому что данность коллектива самому себе разрушается в самый момент создания его виртуальной проекции. Однако при комбинации этих стратегий (сколь наивной ни была бы эта комбинация) и настоящее и прошлое самостоятельно предстают и совершенными, и способными к совершенствованию — так, словно они практически не нуждаются друг в друге, потому что отбрасывается напряжение, внутренне присущее каждому из хронотопов. Амбивалентность устраняется, и создается иллюзия, будто это состояние может поддерживаться бесконечно. Обратимся еще раз к сцене, где советский коллектив собирается вокруг живой, не инертной статуи Пушкина. В этой сцене, в сущности, между народом и его поэтом нет никаких реальных различий. Скорее, здесь народ, «вечно молодое» племя закаленных в боях строителей социализма, имеет ту же двоякую сущность, что и живая статуя — вечная и бессмертная, и в то же время темпоральная и живая. Каждый узнает в другом себя, и этот момент узнавания объясняет, почему оживление статуи не вызывает ощущения чего-то сверхъестественного или «жуткого», ощущения трансгрессии некой границы. И если на индивидуальном уровне в каждом из этих отношений ко времени напряжение между жизнью и формой сохраняет полную диалектическую активность, то на уровне их компрессии складывается впечатление, будто их вообще ничто не разделяет.

ПУШКИН И СТАЛИНСКИЙ РУСОЦЕНТРИЗМ ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ

Излагая предыдущие рассуждения, я неоднократно обходил стороной один первостепенно важный вопрос. А именно, вопрос о том, каким же был тот самый «народ», символом которого во время юбилея стал Пушкин? Русским или советским? Кажется, что здесь придется удовольствоваться проблематичным ответом «обоими», из чего естественным образом следует второй вопрос: было ли всесоюзное чествование великого русского поэта возвратом к царским колониальным практикам? Во многом риторика юбилея не слишком помогает опровергнуть это предположение.

...не зарастет народная тропа

И назовет меня всяк сущий в ней язык
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикий
Тунгуз, и друг степей калмык...

Я. Н. МОИСЕЕВ

Заслуженный летчик-испытатель, награжденный орденом Ленина и четырьмя орденами Красного знамени.

Я родился в станице Морозовской (ныне Азово-Черноморский край) в семье донского казака. Там, в при-

ЭЛИТ ВИЛЬКЕ

Сотрудница финской библиотеки в Ленинграде.

Однажды — это было уже в пятом классе — учитель принес русскую книгу и сказал, что будет читать произведение Александра Пушкина, которое называется «Евгений Онегин».

НИКУ БОРИСОВ

Эвенки (тунгус). Студент Института народов Севера

Шесть лет назад в кооперации, у моего товарища, я увидел книгу.

— Это эвенкийский словарь, — сказал мне товарищ.

В тот год наш народ впервые получил свою письменность. А в 1932

Б. Э. ХОРАДАЕВ

Студент Калмыкской театральной мастерской при Государственном институте театрального искусства в Москве

Шесть лет назад в школе, изучая русский язык, я впервые познакомился с произведениями А. С. Пушкина. Одним из первых стихотворе-

Илл. 4. «...не зарастет народная тропа».
(Источник: *Литературная газета,* 10.02.1937)

К примеру, во время праздничных мероприятий бесконечно цитировалась третья, совершенно очевидно имперская, строфа пушкинского «Exegi monumentum»:

> Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
> И назовет меня всяк сущий в ней язык,
> И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
> Тунгус, и друг степей калмык.[86]

Бесчисленные авторы в 1937 г. делают вывод, что только теперь, после успешного проведения национальной политики, кампаний по ликвидации неграмотности и самого юбилея, сбылось пророчество Пушкина.[87] Вышла даже газетная статья — подборка высказываний образованных представителей нерусских национальностей, проживавших в Москве. Герои статьи — библиотекарь-финн, студенты-эвенки (они же тунгусы) и калмыки и даже летчик-испытатель, сын донского казака — рассказывают о своей первой встрече с Пушкиным (илл. 4).[88]

Когда эта риторика дополнялась изъявлениями русского народного единства и гордости, устоять перед соблазном империалистического прочтения было почти невозможно. Возьмем, к примеру, концовку киносценария «По следам Пушкина», написанного формалистом Виктором Шкловским (фильм снят не был, однако сам факт существования такого сценария доказывает, что среди бывших приверженцев авангардной эстетики были и те, кого юбилейный монументализм нисколько не смущал). Описание смерти Пушкина у Шкловского дано в отчетливо элегической тональности, перемежающейся с нарастающей нотой монументального триумфа. Вокруг здания, где лежит смертельно раненный поэт, собирается толпа. Жандарм не пускает бедняка — войти могут только друзья Пушкина. «Вся Россия друзья Пушкина», — гордо отвечает ему бедняк. Потом — план посмертной маски Пушкина, эхом звучат его последние слова «Прощайте, друзья» —

---

[86] Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений*, 1948, т. III, с. 424. По всей видимости, на торжественном заседании Пушкинского комитета, состоявшемся 10 февраля в Большом театре, эти строки были зачитаны на всех 11 языках советских социалистических республик. Планы мероприятия см.: Государственный архив Российской Федерации, ф. 305, оп. 1, д. 7, л. 7–8.

[87] См.: [Б. а.] «Осуществилась мечта великого поэта», *Правда*, 11.02.1937.

[88] [Б. а.] «…не зарастет народная тропа», *Литературная газета*, 10.02.1937.

в действительности поэт прощался со своими книгами, но теперь его прощание переадресовано всему русскому народу. Затем мы видим, как некие служащие перевозят тело Пушкина в Михайловское: его решают похоронить там, чтобы избежать беспорядков в столице. Санки с телом мчатся по заснеженной дороге, мимо «похожих на могильные памятники верстовых столбов». «Спокойный голос» читает пафосные строфы «Exegi monumentum» на фоне бескрайних русских просторов.[89] Затем склейка, могила Пушкина и колокольный звон, а потом — агент тайной полиции разбирает бумаги поэта и пишет: «Кому это нужно?» Затем следует план могилы весной, на фоне медленно течет река Сороть. Затем следует интертитр с текстом: «Время побеждает предрассудки людей, и на их развалинах восстанавливает победоносное знамя истина». После этого место действия переносится в Москву, в кадре показан Кремль, советский флаг и памятник Пушкину. А затем в кадре глубинка: «Ночь. Где-то вдали в Сибири, на реке, такой широкой, что леса по берегам кажутся только черной полоской, бежит моторная лодка. Тунгус поет на незнакомом языке знакомые нам по напеву стихи Пушкина. Огромные ровные поля. Дремлют стада в поле. Калмычка поет: Письмо Татьяны к Онегину. Две песни летят через всю страну, две песни на двух языках, как будто бы слышны вместе. В небе рассвет. Утро в Москве тысяча девятьсот тридцать седьмого года. Рассвет освещает лицо Пушкина. На экране надпись: "ЗДРАВСТВУЙ, ПЛЕМЯ МЛАДОЕ, НЕЗНАКОМОЕ!»[90]

Финальная последовательность образов отчетливо демонстрирует потенциал империалистической интерпретации юбилея. Акустически объединяя два разных перевода из Пушкина, Шкловский прославляет территориальную экспансию Советского союза во всем его этническом разнообразии — даже слово «племя» из пушкинского «…Вновь я посетил…» здесь понято в буквальном значении этноса, однако все это единство отчетливо проходит под знаком господствующей русоцентричной культуры, и неслучайно последний кадр возвращает нас в центр империи. Этот колонизаторский образ усиливается еще и тем, что Шкловский связывает Пушкина с более конкретными эффектами «цивилизации», которые довольно ловко представлены в кадре моторной лодкой тунгуса.

---

[89] Шкловский В. «По следам Пушкина», *Литературный современник*, 1937, № 1, с. 54–55.

[90] Там же, с. 56.

Как уже упоминалось во введении, историки часто приводят юбилей Пушкина в качестве иллюстрации более масштабного поворота (или «отступления») сталинской культуры к русоцентризму. Вот что пишет Бранденбергер о содержании этого перехода: «Если раньше говорили о рабочих как о передовом *классе* советского общества, то теперь говорят о русском народе в целом как о передовой *нации*».[91] Однозначно заслуживает внимания тот факт, что второе постановление о Пушкинском комитете было принято меньше, чем через две недели после начала кампании дружбы народов, которой Т. Мартин отводит такое большое значение.

Эта кампания началась 4 декабря 1935 г., когда Сталин обратился с речью к собранию передовых колхозников и колхозниц Таджикистана и Туркменистана. В ней население оповещалось о новой национальной политике Советского государства, которая во многом сводилась к тому, чтобы простить русской нации то шовинистское угнетение меньшинств, которое осуществлялось царским режимом.[92] Реабилитация русской истории и культуры на тот момент уже шла полным ходом, и уже скоро русский народ будет объявлен «первым среди равных» — за «революционный размах», проявленный им в его собственной борьбе против царской власти.[93] Другой составной частью кампании стали торжественные мероприятия, целью которых было воспеть культурные традиции разных народов СССР. Это могли быть как шумные и цветистые демонстрации национального колорита (самый яркий пример — серия десятидневных

---

[91] Brandenberger D. *National Bolshevism*, p. 44.

[92] Термин «нация» предполагает наличие национального государства, однако важно отметить, что в советском дискурсе национальное государство могло выступать «предконечным» политическим образованием. Подробнее о советских понятиях нации и национальности см.: Hirsch, Francine. *Empire of Nations: Ethnographic Knowledge and the Making of the Soviet Union*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 2005, p. 266.

[93] [Б. а.] «РСФСР», *Правда*, 01.02.1936. Эта русоцентричная интерпретация революции была, разумеется, не вполне точной. Хью Сетон-Уотсон, к примеру, утверждает, что в 1905 г. социальная революция «наиболее ожесточенно» протекала тогда, когда она накладывалась на националистическую борьбу против русификации со стороны царской власти, когда «главными действующими лицами в ней были польские рабочие, латышские крестьяне и грузинские крестьяне». Цит. по.: Андерсон Б. *Воображаемые сообщества*. М.: «КА-НОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2001, с. 110. Однако в то же время большинство членов партийной верхушки идентифицировали себя с русской культурой, даже при том что многие из них были нерусского происхождения. См.: Slezkine Y. *The Jewish Century*, p. 276–277.

фестивалей, проходивших в Москве с 1936 по 1941 г., каждый был посвящен одной национальности), так и более высококультурные мероприятия вроде юбилейных празднований.

С одной стороны, юбилей Пушкина был всего лишь одним из многих мероприятий подобного рода (и пресса часто делала на этом особый упор), а с другой — по размаху торжеств было хорошо понятно, что юбилей великого русского поэта — это особый случай. В этом, последнем разделе настоящей главы я постараюсь разобраться, насколько же особенным был этот случай. Например, прав ли Мартин, утверждая, что Пушкин был объявлен национальным поэтом всего СССР?[94]

Упоминания о Пушкине как о всесоюзном национальном поэте в юбилейном дискурсе, безусловно, присутствуют.[95] И все же в большинстве случаев разговоры о значимости Пушкина для советского коллектива так далеко не заходили. На самом деле юбилейный дискурс о русскости Пушкина часто обнаруживает отчетливо оборонительную интонацию. В день юбилея в «Правде» вышла передовая статья под заголовком «Слава русского народа», вот один из параграфов этой статьи: «Русский народ дал миру гениального Пушкина. Русский народ под руководством партии Ленина-Сталина свершил социалистическую революцию и доведет ее до конца. Русский народ вправе гордиться своей ролью в истории, своими писателями и поэтами».[96] Если право русских на гордость нужно отдельно утверждать, значит, это право может быть поставлено под сомнение. Оборонительные заявления подобного толка появлялись в прессе на протяжении всего 1936 г., по мере того как все больше внимания уделялось русскому прошлому и становилось очевидно, что ликвидация последствий позднецарской политики русификации закончилась.[97] Согласно новой официальной линии партии, вот-вот должен был произойти переход к полностью социалистическому обществу — именно такой была цель второй пятилетки (1933–1937) — и уже были уничтожены почти все пережитки царизма и эксплуатации.

---

[94] Martin T. *The Affirmative Action Empire,* p. 456, 461.

[95] См., например, описание демонстраций в Москве, приведенное Л. Никулиным в процитированном выше выпуске Правды.

[96] [Б. а.] «Слава русского народа», *Правда,* 10.02.1937.

[97] См.: Martin T. *The Affirmative Action Empire,* p. 454. С другим взглядом на эти перемены можно ознакомиться в: Slezkine Y. *The Jewish Century*, p. 275–86.

Не признать сопутствующий сдвиг в межэтнических отношениях внутри СССР было все равно, что свернуть с тропы коммунизма. Принижать значение российской истории — значило пособничать фашистам и «буржуазным националистам», то есть тем нерусским элитам, которые могли бы осмелиться обратить этнокультурное просвещение в непосредственный толчок к политической независимости.[98] Даже в присвоении русскому народу передового статуса «первого среди равных» было что-то оборонительное. Впервые этот мотив появился в передовой статье «Правды», как ответ на «тысячи страниц», исписанных нацистскими академиками в попытках доказать, что «русские даже не люди».[99] Там же упоминалась недавно вышедшая статья Бухарина, в которой идеолог большевизма охарактеризовал дореволюционную Россию как «нацию Обломовых», людей, парализованных ленью, самообманом и нерешительностью.[100] Возмущенные опровержения этой злополучной бухаринской фразы быстро стали шаблонным приемом для советских проповедников русской национальной гордости, в том числе и для тех, кто восхвалял Пушкина. Например, на страницах «Большевика», главного теоретического журнала партии, критик Валерий Кирпотин использует непосредственно фигуру Пушкина, чтобы возразить Бухарину: «Пушкин — русский национальный поэт. Его творчество и его жизнь — одно из ярчайших опровержений бухаринской контрреволюционной клеветы на русский народ как на сплошных Обломовых, и на русскую историю как на сплошную обломовщину».[101]

Важно в этой оборонительной позиции то, что в формуле «первый среди равных» изоляции подвергался элемент равенства, который нельзя было просто принять как нечто само собой разумеющееся. В идеологии кампании дружбы народов русский народ получал такое же право на коллективное народное сознание и гордость, как и любой другой народ

---

[98] По мнению Мартина, репрессирование нерусских элит как буржуазных националистов было профилактической мерой, призванной не допустить политизации национальной идентичности, хотя само по себе наличие идентичности всячески поощрялось. См.: Martin T. *The Affirmative Action Empire*, p. 430–431.

[99] [Б. а.] «РСФСР».

[100] Бухарин Н. «Наш вождь, наш учитель, наш отец», *Известия*, 21.01.1936.

[101] Кирпотин В. «Гениальный поэт русского народа», *Большевик*, 1937, № 3, с. 68.

СССР.[102] Из этого очевидно следует, что, несмотря на всесоюзный масштаб празднования, предполагалось, что для русских столетие со дня смерти Пушкина должно значить больше, чем для всех остальных. И действительно, во многих случаях кажется, что юбилейная риторика обращена именно к русским, — например, в уже процитированной выше статье в «Правде», которая заканчивается лаконичным выражением формулы монументалистского обмена между мертвым героем и живым коллективом: «Пушкин — слава нашего народа, и народ своей деятельностью умножает эту славу».[103] Немаловажно, что коллектив здесь сводится к русскому населению, причем не только денотативно (на это четко указывает заголовок и предыдущий параграф о русской национальной гордости), но еще и посредством дейктической адресованности дискурса. Говорить, что Пушкин — слава *нашего* (то есть русского) народа, — значит предполагать русского адресата (или по крайней мере говорить *как* русский и *для* русских).

Отстояв равенство русской культуры с культурами остальных народов СССР, юбилей утвердил ее первенство, подчеркнув (а в сущности, преувеличив) международное значение Пушкина. Этот момент особо акцентировался в «Славе русского народа» в «Правде», даже несмотря на неудобное противоречие, возникающее с общим упором статьи на русскость Пушкина: «Пушкин давно перерос границы своей страны. Все прогрессивное, культурное человечество преклоняется перед его гением. Пушкин глубоко национален. Поэтому он и стал интернациональным поэтом. В сокровищнице его поэзии народы всего мира находят и еще найдут неиссякаемый источник глубоких мыслей и благородных чувств». В следующем номере «Правды» вышла другая статья, в которой эта идея была уже более аккуратно вписана в дискурс кампании дружбы народов. Автор противопоставляет юбилей 1937 г. пушкинским мероприятиям XIX в. (когда к хвалебному хору примкнули не все): «Нынешние пушкинские дни — подлинно всенародное торжество. Ленинско-сталинская национальная политика, освободившая народы царской России от колониального рабства, сплотила многонациональное население советской страны в единую, дружную семью. Русский народ, жизнями своих лучших сынов

[102] В действительности для большинства советских граждан «право на гордость», несомненно, было скорее «обязанностью учить» свою этнокультурную идентичность.

[103] [Б. а.] «Слава русского народа».

проложивший путь к свободе и счастью, пользуется любовью и уважением всех народов нашей необъятной родины. Русская культура, высшим достижением которой является ленинизм, питает своими живительными соками культуру других народов, уделом которых были ранее ассимиляции или вырождение. Русский язык стал языком мировой революции. Естественно, что Пушкин — дивный гений русского народа, близок и русскому, и украинцу, и узбеку, и грузину, и якуту».[104]

Эта мысль, с другой стороны, открывает для нас оборонительную позицию юбилея против возможных обвинений в русоцентризме. Выходит, что русский народ не просто имеет право с гордостью почитать свою историю и культуру, но еще и все остальные народы тоже должны охотно почитать их вместе с русскими. И самое главное — никто не должен воспринимать мероприятия вроде пушкинского юбилея как возврат к царским колониальным практикам. Речь идет скорее о том, что притягательность Пушкина для нерусских советских граждан — это «естественное» следствие передового статуса русских в истории революции. Реабилитация русской культуры не влекла за собой возврата к политике русификации, она сигнализировала триумфальное преодоление царской системы угнетения.

Эта связь (надо признать, довольно неестественная) между революцией и великим русским поэтом строится на нескольких скрытых предпосылках, и некоторые из них выходят наружу в статье в «Правде», когда происходит мгновенный переход от разговора о всесоюзной значимости Пушкина к претензиям на всемирный масштаб юбилея. Автор статьи утверждает, что, судя по телеграммам и сообщениям по радио, весь мир следит за празднованием столетней годовщины со дня смерти Пушкина, а игнорируют эту историческую дату только страны, которыми правят «вандалы-фашисты, губители цивилизации».[105] Такое соположение всесоюзного с мировым косвенно указывает на то, что любовь многонационального народа СССР к Пушкину — это нечто большее, чем просто следствие социалистической дружбы и особой важности русского народа как

[104] [Б. а.] «Осуществилась мечта великого поэта». Мотив ленинизма как «высочайшего достижения» русской культуры восходит к 1920-м гг., тогда его использовал Сталин, чтобы критиковать чересчур рьяных нерусских националистов. См.: Martin T. *The Affirmative Action Empire*, p. 216.

[105] [Б. а.] «Слава русского народа».

«носителя революции». Есть и более простая причина: Пушкин принадлежит к числу великих деятелей мировой литературы (здесь мы не обсуждаем, насколько был преувеличен его статус). Пушкин — поэт «мирового класса», и ценить его должны все. Более того, эта способность перерастать границы национального и прикасаться к «человеческому» роднит Пушкина с Лениным. Оба они — дары, преподнесенные миру русским народом, и нерусские граждане СССР, даже будучи «привилегированными» прямыми получателями этих даров, в этом смысле ото всех остальных ничем не отличаются.

Итак, неужели все это была пустая пропаганда? Типичным случаем, когда одна культура преувеличивает свое мировое значение, чтобы оправдать имперское доминирование над другими? Или в риторике деколонизации все-таки был какой-то подлинный смысл? Здесь нужно несколько шире подойти к вопросу о том, был ли Пушкин объявлен советским национальным поэтом. Мартин описывает кампанию дружбы народов как новую «национальную конституцию СССР», и утверждает, что советское государство стремилось стимулировать «воображение» (в хорошо известном понимании этого термина у Бенедикта Андерсона) многонационального сообщества, которое должно было сплотиться вокруг русского ядра, но при этом так никогда и не превратиться в русское национальное государство.[106] С одной стороны, это вполне обоснованный вывод. Но что-то здесь все-таки упущено. Проблема заключается в том, что советская ассимиляция к логике европейского национализма в 1930-е гг. предполагает преобладание монументалистской стратегии, потому что только она способна поддержать тот гомогенизирующий импульс, который Мартин прослеживает на протяжении всего периода перехода советской власти от «этнофилии» 1920-х гг. к «этнической консолидации» новой национальной политики. Как я уже говорил, целью монументалистских ритуалов (вроде национальных мемориальных торжеств) является создание и поддержание образа уникального, единого и бессмертного народа. Националистические проекты схожим образом неизменно работают на консолидацию территориально ограниченной гомогенной национальной культуры, которая очерчивает контуры этого образа и создает нечто вроде духовного зеркала физических границ суверенного государства. Как утверждал Эрнест Геллнер, формирование такой коллективной идентичности явля-

[106] Martin T. *The Affirmative Action Empire,* p. 432, 461.

ется необходимым условием перехода от аграрного общества к индустриальному. Чтобы огромное горизонтально организованное общество могло функционировать, его члены должны обладать высокой мобильностью и способностью коммуницировать при минимальном уровне контекста — у них должны быть схожими речь, понимание и определенный набор общих убеждений и ценностей.[107] Конкретно в СССР в 1930-е гг. поощрялось развитие лишь ограниченного числа национальных сообществ, и это указывает на стремление государства схожим образом модернизировать население. Эти сообщества, конечно же, должны были оставаться «национальными по форме, социалистическими по содержанию» (т. е. запрещались любые буржуазные идеи создания реального национального государства), однако в установленных границах каждый из официально признанных народов СССР поощрялся к тому, чтобы обзавестись всеми атрибутами современной национальной культуры, а именно: стандартизированным языком, корпусом канонических и современных произведений высокого искусства и литературы, историческим и педагогическим нарративами культурного развития, живой фольклорной традицией (которая могла быть искусственно придумана или, как минимум, сильно переработана), богатой патриотической риторикой, а также всеми институтами, которые необходимы для конструирования, поддержания и распространения этих дискурсивных артефактов в «народе», который становится все более современным и гомогенизированным. Иными словами, их поощряли аккумулировать арсенал символов — инертное, монументальное ядро коллективной идентичности — и поклоняться ему. Этот процесс развивался не только в периферийных республиках СССР. В этнически русских регионах РСФСР русскому населению, даже несмотря на его двойственную роль внутри Союза, теперь тоже «разрешалось» (читай — требовалось) идти вперед по своему собственному пути культурной модернизации. Русский язык и культура одновременно продвигались как предмет личной гордости русского народа и как сила, объединяющая и централизующая всю страну, а оправданием этому служил его статус как самого «интернационального» (и социалистического) из всех дружащих народов Союза.[108]

---

[107] Gellner, Ernest. *Thought and Change*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1964, p. 154–155 and passim.

[108] Об объединяющей роли русской культуры см.: Martin T. *The Affirmative Action Empire*, p. 451–460; Hosking, Geoffrey. *Rulers and Victims: The Russians in the Soviet Union*.

Принцип культурной гомогенизации в теории национализма также обнаруживает специфическое темпоральное измерение. Андерсон в своей книге «Воображаемые сообщества» отводит вопросу времени центральное место в истории национального пробуждения и утверждает, что изменение восприятия времени было основным фактором, который способствовал подъему национализма в модерную эпоху и позволил ему занять место одновременно религии и династического правления и стать новой основой общества. В силу ряда различных факторов (таких как появление местных языков и печатного капитализма, новая социальная организация имперского абсолютизма и релятивизирующий эффект географических открытий) возникло новое отношение к «равномерному поступательному часовому отсчету гомогенного, пустого времени», люди приняли тот факт, что время — это открытая бесконечная последовательность преходящих мгновений.[109] До того как случился этот поворот, средневековое восприятие времени строилось на ожидании Армагеддона и потому было совершенно неспособно к чувству исторических перемен или развития. Андерсон пишет, что «у средневекового христианского разума не было представления ни об истории как бесконечной цепочке причин и следствий, ни о непреодолимой пропасти между прошлым и настоящим».[110] Время было всего лишь статичной грудой земных обломков, которые тысячелетиями разрушались, ожидая воссоздания в раю. Но уже на закате Средних веков время постепенно стало функциональной мерой развития и прогресса. Благодаря этой натурализации времени стало возможным образование новых горизонтальных форм социальной организации, пришедших на смену жесткой вертикальной иерархии средневекового мира. Люди, случайно родившиеся в одной и той же местности, теперь могли вообразить себя единым коллективом, накапливать запас общей исторической памяти и вместе расти в направлении общего исторического будущего. Таким образом, благодаря гомогенизации времени стала возможной гомогенизация народов, сплоченных каж-

---

Cambridge: Harvard Univ. Press, 2006, p. 142–162. О роли русской культуры (и юбилея Пушкина) в сталинском проекте модернизации см.: Hoffmann, David. *Stalinist Values: The Cultural Norms of Soviet Modernity, 1917–1941*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 2003, p. 159–175.

[109] Андерсон Б. *Воображаемые сообщества,* с. 48. Андерсон заимствует концепт «гомогенного, пустого времени» у Бергсона через Вальтера Беньямина.

[110] Там же, с. 46. См. также: Koselleck R. *Futures Past*, p. 232.

дый вокруг своего арсенала символов, который одновременно был и репрезентацией и гарантией устойчивости коллективной идентичности на протяжении бесконечного временного ряда.

Я уже попытался несколько детализировать это довольно однобокое изложение. Переход к «модерному» восприятию времени происходит уже внутри существующего дискурса модерности и представляет собой не переход от средневековой эсхатологии к модерному монументализму, а обнажение амбивалентного ядра обеих хронотопических стратегий. И тем не менее версия Андерсона представляет определенный интерес, потому что она очень удачно ложится на доминирующую историографию СССР периода 1930-х гг. Как в широком нарративе идеологического отступления от революционных мечтаний, так и в более конкретной истории нарастающего «примордиализма» сталинской национальной политики и отказа от марксистской концепции нации как исторического конструкта (и национальной идентичности как формы ложного сознания) канонический образ культурного поворота 1930-х гг., судя по всему, неизменно предполагает, что время становилось все более пустым и все более гомогенным. СССР, раскапывающий глубокие примордиальные корни своих многочисленных национальных традиций и бесконечно откладывающий «Судный день» мировой революции, совершает в этих нарративах смену восприятия времени, схожую с тем, что описывает Андерсон, и отказывается от революционной эсхатологии в пользу «модерного» времени наций.

Впрочем, эти нарративы во многом пренебрегают тем, что в 1930-е гг. в СССР неизменно присутствовало и эсхатологическое содержание, в том числе и в национальной политике. Франсин Хирш, например, приводит убедительные аргументы в пользу того, что дихотомия конструктивистского и примордиалистского подхода к нации в советском контексте является ложной. Советская политика изначально предполагала эволюцию народов, направляемую государством по марксистскому сценарию развития. Принимался тот факт, «что примордиальные этнические группы, — это строительные блоки национальностей», но в то же время полагалось, «что государство может вмешиваться в естественный процесс развития и “конструировать” современные нации».[111] Нации, может, и были примордиальными, но их к тому же можно было строить и разрушать. Хирш отмечает, что даже в период «этнофилии» 1920-х гг. советские этнографы

[111] Hirsch F. *Empire of Nations*, p. 8.

принимали решения об устранении сотен родовых общин и племен и призывали их членов вливаться в официально признанные национальности. Поэтому все перипетии раннесоветской национальной политики, столь подробно задокументированные Мартином, следует воспринимать не как извилистый путь от «положительной дискриминации» (*affirmative action*) к «воображаемому сообществу» дружбы народов, а опять-таки как повороты сталинской генеральной линии, которая вынуждена была вечно лавировать между правыми и левыми уклонами, чтобы не свернуть с верного пути к коммунизму. И если в 1920-е гг. «величайшей опасностью» считались перекосы влево (преждевременное стремление к интернационализму, которое в действительности было всего лишь прикрытием русского шовинизма), то в 1930-е политикой уже в большей мере управлял страх перекосов вправо, в сторону буржуазного национализма. В результате это привело к ксенофобии, которая принимала все более отчетливый этнический характер, к безжалостному террору в отношении интеллигенций нерусских народов, а также к массовым операциям НКВД против «вражеских народов» (диаспор), которые, как считалось, неспособны были устоять перед соблазном заменить социалистическое содержание национальным. Как показывает Хирш, одним из существенных факторов, определивших этот поворот, была угроза национал-социализма с его исключительно детерминистским и подлинно примордиалистским восприятием этничности. Реагируя на угрозу нацизма («фашизма»), советские ученые сосредоточились на том, чтобы показать, как быстро разные народы при большевизме продвигаются по пути социально-исторического развития. Малые культуры (народности) вливались в более крупные (национальности), а те, в свою очередь, «расцветали» в настоящие «социалистические нации». Вместо того чтобы поставить во главу угла национальные культуры народов СССР, этнографы старались детально показать, насколько социалистическим стало содержание национальной формы — они «записывали» новый социалистический фольклор, ставили народные танцы, изображавшие работу колхоза, и продуцировали множество других образцов этно-кича. И в то же самое время русскому народу возносились хвалы за то, что он искупил свое шовинистское прошлое (и только фашистский примордиалист мог считать его непростительным). Такой акцент на русском пролетариате и его главенствующей роли в революции на самом деле сигнализирует о том, что важны были не столько сами качества, присущие русским от рождения, сколько их фантастическое развитие

в процессе марксистской эволюции. Поэтому центростремительный, консолидирующий импульс новой национальной политики воспринимался не как отступление, а, наоборот, как рывок к конечной цели.[112]

Доминирующая в этом изложении поворота национальной политики тема поступательного линейного прогресса служит объяснением монументалистского этоса СССР 1930-х гг. — того периода, когда государство отчаянно старалось контролировать диалектику идентичности и перемен, лежащую в основе проектов культурной модернизации и воображаемых сообществ, и манипулировать ею. Однако же хронотопическая логика советского прогресса была в равной степени эсхатологической, потому что неизменно исходила из предпосылки, что в конце пути ее ожидает великий момент, когда все социальные конфликты закончатся, все противоречия разрешатся и страданиям будет положен конец. Безусловно, переходный период растягивался и включал в себя все более и более продолжительные фазы истории, ведь коммунистическая партия заняла примерно ту же позицию, какую в Средние века занимала церковь, и воздерживалась от левых перекосов дезинтегративной эсхатологии, предпочитая им более интегративное сублимированное ожидание трансцендентного завершения. И все же мы находим бесчисленное множество примеров «пророческой» надежды в культуре 1930-х, особенно в том, что касается сталинского «социализма в отдельно взятой стране», который скорее воспринимался как предзнаменование (а не помеха) на пути к мировому коммунизму. Очистительное насилие предвоенных лет также демонстрирует, насколько мощными оставались дезинтегративные силы. Эти факты указывают, что сталинскую культуру лучше понимать не как возврат к сублимации, а как попытку занять радикально амбивалентную срединную точку между эсхатологией и монументализмом.

* * *

Каким образом импульс к хронотопической гибридности трансформировал напряжение между национальной формой и социалистическим содержанием в рамках пушкинского юбилея? Здесь полезно будет проанализировать речи, произнесенные на самом официальном из всех

[112] Hirsch F. *Empire of Nations*, p. 9, 266–270.

юбилейных мероприятий — на торжественном заседании Пушкинского комитета в Большом театре. Самой прямолинейной была речь ученого Ивана Луппола, сменившего Каменева на посту директора Института литературы имени Горького. Излагая выверенный историчный нарратив пушкинской биографии, художественных ориентиров и произведений, Луппол особенно подчеркивает статус Пушкина как «создателя» (определение из постановления ЦИКа) русского литературного языка. В своих размышлениях ученый отталкивается от идеи монументалистского обмена между бессмертным коллективом и поэтом: «Язык — существенное начало каждого народа, ибо без языка нет и народа». Народный, разговорный язык был для Пушкина источником вдохновения, но он пошел еще дальше, он умел сочетать «специфические литературные обороты, и простые общежитейские слова, и старописьменные элементы» в магическую гармонию, которая и стала секретом его поэтической силы. Хоть Пушкин и погиб от руки царского режима, никто и никогда не сможет отнять у народа созданный им язык.[113]

В речи комиссара Бубнова также преобладает монументалистская риторика, однако он как официальный представитель власти на этом мероприятии еще и стремится обозначить особое социалистическое содержание юбилея. Его основная мысль заключается в том, что «Пушкин стоит на той магистрали умственного развития нашей страны, которая обозначена такими именами, как Радищев, декабристы, Белинский, Герцен…» Здесь русоцентризм и прямолинейное течение гомогенного времени нарушены четким стремлением поместить Пушкина не в более широкий нарратив русской культуры в целом, а именно внутрь русской революционной традиции. Бубнов продолжает в том же духе, он ожесточенно критикует николаевский режим («ныне так бесконечно далеко от нас отстоящие») нападает на Достоевского, Тургенева и Михаила Гершензона — всех их он обвиняет в искажении пушкинского наследия — и с особой горячностью изобличает русский шовинизм восприятия Пушкина в 1880 г. В заключение своей речи Бубнов произносит стандартную фразу об исключительном статусе мероприятий 1937 г. в истории канонизации Пушкина: «только великая страна победившего социализма по достоинству может оценить великого поэта А. С. Пушкина и воздать ему по его великой славе и гению». Эпитет *великий*, трижды повторенный

[113] Луппол И. К. «Жизнь и творчество А. С. Пушкина», *Правда*, 11.02.1937.

в этом предложении, указывает на однозначность культурной ценности, но по-настоящему засиять во всем своем величии этой ценности позволила только победа социализма.[114]

Принято считать, что национальные сообщества дополняют общее воображаемое прошлое тем, что забывают или, по крайней мере, нейтрализуют контристорию распрей, вражды и насилия.[115] Дружбе советских народов, вне всяких сомнений, было что забывать, и поэтому многие пропагандистские кампании второй пятилетки сменили более воинственную риторику прошлых лет на риторику прощения. И все же некоторые тяжелые воспоминания были все еще свежи в народной памяти. Двое ораторов из этнически нерусских республик на торжественном заседании в Большом вместе с Бубновым, и даже с бóльшей яростью, осудили царскую власть и обрушили свой гнев на ее колониальную политику. Украинский драматург Иван Микитенко едко высказался против «царских русификаторов, душивших на Украине все живое» и напомнил аудитории, что украинцы больше пострадали от имперского гнета, чем русские.[116] Грузинский поэт Тициан Табидзе высказался похожим образом и заметил, что хоть цари и угнетали русский народ, с «порабощенными народами» на периферии империи они обращались намного более жестоко: «Русские императоры на деле проводили лозунг Екатерины: обработать грузин так, чтобы “тело у них было грузинское, а душа русская”».[117] Оба писателя посвящают большие фрагменты своих речей истории своих национальных литератур, а Микитенко даже говорит на украинском в начале и в конце своей речи. Но при этом разговор о Пушкине странным образом колеблется между восхвалением его прогрессивности и поразительно колониальным по своей сути признанием превосходства русской культуры.

---

[114] Бубнов А. С. «Вступительное слово А. С. Бубнова», *Правда*, 11.02.1937.

[115] Эрнест Ренан впервые сформулировал эту идею в своей лекции 1882 г. «Что такое нация?»: «Сущность нации именно в том, чтобы все индивидуумы имели много общего, чтобы все они многое позабыли» (Ренан, Эрнст, «Что такое нация?», в кн.: Ренан, Эрнест. *Собрание сочинений в 12 т.*, пер. с фр., ред. В. Н. Михайловский. Киев, 1902, т. VI, с. 92. Андерсон развивает эту мысль и замечает, что национальные исторические нарративы — это, как правило, истории «удостоверяющего братоубийства», где воюющие стороны «встречаются в битве… если уж не как танцевальные партнеры, то, по крайней мере, как братья» (Андерсон Б. *Воображаемые сообщества*, с. 218).

[116] Микитенко И. К. «Речь драматурга И. К. Микитенко», *Правда*, 11.02.1937.

[117] Табидзе Т. «Речь поэта Тициана Табидзе», *Правда*, 11.02.1937.

Стихи Пушкина зажгли «пламя стремлений» в сердцах украинцев, когда они «были раздавлены жандармским сапогом царской России». И тут же Пушкин предстает чем-то вроде фольклорного героя крестьянских сказок: заехав погостить у друга в поместье, он учит простых украинцев грамоте (судя по всему, русской).[118] Табидзе тоже отводит Пушкину центральное место в грузинской культуре и утверждает, что великий русский поэт помог грузинским поэтам избавиться от влияния иранской литературы и возродить традицию, которую заложил их собственный «художник природы», Шота Руставели.[119]

Три русскоязычных поэта, выступившие на том же заседании, больше говорили о революционном разрыве с прошлым и преимущественно фокусировались на международном значении Пушкина. Наиболее отчетливо эта стратегия прослеживается в выступлениях Безыменского, которого я уже цитировал, и Демьяна Бедного, популярного поэта-пропагандиста, которого в 1930-е гг. неоднократно порицали за критику российского прошлого. Складывается впечатление, что для обоих ораторов национальная идентичность Пушкина не представляла практически никакого интереса, а отсылки к национальной культуре появляются в обеих речах только в контексте резкого осуждения фашизма. Бедный заявляет, что Пушкин укрепляет советскую власть, потому что его дружба с Мицкевичем и его любовь к Гёте воспрепятствует любым попыткам натравить поляков или немцев на русских. Схожим образом Безыменский называет СССР «отечеством гениев», где Пушкина прославляют наряду с Шевченко, Руставели, Шекспиром, Гейне и другими великими поэтами.[120] И опять оказывается, что пытается размежевать эти великие культуры именно фашизм (аналогичным образом связанный с царизмом):

---

[118] Микитенко И. К. «Речь драматурга И. К. Микитенко». Судя по всему, эта история пошла из Каменки, от колхозника по фамилии Кравченко, который утверждал, что слышал ее от своего деда, который мальчишкой якобы служил на кухне в усадьбе Давыдовых и которого Пушкин якобы научил грамоте. Возможно, упомянуть эту историю не было личным решением Микитенко, потому что Пушкинский комитет начал использовать историю Кравченко еще в феврале 1936 г. См. стенограмму конференции колхозников в Михайловском, организованной в рамках подготовки к юбилею: Российский государственный архив литературы и искусства, ф. 384, оп. 1, д. 181, л. 14.

[119] Табидзе Т. «Речь поэта Тициана Табидзе».

[120] Бедный Д. «Речь поэта Демьяна Бедного», *Правда*, 11.02.1937.

Ты слышишь ли,
Пушкин,
команду: — Стреляй! —
Ты видишь
костров
огневую завесу?
Там в Пушкиных целят
Адольф-Николай
Руками кровавых
фашистов Дантесов.[121]

Как мы с вами уже видели, речь Тихонова тоже завершается образом Пушкина, которому на великом празднике победы мирового коммунизма воздают почести наряду с другими прославленными поэтами. Однако Тихонов также добавляет в свою речь и мощную дозу русской национальной гордости. На самом деле, несмотря на пространную критику Бубнова в адрес Достоевского, Тихонов аппроприирует идею Достоевского о «всечеловечестве» Пушкина (из его речи 1880 г., посвященной поэту[122]) и заявляет, что Пушкин, поддержавший борьбу Греции за независимость в 1820-х гг., был первым русским поэтом, мыслившим интернационально. Тихонов резюмирует позицию поэта: «я русский — и все народы мои братья, с которыми я буду в минуту их борьбы, потому что ложны границы, разделяющие человеческие племена». Он, как и Достоевский, также утверждает, что источник общечеловеческого сочувствия Пушкина — это «великий русский народ», но при этом заменяет христианское смирение на бескрайние поля России и неискоренимую мечту простых людей о том, что счастье когда-нибудь наступит.[123]

Все эти семь официальных заявлений о значимости Пушкина прозвучали с одной сцены (а также транслировались по радио, а на следующий день были напечатаны в «Правде»), но из них довольно трудно собрать цельную картину сталинского русоцентризма. Уж слишком много в этой риторике защитных уловок против возможных неправильных толкований, слишком часто интонация или акцент меняются, чтобы

---

[121] Там же.

[122] Достоевский, Федор. «Пушкин: Очерк», в кн.: *Пушкин: Pro et Contra*, в 2 т., под ред. В. М. Марковича, Г. Е. Потаповой. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2000, т. I, с. 164.

[123] Тихонов Н. «Речь поэта Н. Тихонова».

направить дискурс в том или ином направлении, не говоря уже о противоречиях между отдельно взятыми речами (Бубнов нападает на Достоевского, Тихонов его аппроприирует, а Луппол называет его одним из великих русских писателей, последовавших за Пушкиным). Семантическая путаница внутри отдельно взятых выступлений, несомненно, отражает самоцензуру или непосредственное вмешательство со стороны других членов комитета. А если взглянуть на всё заседание в целом, то есть основания полагать, что организовать столько разрозненных голосов и получить некий связный посыл оказалось просто невозможным. Сама линия партия была весьма подвижной, и поэтому у выступавших оставалась возможность «проталкивать» свои излюбленные темы.

А какие при этом выражались отношения ко времени? Во-первых — консервативный монументализм Луппола. По сравнению с остальными выступающими Луппол выглядел весьма сдержаным в своих отрицательных высказываниях о царской России. Его цели были просты: закрепить за Пушкиным статус поэта мирового уровня, с благодарностью вспомнить о великой службе, которую тот сослужил своему народу, и показать, что за это народ гарантирует ему бессмертие — говорит на языке, который он создал, продолжает его писательскую традицию, ну и конечно же, пересказывает историю его жизни на мемориальных мероприятиях вроде этого юбилея. В речи Табидзе показывается, как именно монументализм должен был функционировать в рамках политики дружбы народов. Грузинского поэта в первую очередь заботит его собственная литературная традиция XIX в., словно бы увиденная сквозь призму встреч с Пушкиным. Он заявляет, что грузины любят великого русского поэта — «Пушкина принимают как родного поэта», — и зачитывает список переводов, театральных постановок и пушкинских вечеров, организованных грузинским юбилейным комитетом.[124] Однако он также не упускает случая заявить о самостоятельности грузинской культуры и отмечает, что одновременно с пушкинским юбилеем в Грузии проходит подготовка к празднованию 750-летия «Витязя в тигровой шкуре» Руставели и столетия со дня рождения Ильи Чавчавадзе — лидера грузинского национального возрождения.

Как бы то ни было, поддерживая идею дружбы народов, приходилось все время балансировать, чтобы не соскользнуть в более традиционный русский империализм, и именно поэтому следование логике забвения

[124] Табидзе Т. «Речь поэта Тициана Табидзе».

и прощения приводило к более явным очистительным импульсам. Критика Бубнова более консервативных русских читателей, равно как и гневные выпады Микитенко в адрес исторического угнетения Украины Россией, свидетельствуют о том, что эта тенденция прекрасно осознавалась и вызывала сопротивление. И даже при том, что в случае Микитенко излишний упор на идею автономии мог стать причиной подозрений в буржуазном национализме (и он и Табидзе погибнут в последующие месяцы 1937 г. — Микитенко покончит с собой[125]), все равно считалось уместным всячески упреждать и предотвращать любые империалистические трактовки юбилея. Конечно же, речи не шло о принижении роли русского народа. Скорее — о выражении межэтнической солидарности в борьбе с царизмом в рамках русоцентричного революционного нарратива. Вне всяких сомнений, удерживать контроль над империалистическим подтекстом подобных утверждений было трудно, однако хиастическое удвоение хронотопической гибридности очевидно было попыткой решить эту проблему. Ближе к концу своей речи Тихонов прибегает к типично эсхатологической метафорике света и тьмы, когда описывает вызволение Пушкина из реакционного мрака на свет «ослепительного солнца советских пространств». Этот имперский образ подводит его к ассоциации с «Exegi monumentum»: «Финн и тунгус читают их и переводит калмычка, о которой поэт писал:

Ты не лепечешь по-французски,
Ты шелком не сжимаешь ног, —

ходит в шелковых чулках и в шелковых платьях, читает по-французски и танцует на балах, и, когда она стоит на крыле самолета, чтобы прыгнуть с парашютом, окидывая вольным глазом широкую свою родину, она может повторить слова поэта:

О, нет, мне жизнь не надоела,
Я жить люблю, я жить хочу!..»[126]

Логика этих строк выстраивается по той же схеме, что и у Шкловского (тунгус на моторной лодке, декламирующий стихи Пушкина), однако отличие здесь все-таки есть. Шкловский использует этот образ, чтобы

[125] Справедливости ради нужно заметить, что Бубнов тоже был арестован осенью 1937 г. (расстрелян в 1938). Луппол был арестован в 1941 (умер в лагерях в 1943).

[126] Тихонов Н. «Речь поэта Н. Тихонова».

подчеркнуть бессмертную славу Пушкина и культурную мощь советской России. А для Тихонова равный (если не бóльший) интерес представляет *совместное* высвобождение Пушкина и девочки-калмычки из мрака прошлого (на это указывает деколонизирующая и слегка феминистская инверсия имперского взгляда Пушкина, который теперь принадлежит девочке, стоящей на крыле самолета). В отличие от Шкловского, у которого образ поэта выходит куда более откровенно империалистический, Тихонов находит некий акробатический трюк, который позволяет ему одновременно быть империалистом и антиимпериалистом. С одной стороны, гомогенизирующая сила русской культуры распространяет влияние на менее развитые народы и таким образом доказывает ее, русской культуры, «общечеловеческую» привлекательность и способность выдержать испытание бесконечным временем. А с другой — новая социалистическая женщина на крыле самолета завладевает культурной формой (как новой технологией), наполняет ее революционным содержанием своей жизни и актуализирует ее способность двигать человечество вперед. Две установки накладываются друг на друга, подавляют друг в друге негативность и приостанавливают собственную амбивалентность при помощи гибридизации.

* * *

Представленные в настоящей главе результаты внимательного прочтения юбилейного дискурса указывают на глубокий диссонанс, в который вступают накладывающиеся друг на друга концептуальные структуры. У разных участников юбилея были разные цели, разные тревоги и разная степень готовности задействовать доступные хронотопические стратегии. Каким же образом юбилею удавалось настоять на утверждении хорового единства в условиях столь явного беспорядка? Ответ: за счет того, что допускалось и даже поощрялось двоемыслие хронотопической гибридности. Пушкин был русским национальным поэтом и представителем господствующей русской культуры, которая оказалась в самом ядре многонационального советского общества. Его монументальный образ служил композиционным центром сплочения русского народа с его «менее развитыми» нерусскими братьями. Но ведь и Пушкин тоже изменился после Октября. Несмотря на преимущественно монументалистскую структуру

мероприятий (реставрации, переименования, выставки, биографии и так далее), эсхатологическая риторика очень широко использовалась и, пожалуй, была столь же важна. Благодаря риторике, в которой Пушкин не просто «жил» в коллективной памяти, а по-настоящему «оживал вновь» как современник сталинской эпохи, юбилею удалось сделать нечто большее, чем просто укоренить советскую культуру в русоцентричной традиции. Та темпоральность, к которой он отсылал, представляла нечто большее, чем равномерное развертывание гомогенного времени, сшивающее кругозор настоящего посредством регулярных возвратов к инертному ядру окруженной ценности. Возврат к Пушкину также маркировал радикальный временной разрыв и реализовывал сотериологический потенциал революции оживлять и преображать избранных персонажей героического прошлого. Такая риторика сигнализировала об уверенности в том, что гетерогенность общества и его расслоение нельзя просто замаскировать за новой стандартизированной культурой дружбы народов. Национальную форму необходимо было преобразить социалистическим содержанием в ожидании того дня, когда человечество уже не будет разделено своим многообразием. Пушкин одновременно служил двум целям: он наделял господствующую русскую культуру формой, а универсальная прозрачность его общечеловеческого содержания являлась свидетельством прогресса социалистического искупления этой формы.

2 УЧИМСЯ ЖИТЬ С ПУШКИНЫМ. ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ И ПРАКТИКИ

Одна из главных целей пушкинского юбилея 1937 г. была в узком смысле слова педагогической. В передовице «Правды», сопровождавшей второе постановление ЦИКа 1935 г., этот факт разъяснялся достаточно четко: «Это указание должна в первую очередь учесть советская школа, в которой знакомство учащихся с русским литературным языком, с русской художественной литературой и в частности с Пушкиным страдает еще существенными недостатками».[1] В ходе последующей юбилейной кампании от советских детей требовалась значительно бóльшая вовлеченность, чем от взрослого населения. Уже весной 1936 г. была пересмотрена школьная программа по литературе для всех классов — с тем чтобы Пушкину в ней уделялось больше внимания.

В учебном 1936–37 году также резко возросло количество внеклассных занятий, посвященных поэту. Школьники отправлялись в поездки по пушкинским местам, работали над созданием Пушкинианы (рисунков, иллюстраций, скульптур, стихотворений, выставок, стенгазет и альбомов), ставили пьесы Пушкина, исполняли музыкальные произведения, учили наизусть стихи и декламировали их на школьных вечерах и собраниях — всем этим и другими подобными вещами учащиеся школ занимались в течение почти всего учебного года. Другие последствия были более долгосрочными: с пушкинской кампанией связаны глубокие изменения методик преподавания литературы в советских школах. Именно в литературной педагогике юбилей ближе всего подошел к тому, чтобы институционализировать наивное двоемыслие гибридного хронотопа.

[1] [Б. а.] «Великий русский поэт», *Правда*, 17.12.1935.

Эта интерпретация несколько противоречит общепринятому нарративу истории раннесоветской образовательной системы, к основной логике которого я приступаю.

Согласно традиционному нарративу, после 1917 г. Народный комиссариат просвещения (Наркомпрос) во главе с А. В. Луначарским стремился полностью порвать с традициями прошлого. Революция навсегда покончила с авторитарной иерархией, мертвыми языками и бездумной зубрежкой старой школы. Была поставлена цель вдохнуть жизнь в школу, сделать ее ближе к жизни, адаптировать передовые американские и европейские методики и таким образом сделать обучение более динамичным, трансгрессировать границы между учителем и учеником, между знанием и действием, между школьным классом и миром вне его. В соответствии с новыми методами детям полагалось постоянно заниматься продуктивной деятельностью: выполнять разнообразные коллективные задания, ездить с экскурсиями на фабрики, заниматься школьным огородом, ухаживать за животными, гулять на природе, строить макеты и ставить сценки.[2] Однако воплотить эти идеалы оказалось чрезвычайно трудно, на протяжении 1920-х гг. Наркомпрос несколько раз колебался и то склонялся к компромиссу (возврату к более традиционным предметам и методам их преподавания в 1921 г., а потом еще раз — в 1927-м), то вновь переходил в наступление и атаковал старую школу (комплексный метод, внедренный в 1923 г., и метод проектов, господствовавший в годы первой пятилетки).[3] В конце концов с 1931 по 1932 г. Центральный комитет партии (ЦК) выпустил ряд постановлений, в которых призывал положить конец этим экспериментам. Начался процесс поэтапной реформы, которая завершилась появлением устойчивой и постоянной школьной программы в 1939 г. Из глубин царского прошлого вернулись разделение предметов, оценки, экзамены в конце четверти, заучивание текстов наизусть, ритуальная демонстрация уважения к учителю, школьная форма, а позднее (в 1943 г.) — и раздельное обучение для мальчиков и девочек.

---

[2] О раннесоветской образовательной системе см.: Fitzpatrick, Sheila. *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917–1921*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1970; Holmes, Larry E. *The Kremlin and the Schoolhouse: Reforming Education in Soviet Russia, 1917–1931*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1991.

[3] Ларри Холмс описывает компромиссное решение 1927 г. как «переписывание политики в соответствии с практикой»: Holmes L. *The Kremlin and the Schoolhouse*, p. 81.

Все эти черты стали неотъемлемыми атрибутами школы сталинской эпохи. Экспериментальные методы были объявлены причиной роста хулиганства и детской преступности. Чиновники стремились ограничить иностранное влияние на разработку педагогических методик. Волна государственного террора второй половины 1937-го очень сильно ударила по педагогическому сообществу, после чего, как выразился Марк Джонсон, стабильность была восстановлена «ценой физического уничтожения едва ли не целого поколения учителей и закрепления чрезвычайно традиционной программы с очень жесткими стандартами и строгой воспитательной системой».[4] По большому счету, именно эта система и просуществовала до начала 1980-х.

Вышеприведенный нарратив о печальной судьбе, постигшей прогрессивное образование в 1930-е гг., соответствует фактам, но он все же оказывается несколько упрощенным и телеологичным. Действительно ли эти реформы свидетельствовали о том, что революционная мечта об идеальной школе была предана и забыта? Действительно ли они были всего-навсего атавистским возвратом к прошлому?[5] Существует ряд фактов, не соответствующих такому представлению.

Во-первых, важно отметить, что утопические методы, отринутые в 1930-е гг., не принадлежали единому идеологическому течению. Гейл Лапидус, например, приводит аргументы в пользу того, что напряженный период радикализации в годы первой пятилетки не был «ни решением накапливавшихся проблем конца 1920-х, ни первым шагом в том направлении, в котором впоследствии развивалась образовательная политика».[6] Агрессивная политика пролетаризации и антиинтеллектуалистские теории «отмирания» школы не поддерживались Наркомпросом, а позднее были осуждены партией как крайние и неумеренные.

---

[4] Johnson, Mark S. "From Delinquency to Counterrevolution: Subcultures of Soviet Youth and the Emergence of Stalinist Pedagogy in the 1930s", *Paedagogica Historica: International Journal of the History of Education, supplementary series*, 1996, N 2, p. 299. О влиянии репрессий на образование см.: Ewing, E. Thomas, *The Teachers of Stalinism: Policy, Practice, and Power in Soviet Schools of the 1930s*. NY: Peter Lang, 2002, p. 227–263.

[5] Впервые это распространенное мнение высказал Тимашев в «Великом отступлении».

[6] Lapidus, Gail W. "Educational Strategies and Cultural Revolution: The Politics of Social Development", in: *Cultural Revolution in Russia, 1928–1931*, ed. Sheila Fitzpatrick. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1978, p. 90.

Во-вторых, возможно и то, что даже будучи прямой противоположностью ранним идеалам Наркомпроса, школьная система эпохи второй пятилетки, с ее знаменитыми казарменными методами, была ничуть не менее утопичной. Ларри Холмс описывает элитную московскую школу № 25, где использовались передовые методики, продиктованные новыми реформами начала 1930-х гг. Он пишет, что школа представляла собой безупречно организованное пространство и что ученики с энтузиазмом воспринимали школьные правила поведения и с радостью получали от любимых учителей дидактическое и идеологическое воспитание. Как заметил Холмс, привлекательность дидактизма заключается в его способности «порождать волнительное ожидание грядущих чудес и находить оправдания трудностям настоящего».[7] Опять-таки, возможно, правильнее видеть в педагогических методах 1930-х гг. не возврат из утопии в традицию, а пример сталинского стремления держаться ускользающей золотой середины и избегать сильных перекосов вправо или влево.

В настоящей главе я сосредоточу свое внимание на одном из смежных аспектов советского образования 1930-х гг. Я рассмотрю, как в качестве реакции на пушкинский юбилей начался процесс приспособления царистского прошлого под новые цели, причем меня в первую очередь интересуют не сами традиционные педагогические методы, а наполнение учебного плана. Статья 1935 г. в «Правде», в которой описывалось, насколько ужасно обстояли на момент ее выхода дела с преподаванием русской литературы в школах, не была преувеличением, поскольку русская литература действительно занимала очень слабую позицию в школьной программе раннесоветской эпохи. Только в самом конце реформ 1930-х гг. канонической русской культуре была отведена четкая роль в рамках задач коммунистического воспитания. Когда хаос террора утих и к новому 1939–40 учебному году были изданы новые учебные планы, учебники и методички, советский педагогический дискурс продемонстрировал новообретенную способность литературы стать частью проекта коммунистического строительства. И если в 1920-е гг. господствовало иконоборческое отношение к канону русской культуры,

---

[7] Holmes, Larry E. "Legitimising the Soviet Regime: School No. 25, 1931–1937", in: *School and Society in Tsarist and Soviet Russia*, ed. Ben Eklof. NY: St. Martin's Press, 1993, p. 186. См. также: Holmes, Larry E. *Stalin's School: Moscow's Model School No. 25, 1931–1937*. Pittsburgh: Univ. of Pittsburgh Press, 1999, p. 104–107.

а в 1930-е — историзм, то в новом учебном плане 1939 г. отразилось стремление найти равновесие между историческим знанием и эмоциональной актуализацией классиков, воскресить их чуждое прошлое и поставить его на службу блистательному настоящему и будущему. Именно пушкинский юбилей 1937 г. во многом стал прототипом этого нового подхода.

Одним из наиболее важных методических текстов, появившихся вместе с новым учебным планом, были «Очерки по методике литературного чтения» Марии Рыбниковой, впервые опубликованные в 1941 г.[8] В основе метода Рыбниковой лежал глубокий эстетизм и вера в то, что литература способна пробудить в учениках сильные чувства и передать им опосредованный опыт прошлых поколений, который научит их, как потом вести себя в жизни. В рамках этого метода школьники идентифицируют себя с литературными героями, а потом обнаруживают, что в их сердцах просыпаются те самые чувства, о которых они читали на страницах книги: «Нужно воспитывать дух героизма на Евпатии Коловрате, на Илье Муромце, на Тарасе Бульбе, нужно давать примеры патриотизма на образах Пушкина и Гоголя, нужно возбуждать дух товарищества, культивировать дружбу, питать и воспитывать чувство справедливого гнева, направлять и развивать критику и самокритику, — всему этому литература учит на каждом шагу, на “Размышлениях у парадного подъезда”, на стихах Лермонтова “Смерть поэта”, на комедии Гоголя. С этого мы начинаем. Здесь средоточие непосредственных, часто заразительных примеров, здесь материал для сопереживания учащихся. Юноша, читающий о борьбе Мцыри с барсом, ощущает свое участие в этой борьбе, он переживает радостное для него напряжение, он чувствует и предчувствует свою силу и свои возможности, он совершенно ощутимо готовится к жизни».[9]

Сторонницей традиционализма Рыбникова не была. В годы первой пятилетки она активно занималась методом проектов, и более поздние

---

[8] Рыбникова написала очерки, вошедшие в сборник в 1939 г., когда работала в литературной секции Наркомпроса, где она занималась подготовкой новых учебников. «Литературным чтением» назывался новый методический подход, утвержденный для 5–7 классов, в рамках которого последовательность текстов определялась скорее близостью тематики, нежели хронологией, а основной упор делался скорее на читательский опыт, нежели на историю литературы.

[9] Рыбникова М. *Очерки по методике литературного чтения*, 2-е изд. М.: Учпедгиз, с. 5–6.

ее статьи все еще проникнуты утопическим рвением. Следует также отметить, что идея Рыбниковой о том, что ребенка необходимо подготовить к жизни, перекликалась с распространенными на тот момент в США прогрессивными методиками.[10]

Во втором очерке сборника Рыбникова пишет, что учебный план 1939 г. обладает особым значением, потому что искусство теперь заняло новое место в жизни советского человека. Она отдельно упоминает пушкинский юбилей 1937 г., который показал, что в сталинском обществе «искусство слова… признано великой культурной силой, лучшие писатели поняты как борцы за обновление человечества, чьи гениальные творения поставлены перед трудящимися во всем блеске их силы и их влияния».[11] Какую роль сыграл пушкинский юбилей в той реформе, которой в 1930-е гг. подверглось преподавание литературы в советских школах? В годы второй пятилетки повышение культурного уровня, унификация и модернизация «кадровых ресурсов» СССР стали центральным элементом сталинского проекта строительства социализма в отдельно взятой стране. Школа больше не могла быть той средой, где новый человек постигает себя при помощи учебных методик, основанных на получении опыта. Теперь считалось, что самое главное — передать новым поколениям стандартизированный корпус знаний и набор базовых ценностей. Однако совершенно очевидно, что к 1935 г. система школьного образования так и не смогла определиться с тем, какое место отвести русской классике в создаваемой ею новой культуре. Партия попыталась использовать юбилей, чтобы восполнить этот пробел при помощи прямой

---

[10] Очень похожие идеи изложила в 1938 г. Луиза Розенблат. Студенты воспринимают «литературу как способ расширить свои познания о мире, ведь из литературы они получают не столько дополнительную информацию, сколько дополнительный опыт» (Rosenblatt, Louise M. *Literature as Exploration*. NY: D. Appleton-Century, 1938, p. 47). Книгу Розенблат характеризуют как синтез различных подходов к преподаванию литературы «на основе опыта», которые развивали философию прагматизма Джона Дьюи и прогрессивизм Уильяма Килпатрика, основоположника метода проектов (см.: Applebee, Arthur N. *Tradition and Reform in the Teaching of English: A History*. Urbana, IL: National Council of Teachers of English, 1974, p. 107–137). Схожим образом метод литературного чтения Рыбниковой перекликался с педагогикой первых лет советской власти и ее верой в активные методы обучения, «задачный» подход и преодоление барьера между школой и жизнью.

[11] Рыбникова М. *Очерки…*, с. 17. Рыбникова также упоминает последующие юбилеи Шота Руставели в 1938 г., Тараса Шевченко в 1939-м и Владимира Маяковского в 1940 г.

агитации. И в то же время новые реформы проходили в атмосфере довольно серьезной тревоги. Как преподнести прошлое ученикам и при этом не заразить их классово чуждой идеологией? Пушкинский юбилей предлагал ответ на этот вопрос. Было решено преподавать литературу одновременно как знание о мертвом прошлом и как опыт общения с его непреходящей актуальностью, одновременно развивать в советском ребенке и интеллект и интуицию, социализировать его в стандартной культуре посредством эстетических чувств.

ПУШКИН В СОВЕТСКИХ УЧЕБНИКАХ И УЧЕБНЫХ ПРОГРАММАХ

На протяжении 1920-х гг. литературу включали в школьный учебный план как более или менее самостоятельный предмет только в периоды примирения с действительностью. В своем изначальном виде единая трудовая школа Луначарского стремилась к отмене традиционного разделения предметов, однако в результате компромиссного решения 1921 г. несколько предметов вернули, и одним из них была литература.[12] В 1923 г. Наркомпрос, недавно ступивший на путь радикализации, внедрил в школы комплексный метод, предполагавший объединение всех предметов в три группы с общими названиями «природа», «труд» и «общество». Литература использовалась только в качестве иллюстративного материала к той или иной теме, а литературные произведения (зачастую — отрывки из них) анализировались исключительно с социологической точки зрения. Романы Пушкина «Дубровский» и «Капитанская дочка» использовались в качестве иллюстраций к теме «Развитие сельского хозяйства в прошлом», «Медный всадник» — как пример описания города к теме «Обмен между городом и деревней», а лирические стихотворения Пушкина противопоставлялись творчеству современных пролетарских поэтов в рамках темы «Советский строй как переходный от капитализма к коммунизму».[13]

---

[12] *Программы для I и II ступени семилетней единой трудовой школы*. М.: Государственное литературное издательство, 1921, с. 62–87.

[13] *Программы для первого концентра школ второй ступени (5, 6 и 7 годы обучения)*, 2-е изд. М.; Л.: Государственное издательство, 1925, с. 42–53.

В 1927 г. Наркомпрос вернулся к более традиционным предметам и методикам, для младших классов литературу разделили на тематические блоки, а для старших была разработана программа по истории литературы. Изучение литературы по-прежнему строилось на социологическом анализе, однако использование отдельных произведений больше не сводилось исключительно к их иллюстративной функции, и читались они теперь, как правило, целиком. Однако и этот компромиссный вариант долго не продержался, потому что с началом первой пятилетки школы резко перешли на метод проектов, предписывавший создание школьных бригад для занятий «общественно полезной деятельностью». Литература предоставляла материал для различных агитационных мероприятий (вроде декламации стихов на фабричных собраниях) и должна была воодушевлять взрослую аудиторию и помогать ей, не сбавляя безумный темп, трудиться над выполнением пятилетнего плана. Тексты, включенные в учебный план, группировались по тематике, причем в большинстве своем это были произведения современной советской литературы.[14] К творчеству классиков русской литературы чаще всего обращались за живописаниями ужасов помещичьего быта, причем исключительно в рамках отдельных тематических разделов вроде «Произведения, изображающие старый мир и его наследие, его пережитки в современности» или «Что мешает нам бороться и работать?: Проклятое прошлое».[15] В учебнике для четвертых классов 1932 г. лаконично и четко объяснялось, зачем нужны дореволюционные тексты: «Нужно знать прошлое для того, чтобы ненавидеть его, чтобы не дать ему воротиться».[16] В конце концов после всех этих колебаний ЦК ВКП(б) издал постановление «О начальной и средней школе» и таким образом инициировал десятилетний процесс государственной реформы, которая постепенно привнесла в школы стабильность, гомогенность и дисциплину.

---

[14] Были еще и такие темы, как «Социалистическая фабрика», «Ленин — вождь рабочего класса», «Красная армия — вооруженные рабочие и крестьяне», «Социалистическая стройка, ее энтузиасты и ее враги» (Голубков В. В. *Методика преподавания литературы: Учебное пособие для высших педагогических учебных заведений.* М.: Учпедгиз, 1938, с. 57–58).

[15] *Два мира: Учебная книга по литературе для 4-го года обучения ФЗС и сельской начальной школы*, ред. Н. П. Андреев. М.; Л.: Учпедгиз, 1932, с. 4; Аникиева Н. В. *Рабочая книга по литературе для 5-го года ФЗС*. М.; Л.: Учпедгиз, 1931, с. 159.

[16] *Два мира*..., с. 85.

В том, что касалось преподавания литературы, педагогика раннесоветского периода изрядно колебалась. И причиной тому были не только многочисленные практические трудности, с которыми сталкивалась школа, но еще и конфликт, связанный с вопросом о том, что важнее развивать в ребенке — умственные способности или интуитивные навыки. Каждая новая волна радикальных методов представляла собой очередной виток борьбы за то, чтобы высвободить ребенка из статичной среды старой школы и дать ему возможность активно взаимодействовать с реальной жизнью.

Но при этом никогда не было до конца понятно, какое место в такой форме обучения могла бы занять литература. Она была рекомендована к изучению как самостоятельный предмет лишь тогда, когда чиновники признали, что необходимо уделять больше внимания систематическому интеллектуальному развитию учащихся. В периоды радикализма литературные произведения всегда играли вспомогательную роль: они служили иллюстрацией тех или иных социальных и экономических явлений, из них можно было почерпнуть примеры классовой борьбы, а в лучшем случае они пропагандировали проект строительства коммунизма. К тому же основной упор делался на опыт, реальную жизнь и задачи коммунистического строительства, и поэтому развивалась тенденция к сосредоточению на актуальных вопросах настоящего, а изучение прошлого сводилось к общим и упрощенным схемам.[17] Поэтому особенно важно, что и во время первого и во время второго периодов компромисса (начало и конец НЭПа) истории литературы уделялось значительно больше внимания. Факт возрождения истории литературы свидетельствует о том, что революция преодолела свою озабоченность качественным разрывом с прошлым и допустила возможность существования более умеренных, более строгих исторических репрезентаций, прослеживающих развитие культуры в гомогенном времени.

Впрочем, все учебники 1920-х и начала 1930-х гг. относятся к классике с большим подозрением и весьма критично — как к историческому содержанию произведений, так и к классовой принадлежности авто-

[17] Единственным исключением отчасти было изучение русского революционного движения, которое тем не менее тоже помещалось в более широкий контекст истории классовой борьбы как таковой.

ров.[18] Даже в те периоды, когда господствовал историзм, социологический метод, при всей своей негативности и отчуждающем характере критики, все равно сохранял мощное чувство того, что между новым миром и старой литературой пролегла пропасть. Можно было воспевать Пушкина как великого поэта и реалиста, однако ученикам следовало никогда не забывать о том, что он был неизбежно ограничен в силу своей принадлежности к аристократическому классу. В каждой социологической справке о творчестве Пушкина неизменно подчеркивалась реакционность его поздних произведений и тот факт, что он предал либеральные идеалы своей бурной молодости. Даже протестное содержание ранних стихов Пушкина нивелировалось как недостаточно революционное. В этих учебниках друг другу противопоставлялись пушкинское послание «Во глубине сибирских руд…» и ответ А. Одоевского «Струн вещих пламенные звуки…». Пушкин обещает ссыльным декабристам, что рано или поздно их офицерская честь будет восстановлена, а Одоевский отвечает ему, что узники по-прежнему презирают царизм и гордятся своими цепями.[19] Анализ политических стихотворений Пушкина завершался обсуждением следующих вопросов: «Какую практическую программу намечает данное стихотворение?» («К Чаадаеву»), «Как абстрактный либерализм повлиял на язык этого стихотворения?» («Деревня») и тому подобных.[20] Высмеивалась беззубая концепция свободы у Пушкина, потому что она «не для всех …; свобода эта — дворянская… в лучшем случае — буржуазная».

---

[18] Одной из приоритетных задач изучения литературы было выявление классовых предрассудков у писателей и изучение влияния социально-экономических факторов на развитие тех или иных литературных течений. В рамках комплексного метода этот подход оказывался особенно целесообразным, потому что он позволял установить прямую связь между литературным текстом и более общими социальными вопросами. В значительной степени именно учебный план 1927 г. ознаменовал полноценное внедрение современной марксистской критики в школьное преподавание литературы. И действительно, даже несмотря на последующие сдвиги и перемены, интерпретация классики, разработанная на закате НЭПа, оставалась в силе до конца 1930-х гг. В учебниках по литературе, издававшихся в годы первой пятилетки, разделы о дореволюционной литературе как правило почти во всем следовали учебному плану и подборке текстов 1927 г.

[19] Куликов, Дмитрий. *Рабочая книга по литературе и развитию речи: 2-й год обучения*. М.: Государственное издательство, 1928, с. 38.; Гречишникова А. Д. и др. *На новых путях: рабочая книга по литературе для 6-го года ФЗС*. М.: Огиз, Учпедгиз, 1931, с. 175.

[20] Там же, с. 172–173.

В конечном счете с социологической точки зрения сомнительно было даже хвалить Пушкина за его поэтический талант, потому что его ценность для настоящего сводилась к тому, что он блестяще показал, «как может писатель служить своему классу».[21]

На протяжении 1920-х и 1930-х гг. произведения Пушкина также рекомендовались как материал для изучения средств художественной выразительности (рифм, метафор и эпитетов) и просто как образец хорошего литературного языка.[22] Пушкинские тексты использовались для разных заданий, например: учеников просили изменить синтаксис так, чтобы получилась более естественная проза, или определить пропущенную часть речи, самостоятельно заполнить пропуск и потом сравнить получившийся текст с оригиналом.[23] Как я подробнее покажу в следующей главе, существовала параллель между использованием Пушкина в педагогике и восприятием классиков в среде пролетарских культурных объединений — в обоих случаях речь шла о том, чтобы изучать мастерское владение формой у классово чуждых авторов, не заражаясь при этом их идеологией.

Однако поскольку школьников учили по методикам, разработанным для подготовки писателей, это неизбежно превращало изучение классиков в абсолютно безрадостное занятие. Литературная педагогика первых пятнадцати лет советской власти исходила из негласной предпосылки, что литературу нужно свести к знанию и держать подальше от жизни. Подспудная враждебность к канонической культуре сохранялась, несмотря на веру в необходимость критического освоения пролетариатом всего, что могло предложить ему культурное наследие.

После того как в 1931 и 1932 гг. были изданы уже упомянутые постановления ЦК ВКП(б), в 1933 и 1934 гг. школы впервые получили по-настоящему единые, обязательные и постоянные учебные планы и учеб-

---

[21] Андреев Н., Голубев В., Писаревская А. *Учебная книга по литературе: Для V года ФЗС и I года ШКМ*. М.: Учпедгиз, 1932, с. 134, 143.

[22] Акцент на литературность языка существенно усилился в учебном плане 1927 г. и сохранился в построенных по той же схеме учебниках следующих лет. В рамках комплексного метода Пушкина использовали примерно в тех же целях, однако изучение речи было менее нормативным, и достаточно много внимания уделялось местным диалектам.

[23] Голубков В. В. *Учебная книга по литературе: V группа*, 9-е изд. М.: Государственное издательство, 1930, с. 204.

ники по литературе (постоянные в том смысле, что их можно было дорабатывать, но нельзя было заменять). В отличие от учебных планов 1921 и 1927 гг., имевших компромиссный характер и потому стремившихся уравновесить тематический и исторический подходы к изучению литературы, учебный план 1933 г. ознаменовал собой резкий поворот к историзму. Теперь учащиеся, чье обучение завершалось по окончании средней школы, были обязаны прослушать двухгодичный (6 и 7 классы) курс по истории русской литературы, который начинался с Пушкина и заканчивался современностью. Те же, кто оставался в школе, проходили этот курс заново с 8 по 10 классы, но только на сей раз изучение было намного более глубоким.[24] Изучение русской классики в новых учебниках почти целиком сводилось к социологическому разбору, а формальный анализ языковых и стилистических средств давался лишь в самых общих чертах и в основном — в пятом классе. И хотя отношение к социально чуждым авторам стало после конца первой пятилетки значительно менее враждебным, изучение литературы прошлых эпох по-прежнему не подразумевало никакого эстетического удовольствия или эмоциональных откровений. Поскольку так много внимания уделялось истории литературы, Пушкин прочно утвердился в новом учебном плане — в программе 5, 6 и 8 классов. Хотя есть некая ирония в том, что великого поэта изучали как прозаика-реалиста и читали в основном его романы — «Дубровского», «Капитанскую дочку», и «Евгения Онегина» (нисколько не смущаясь тем, что это роман в стихах).[25]

---

[24] В 5-м классе детей знакомили с литературой и готовили их к ее систематическому изучению. Единственное отступление от норм историзма заключалось в том, что им сначала давали современные тексты, а только потом уже русских классиков. И, надо сказать, тоже в строгом хронологическом порядке. Так же, как и в годы пятилетки, программа состояла из двух блоков, посвященных «новому» и «старому» мирам, однако теперь разделы получили более нейтральные названия: «Современная литература» и «Литературное наследие девятнадцатого века». Современную литературу читали в первую очередь, потому что считалось, что она доступней, чем старый идеологически чуждый материал.

[25] Изучение пушкинской лирики ограничивалось чтением пейзажного стихотворения «Зимнее утро» в 5-м классе (причем разбирали его как образец реалистического описания природы) и политической трилогии «К Чаадаеву», «Деревня» и «Во глубине сибирских руд...», а потом полупейзажного, полулирического стихотворения «Кавказ» — в 6-м. Еще несколько произведений задавали в качестве внеклассного чтения, многие из них разбирались в отдельных главах, посвященных Пушкину, в учебниках для 6-го и 8-го классов.

Социологическая интерпретация Пушкина мало изменилась по сравнению с предыдущими годами, но теперь его творчество преподносили в чуть более позитивном свете. Пятиклассники узнавали из учебника, что «Дубровский» — это поразительно точное изображение помещичьего быта. При этом им напоминали о классовых симпатиях Пушкина, воплощенных в образе «хорошего помещика» Верейского: «Крестьянам у него, по словам Пушкина, живется неплохо: у них “чистые и веселые” избы. <…> В этом изображении добрых помещиков сказывается дворянский писатель, который, хотя и видел недостатки крепостнического строя и своего класса, но все же от этого класса не отрывается».[26] В учебнике для шестых классов уже не говорилось, что «Во глубине сибирских руд…» — реакционное стихотворение (и его уже не сравнивали с ответом Одоевского), теперь стихотворение просто называли сдержанным: «нельзя не видеть в “Послании” *большой сдержанности поэта*; здесь нет уже не только пламенных призывов к борьбе, нет даже и намека на нее».[27] Новые учебники более подробно и пространно разъясняли непреходящую актуальность Пушкина, его прогрессивные идеалы оценивались положительно, но всегда с оговоркой на его классовую принадлежность и на то, что в своих поздних произведениях он не сумел остаться верен своей мечте о свободе. В учебнике для 8-го класса очень характерно утверждалось, что Пушкин был гениальным представителем своего класса, и «все это, повторяем, имеет исторический интерес, все это обогащает нас знанием истории жизни и борьбы классов и истории литературы, бывшей идеологическим отражением этой борьбы». При этом школьникам напоминали, что ни в коем случае не следует переоценивать важность Пушкина: «Но отсюда нельзя делать вывод, что творчество Пушкина — литературный канон, обязательный для всех времен и всех классов. <…> Определенные общественные условия, породившие эти творения, не повторяются и не повторятся никогда». Текст учебника сначала тщательно очерчивает исторические границы Пушкина — и только после этого пытается объяснить, почему же между его произве-

---

[26] Голубков В. В., Мирский Л. С. *Литература. Учебник для средней школы, 5 год обучения*. М.: Учпедгиз, 1933, с. 190, 189.

[27] Флоринский С., Рождественский Б. *Литература XIX века. Учебник для средней школы, 6 и 7 годы обучения*. М.: Учпедгиз, 1933, с. 26.

дениями и настоящим все же есть «живая перекличка». «Если отсталое и консервативное в его творчестве принадлежит "веку минувшему", *то передовое и критическое еще живо ощущается и в "век нынешний"*».[28] Однако если в результате подобного очищения риторикой и возник некий потенциал к установлению «живой» связи между Пушкиным и настоящим, то он был полностью нейтрализован общим историзмом текста.[29]

Все начало понемногу меняться, когда перед учебным 1935–1936 годом вышли дополненные и исправленные издания учебников по литературе. Несмотря на то что постановление об учреждении Пушкинского комитета, изданное ЦИКом в августе 1934 г., не предавалось такой широкой огласке, как декабрьское постановление 1935 г., оно тем не менее оказало влияние на педагогику и на преподавание литературы: в учебнике для шестых классов биография Пушкина заканчивалась абзацем о приближающемся юбилее. Список произведений Пушкина для изучения в средней школе остался примерно тот же, зато разъяснительные главы в учебниках для шестых и восьмых классов подверглись существенной переработке. Были изъяты или упрощены раздутые социологические пассажи, а по поводу политических произведений Пушкина появилось больше утверждений, что они по-настоящему прогрессивные. Теперь считалось, что ранние стихотворения Пушкина «революционизирующим образом действовали на читателя».[30] Про образ Татьяны Лариной больше не говорили, что это — попытка Пушкина соединить реакционные классовые взгляды с либеральными, теперь она стала образом «современной женщины», имеющей чувство собственного достоинства и осознающей свою независимость: «Она чувствует себя полноценной

---

[28] Абрамович Г., Головенченко Ф. *Русская литература. Учебник для 8-го класса средней школы*. М.: Учпедгиз, 1934, с. 104.

[29] В учебнике для 6-го класса глава о Пушкине заканчивалась популярной в те годы зарисовкой, написанной Луначарским в 1930 г., где изображена группа комсомольцев, которые испытывают нечто вроде сверхъестественной связи с памятником Пушкину в усадьбе Вяземского в Остафьево (см. главу четвертую настоящей книги). Как бы то ни было, единственный аргумент, на который авторы учебника могли сослаться, чтобы доказать, что Пушкин актуален для настоящего, это — жанровое и стилистическое разнообразие его произведений, а также ясность и простота его языка (Флоринский С., Рождественский Б. *Литература XIX века. Учебник для средней школы*, с. 38).

[30] Флоринский С., Трифонов Н. *Литература XIX–XX веков. Учебник для 6-го и 7-го классов средней школы*, 3-е изд. М.: Учпедгиз, 1935, с. 17.

человеческой личностью, имеющей право решать свою судьбу».[31] Самое значительное отличие новой редакции глав, посвященных Пушкину, заключалось, пожалуй, в том, что теперь особый упор делался на его «народность». В учебнике для шестых классов подчеркивалось влияние, которое оказала на поэта его крепостная няня, и приводился рассказ кучера о том, как сильно Пушкину нравилось слушать пение слепых нищих на ярмарке в Михайловском. В учебниках для шестых и для восьмых классов было предложено новое толкование «Бориса Годунова» с бóльшим акцентом на роль народных масс в истории. А разбор «Евгения Онегина» в восьмом классе строился на том, что независимость Татьяны — женщины, соответствующей современной западной буржуазной модели, — уравновешивалась той нравственной силой, которую она черпала из русских народных обычаев.

Несмотря на значительные шаги, предпринятые с целью сформировать более благосклонное отношение к Пушкину, учебники 1935 г. все равно с трудом могли объяснить, чем и почему он был актуален для современности. Создается впечатление, что авторы учебника для восьмых классов растерянно развели руками, жестко сократили неуклюжий текст в конце главы, оставив в нем лишь несколько слов о художественных достоинствах произведений Пушкина («которые нужно изучать, по которым нужно учиться») и символически упомянули пушкинский «Exegi monumentum» и незарастающую народную тропу.[32] С учебником для шестых классов дела обстояли несколько лучше. В нем авторы практически полностью сохранили исходную структуру последнего раздела главы о Пушкине, но при этом переделали ее, доработали и дополнили так, чтобы добиться большего эмоционального эффекта. В учебнике 1933 г. политическая лирика Пушкина получила следующую характеристику: «В годы аракчеевщины Пушкин явился провозвестником идеалов либеральной капитализирующейся части поместного дворянства, выступившей на борьбу с “самовластием”, с крепостным рабством, с мракобесием и рутиной».[33] В 1935 г. этот абзац выглядел уже иначе: «В *злые* годы аракчеевщины, *давившей и душившей все живое*, Пушкин явился

---

[31] Абрамович Г., Головенченко Ф. *Русская литература. Учебник для средней школы*, 2-е изд., ч. I. Для 8 класса. М.: Учпедгиз, 1935, с. 86.

[32] Там же, с. 91.

[33] Флоринский С. и др. *Литература XIX века…*, с. 36.

провозвестником идеалов *передовой* части дворянства; он выступил на борьбу с "*деспотизмом*", с крепостным рабством, с мракобесием и рутиной» (курсив мой. — *Дж. П.*).[34] Эта стратегия (сделать сухой социологический текст более эмоциональным) была чем-то вроде затравки на будущее, намеком на то, что скоро школьники смогут воспринимать классические тексты не только как предмет истории и объект критики, но еще и как источник эстетического наслаждения.

По-настоящему ситуация стала меняться в конце 1935 г., когда началась серьезная подготовка к юбилею. После того как 17 декабря «Правда» отдельно упомянула недостатки школы, педагогическое сообщество осознало, что одной только доработки учебников будет мало, чтобы вывести преподавание Пушкина на такой уровень, которого требовал от них масштаб торжеств. Пушкинский комитет начал свою работу весной 1936 г., и тогда же в Наркомпросе состоялись первые заседания, на которых обсуждался план проведения конкурса на написание новых учебников по литературе для шестых-девятых классов. Обоими проектами руководил Бубнов, сменивший в 1929 г. Луначарского на посту комиссара народного просвещения. В его представлении эти два проекта были тесно связаны друг с другом, о чем свидетельствует письмо, которое он написал Максиму Горькому в апреле 1936 г.[35] Примерно в это же время журнал «Литературный современник» организовал конференцию, посвященную вопросам изучения Пушкина в школах. Несколько участников говорили о том, что школа так до сих пор и не смогла поставить силу и мощь литературы себе на службу и что юбилей — это возможность исправить положение. Критик В. А. Десницкий сетовал на то, что в школьной программе слишком много внимания уделяется систематическому обучению и политическим вопросам: «Пусть школа ставит задачу не только усвоения детьми известного количества конкретных знаний по литературе, нет, она должна пробуждать в детях любовь к этой литературе, любовь и уважение к народу, который ее

[34] Флоринский С. и др. *Литература XIX–XX веков...*, с. 38.

[35] Государственный архив Российской Федерации, ф. А-305, оп. 1, д. 1, л. 45. В этом письме Бубнов докладывает Горькому об успешном проведении заседания Пушкинского комитета (главой которого он, Горький, формально являлся) и просит его дать совет по поводу конкурса на написание новых учебников.

создал».[36] Таким образом, получается, что пушкинская юбилейная кампания изначально воспринималась как способ скорректировать основные приоритеты школьного преподавания литературы и добиться большей эмоциональной вовлеченности учащихся при изучении канонических авторов и их произведений.

Самым главным, возможно, было то, что кампания по борьбе с вульгарной социологией позволила заново переосмыслить роль активных интуитивистских методов в школьном преподавании литературы. В своем докладе на конференции «Литературного современника» писатель Сергей Спасский сказал: «Раскрыть глаза детям на Пушкина — значит вообще приобщить их к существу поэзии. <…> Детям школьного возраста нужна атмосфера искусства… в их сознании громадную роль играет воображение. И потому, например, преподавая историю, преступно сводить ее к обобщающим схемам. Следует развернуть насыщенные движением образы прошлого, чтобы дети могли стать как бы заинтересованными участниками событий, волнуясь судьбами народов и людей, радуясь победам одних, желая другим поражения. И только такое преподавание оставит значительный след».[37]

За вопросом о том, как именно юбилей мог способствовать осуществлению реформы школьного преподавания литературы, скрывался другой, более глубокий вопрос: как донести до современных школьников актуальность событий прошлого? То, что предлагает Спасский, может, и не так радикально, но по духу — намного ближе к утопизму 1920-х гг., чем к отчуждающим методам социологического историзма. Те выводы, к которым он приходит, очень напоминают выводы Рыбниковой, хотя для Спасского эмоциональная связь ребенка с самим поэтом обладает не меньшим значением, чем произведения этого поэта: «И Пушкин живой, перекликающийся с друзьями, то веселый, то глубоко задумавшийся, то страдающий, правдивый и единственный наш Пушкин, неужели не подойдет он к детям вплотную, не увидит их, не обрадует, не взволнует? Неужели он не возбудит благоговения, столь плодотворного для молодого сознания?

---

[36] Десницкий В. А. «Вступление к теме», *Литературный современник*, 1936, № 4, с. 204. Подробнее о влиянии юбилея на педагогику см.: Мануилов В. А. «Образ поэта и его воспитательное значение», *Литературный современник*, 1936, № 4, с. 205.

[37] Спасский С. «Путь к Пушкину», *Литературный современник*, 1936, № 4, с. 218.

Того преклонения, из которого вырастает потом доверие к другим и уверенность в себе».[38]

Преодоление барьеров социологической критики позволило советским школьникам установить прямой контакт с Пушкиным и другими классиками русской литературы. Актуальность перестала быть исключительно исторической или интеллектуальной, теперь она должна была стать эмоциональной и заразительной, участвовать в формировании сознания и выйти далеко за пределы простого накопления знаний. Как и во многих примерах эсхатологической риторики, приведенных в первой главе, метафора воскрешения Пушкина народной любовью у Спасского гиперболизирована почти до буквальности. Поэт становится для своего народа наставником, он учит людей жизни.

Подготовка к юбилею непосредственно сказалась на школьной программе. В феврале 1936 г. Наркомпрос объявил о внесении дополнительных изменений в список обязательной литературы: произведения Пушкина включили в программу всех классов с первого по десятый, а в тех классах, где он и так уже был в программе, изучению Пушкина теперь отводилось значительно больше времени. На полную реструктуризацию учебного плана по программе 1934 г. уйдет еще несколько лет, но эта мощная пушкинская волна 1936 и 1937 гг. имела незамедлительный эффект и нанесла серьезный удар по историзму и хронологизму, потому что теперь Пушкин постоянно вторгался в любое линейное последовательное повествование учебников литературы и нарушал его ход.[39] Еще одним следствием пересмотра списка литературы стало расширение жанрового и тематического разнообразия изучаемых произведений Пушкина, а также отказ от характерной для предыдущих лет сосредоточенности на протестных политических стихотворениях и примерах реалистического изображения классовой борьбы. Теперь в учебниках больше (и с меньшей фальшью) говорилось о том, что актуальность Пушкина

[38] Там же, с. 220.

[39] Вместо «Чапаева» Фурманова семиклассники теперь читали пушкинские «Тучу», «Exegi monumentum» и повесть «Станционный смотритель», девятиклассники вместо Бальзака и Глеба Успенского тоже читали Пушкина — «Скупого рыцаря» и стихи о месте поэта в обществе, а для десятиклассников изучение советской литературы завершалось чтением «Бориса Годунова», «Каменного гостя», «Моцарта и Сальери» и «Пиковой дамы».

отчасти базируется на его протеизме и том огромном вкладе, который он внес в развитие русской литературы.

В конце второго полугодия 1936 г. Наркомпрос издал новые методические указания по проведению юбилея, в которых утверждалось, что пересмотренный учебный план был успешно внедрен во всех городских центрах и что многие учителя уже заметили, что благодаря углубленному изучению Пушкина в школьных классах установилась живая рабочая атмосфера.[40] По мере того как юбилейная кампания набирала обороты, становилось все больше нападок на вульгарный социологизм в учебниках. Виктор Шкловский сравнил такой подход к литературе, и к Пушкину в особенности, с учителем ботаники, который привел своих учеников посмотреть на редкий красивый цветок. Учитель перечисляет разнообразные свойства растения, но никак не может найти сам цветок, потому что он, как выясняется потом, на нем сидит.[41] Конкурс на написание нового учебника еще не закончился, и поэтому Наркомпросу приходилось работать с тем, что есть.[42] В отредактированной биографии Пушкина для восьмиклассников была предпринята попытка оживить стиль и сделать повествование более энергичным. Поэт изображался как человек, живший в реакционную эпоху и страстно жаждавший перемен. Никто уже не сомневался в прогрессивности Пушкина, а его периоды бездействия и отказа от борьбы теперь подавались как приступы отчаянья за судьбу любимой отчизны. Сближение поэта с властью после событий 1825 г. объяснялось хитростью царя и природной склонностью Пушкина надеяться на лучшее: «Доверчивый и простодушный Пушкин поверил вначале коронованному актеру. <…> Поэту пришлось быстро и горько разочароваться. Гнет и произвол в России все усиливались, нещадно преследовалось все живое, свободомыслящее, народные массы находи-

---

[40] Государственный архив Российской Федерации, ф. А-2306, оп. 70, д. 2533, л. 97. К. Петрон отмечает, что в далекой глубинке эти изменения еще не применялись на практике. См.: Petrone K. *Life Has Become More Joyous, Comrades,* p. 124–125.

[41] Шкловский В. «Делопроизводство по литературе», *Правда*, 08.08.1936.

[42] Новый эстетический принцип больше касался младших классов, поэтому построенные по историческому принципу учебники для 6-го и 7-го классов после 1935 г. заново не переиздавались, перепечатывать пришлось только антологию обязательной литературы. В 1937 г. были исправлены и переизданы учебники по русской классике для 8-го и 9-го классов, теперь в них были включены подробные биографии практически всех изучаемых авторов.

лись в состоянии дикого и ужасающего бесправия. Мучительным оказалось и положение Пушкина. За каждым его шагом следили, каждое его слово доходило до ушей Николая и Бенкендорфа. <...> Пушкину было тесно, душно». Эти несколько строк весьма наглядно иллюстрируют новый, более эмоциональный, подход к биографии Пушкина. Пушкин тоже страдает от деспотизма властей, и это сближает его с народом. Юный читатель сопереживает мечтам и несбывшимся надеждам поэта, причем уже не в контексте абстрактной классовой борьбы, а в контексте совместной борьбы всего русского народа против угнетения. В том же учебнике полностью был переписан раздел, посвященный Пушкину, теперь основной упор делался не столько на его политические убеждения, сколько на те универсальные гуманистические ценности, которые он выражал в своих произведениях. Вечным пушкинским ценностям не дано было осуществиться в прошлом, зато теперь, в сталинском обществе, их наконец-то оценят по заслугам: «Пушкин воспевает свободу, независимость и достоинство человека, разум, красоту, творчество, любовь, дружбу и гневно протестует против насилия, рабства, невежества и пошлости. Поэтому всеобъемлющий гений, поборник прав людей и народов, он приходит к нам — людям сталинской эпохи, "как живой с живым говоря"». Выразив извечную тоску по справедливому обществу, Пушкин наконец-то сумел выйти за рамки своей исторической эпохи. Заключительные строки пушкинской главы нового учебника напоминали школьникам, что они — живое воплощение пушкинской мечты: «Пушкин, сказал Гоголь, — "это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет". Прошло не двести, а сто лет, и "жестокий век" в родной земле великого поэта отошел в прошлое. <...> Человеческая личность получила права на труд, на отдых, на образование, на любовь, на счастье. Высокая культура, страстный гуманизм, развитие всех творческих возможностей великого народа сделали людей Советской Страны передовым авангардом человечества, борющимся за общечеловеческие ценности против носителей бесчеловечия, мракобесия, жестокости и подлости. <...> Потому советская молодежь, изучающая Пушкина, учится у несравненного певца человеческой личности, певца народа, певца человечества пониманию и чувству прекрасного и гуманного».[43]

---

[43] Абрамович Г., Головенченко Ф. *Русская литература. Учебник для 8-го и 9-го классов средней школы*, 4-е изд., т. I. М.: Учпедгиз, 1937, с. 96, 100, 123.

Вопрос об актуальности Пушкина был успешно решен. Благодаря специфическому наложению различных временны́х определений. Пушкин одновременно представал и как великий русский национальный поэт, который в темные дни царизма надеется и борется вместе с народом, и как «современник» сталинской эпохи в более прямом смысле этого слова. В процитированном выше отрывке, в котором пророчество Гоголя сбывается за половину предсказанного срока, размышления о прогрессе и продолжающемся развитии общечеловеческих ценностей соседствуют с другим образом — образом идеального общества, которое уже наступило и сбросило с себя тяжкую ношу времени. Эти два отношения (в одном ход времени продолжается и уходит в открытый горизонт, а в другом — обрывается и преображается революционным разрывом) прямо соответствуют двум главным целям новой литературной педагогики. Пушкин прививает народу культуру, но при этом формообразующее влияние традиции оказывается опосредовано живым общением, которое настоящим преображает восставшее из небытия прошлое.

ИНТУИТИВИСТСКИЕ МЕТОДЫ ПУШКИНСКОГО ЮБИЛЕЯ

В своем выступлении на конференции «Литературного современника» Спасский совершенно верно предсказал, что влияние пушкинского юбилея на преподавание литературы в СССР отнюдь не ограничится написанием новых учебников или учебных планов. Ведь юбилей (и это ничуть не менее важно, чем учебники) изменил школьные практики как таковые и ввел в обиход методики, призванные задействовать чувства и воображение учеников. В 1936 и 1937 гг. было издано множество монографий, сборников и статей о том, как нужно преподавать Пушкина во время юбилея.[44] В этих материалах речь шла как о классных, так и о

[44] См. например: Луначарская С. Н. *Юбилей А. С. Пушкина в школе. Пособие для учителей начальной и средней школы*. М.: Учпедгиз, 1936; Липеровская С. *Пушкин в школе. Литературный кружок по изучению А. С. Пушкина*. М.: Наркомпрос РСФСР, 1936; *К вопросу об изучении Пушкина в школе*, ред. Л. Троицкий и др. Л.: Облоно, 1937; *А. С. Пушкин: 1837–1937*, ред. Н. А. Глаголев. М.: Учпедгиз, 1937. См. также журнал «Литература в школе».

внеклассных занятиях, а во многих случаях это различие вообще не проводилось. В рамках новых методик внимание уделялось многочисленным способам перформативного разыгрывания — то есть оживления и проживания текста. Детей приглашали совершить путешествие по чувственным мирам пушкинских произведений и в рамках коллективного опыта интуитивно ухватить их глубинные смыслы. Вот, что написала одна семиклассница после прочтения «Евгения Онегина»: «Я очень люблю Пушкина. Я отдыхаю, когда читаю его. Мне кажется, что я сама иду по лесу вместе с Татьяной. Я вижу мальчишек, которые "коньками звучно режут лед". Читая стихотворение, я слышу, как они режут лед коньками, и мне делается страшно, что они провалятся в воду».[45] Девочка говорит, что слышит то, что описано в тексте, и в этом заметен новый для школы интерес к поэтическим техникам «звукоподражания» и «звукописи». Вдруг выяснилось, что инструментовка поэзии может использоваться для выражения некой эмоциональной правды. Так, например, при разборе «Во глубине сибирских руд...» отмечалось, что когда поэт пишет о своей надежде на то, что тяжкие оковы декабристов падут, он переходит от гласных заднего ряда /у/ и /о/ к более открытому и поэтому «радостному» звуку /а/.[46] Выбор звукового инструментария мог определяться и соображениями миметизма, как, например, в стихотворении «Бесы», которое было включено в программу шестого класса в 1936 г. Синтаксические параллелизмы и повторы здесь использованы для изображения крутящихся вихрей ветра, а повторение силлабических блоков /кол/, /ол/, /олк/ усиливает звон колокольчика.[47] Школьники не только анализировали стихотворения, но еще и учились навыкам выразительного чтения (причем читать они могли как в одиночку, так и хором).

Именно декламация стала ключевым элементом новой литературной педагогики. В учебном 1936–37 году были очень распространены школьные конкурсы на лучшее чтение Пушкина. Учителя помогали детям найти такой ритм и такую интонацию, которые позволили бы им максимально точно отобразить переходы между разными эмоциональными регистрами

---

[45] Митюшина Н. «Близкий человек», *Резец*, 1937, № 7, с. 9.

[46] *К вопросу об изучении Пушкина в школе*, с. 46.

[47] Там же, с. 58; Рыбникова М. *Очерки...*, с. 139.

в том или ином стихотворении и голосом передать звуковую мощь, эмоциональный заряд и миметический смысл текста.[48]

Школьники также должны были обращать внимание на визуальную образность и реагировать на текст точными мысленными образами. Одна из юбилейных монографий рекомендовала метод «устного рисования» для работы с прологом к поэме «Руслан и Людмила» в пятом классе. Ученикам либо в одной словесной картине, либо в нескольких предлагалось описать пушкинский дуб, извилистый берег и сказочных существ, рассказать о том, как расположены эти «чудеса».[49] Эти мысленные и словесные образы легко могли быть переведены обратно в визуальный ряд — в форму рисунка или живописи. На юбилейных выставках, и потом в печатных изданиях, творчество школьников часто выставлялось рядом с работами профессиональных художников; предполагалось, что ученики должны стремиться к тем же высотам мимесиса, которых достиг Пушкин. К юбилею была издана брошюра «Нарисуем хорошую иллюстрацию к произведениям Пушкина», в которой читателя призывали сначала тщательно готовиться, прежде чем пытаться нарисовать портрет Пушкина: «не начинайте рисовать прежде, чем представите себе мысленно живого Пушкина». В этом руководстве речь также шла о том, как важно правильно выбрать цвета для иллюстрации: «Подумайте сами — разве легко будет зрителю почувствовать тревогу и страх от наводнения (в “Медном всаднике”) или от дуэли (например, в “Евгении Онегине”), или сцену смерти отца Дубровского, если вы выполните эти рисунки яркими, радостными красками. И, наоборот, трудно передать радость и оживление темными, серыми, синими, черными красками. Юный художник должен знать, что подбор цветов очень помогает передать зрителю те чувства, которые мы переживаем вместе с героями нашего рисунка. А ведь мы хотим, чтобы и зритель также пережил эти чувства. Иначе зачем же рисовать».[50]

---

[48] См.: Рыбникова М. *Очерки…*, с. 132; Государственный архив Российской Федерации, ф. А-2306, оп. 70, д. 2533, л. 96 и инструкции к драматическим постановкам и коллективной декламации различных произведений Пушкина в: *Начальная школа*, 1936, № 12.

[49] *К вопросу об изучении Пушкина в школе,* с. 29–30.

[50] Назаревская Г. *Нарисуем хорошую иллюстрацию к произведениям Пушкина*. М.: Всесоюзный комитет по делам искусств, 1936, с. 3.

Важно отметить, что иллюстрация пушкинских произведений не подразумевала никаких вольностей в отношении их содержания. Цель состояла в том, чтобы максимально полно выразить эмоциональную правду произведения и добиться идеального равновесия между одной репрезентацией и другой, между художником и публикой, причем на всех уровнях: сначала на уровне текста, потом — образа, а потом и эстетического переживания как такового.

Акцент на реалистичность и перформативную реакцию, при всей неотступности стремления к миметической полноте, не всегда способствовал глубокому пониманию текста. К примеру, М. Рыбникова в «Очерках» дает описание урока по пушкинской «Осени», который она провела для своих учеников-шестиклассников. Сначала ученики должны были посмотреть в окно и увидеть дождливый осенний день, а потом сравнить его с тем видом, который открывался из окна вчера, когда было солнечно: сравнить цвета, фактуры и другие характеристики пейзажа. Рыбникова подчеркивает важность устного рисования как способа установления прямого соответствия слова и образа: «Беседа нарисовала две картины: пасмурный осенний день и день ясный. Контрастность картин помогла им представлять и находить для того соответственные слова и обороты». Далее учитель (сама Рыбникова) сравнивает пушкинское описание осенней непогоды с картиной ясного и солнечного осеннего дня у Тютчева в стихотворении «Есть в осени первоначальной…». По окончании урока ученики получают задание: ходить на прогулки и писать сочинения, которые потом будут зачитываться всему классу вслух для коллективного выставления оценок. Ученица Анна Иванова получила низкую оценку за сочинение: «Класс встречает работу неодобрительно. Нет плана, не поймешь, где дождь, где солнце. Видно, что она никуда не ходила и ничего не видала». Зато Алла Бруни прекрасно справилась с заданием: «Сочинение прочитано, слушатели довольны. Видно, что ходила в лес, видела его на самом деле». Степень деконтекстуализации пушкинского описания здесь поразительна. Пушкин воспевает осеннюю тоску за то, что она для него — источник вдохновения, а автор «Очерков» не заходит дальше устного рисования пейзажа.

Очевидно, Рыбникова считала, что лишь на уровне базового миметического описания это стихотворение может принести ученикам пользу (то есть быть использовано для развития навыков и формирования ценностей), она пишет: «классная беседа толкнула к наблюдениям,

пробудила желание видеть и слышать, подсказала нужные обороты, заставила искать свои слова и выражения. Стихи Тютчева и Пушкина, ко времени прочитанные, слились с жизнью, сделали окружающую природу богаче, усложнили и насытили восприятия школьника».[51]

Подчеркнутое стремление к миметической и эмоциональной полноте, которым был отмечен юбилейный подход к Пушкину, способствовало разрушению границ между читателем и текстом, между формой и содержанием, между школьным кабинетом и безграничным пространством реальной жизни. Прямое общение с Пушкиным разрушало преграду, отделяющую прошлое от настоящего. Здесь мы вновь можем различить два разных отношения ко времени. Первое вытекает из сочетания историзма с монументализмом, которое, с одной стороны, дает акцент на идее, что время неотвратимо проходит, а с другой — на убеждении в том, что символические ценности прочны и долговечны. Во втором сочетаются эстетизм с эсхатологией, и здесь внимание сосредотачивается на поиске и выявлении живой вневременной истины. Дидактические интерпретации и ожидания от школьных поездок по пушкинским местам или походов на выставки, как правило, строились на первом из этих двух отношений. Один из учителей сравнивает поездку с классом на Всесоюзную Пушкинскую выставку в Москве с путешествием во времени: «Робкими шагами входим мы в вестибюль Исторического музея. <…> Камин с бронзовыми часами и шелковым щитком, хрустальные люстры с потолка, бронзовые бра на стенах переносят нас за сто лет назад».[52] Как бы то ни было, осознание исторической дистанции не препятствовало сближению участников с Пушкиным во время подобных экскурсий. Напротив, возврат в мертвое прошлое порождал призрачное чувство преемственности, чувство, что прошлое «будто бы» оживало. Отправляясь на экскурсию в Царское Село, гуляя по парку и по коридорам лицея, ленинградские школьники должны были ощущать присутствие Пушкина, они «ярче пережили настроение поэта, живее представили созданные ему образы». Одна учительница так описала свою поездку с классом: «Живой Пушкин, Пушкин — мальчик, Пушкин — юноша проходил перед детьми, проходил в обстановке, в которой он рос. Поэт становился для них близким и понятным, и по-новому

[51] Рыбникова М. *Очерки…*, с. 65, 68–69.

[52] Сосницкая М. Д. «Советские школьники любят и ценят великого Пушкина», *Литература в школе*, 1937, № 6, с. 141.

зазвучали его стихи».[53] Даже несмотря на преимущественно пассивный формат экскурсий, они были в той или иной мере перформативны: после экскурсии в Царское Село школьники обычно писали сочинения, почти полностью состоявшие из цитат пушкинских описаний пейзажа, к которым они добавляли написанные ими похожие образные описания. При чтении этих заданий складывается впечатление, будто прошлому оказывается некая услуга. Коллектив чествует Пушкина как героя монументальной истории и оберегает его виртуальную символическую жизнь. А в обмен на это каноническое прошлое организует истинно живые энергии коллектива и привязывает их к долговечной культурной идентичности.

Более активные форматы позволяли несколько иначе «оживить» прошлое. Одним из таких форматов были «пушкинские уголки» — своего рода святилища, которые во многих школах создавались учениками в честь поэта (илл. 5). Идея организовать школьные выставки и таким образом привлечь детей к участию в юбилее стала одним из первых плодов педагогического сдвига, произошедшего благодаря пушкинской кампанией. В 1934 г. молодой московский учитель литературы С. А. Гуревич откликнулся на первоначальный план юбилея и вместе с учениками подготовил огромную выставку из более чем шести тысяч экспонатов, в числе которых, среди прочих, были воссозданные в школьном коридоре приметы типичной улицы 1920-х гг. XIX в. Один из учеников описывает замысел: «Когда вы поднимаетесь по лестнице, в коридорах школы вам неожиданно преграждает дорогу шлагбаум. <...> И этот шлагбаум и сторожевая будка как бы вводили в историю 20-х годов прошлого столетия. <...> А потом посетители шли по коридору, изображающему московскую улицу 20-х годов. Они видели город, они чувствовали его дыхание. Они входили в литературный кабинет. Легкие тени от мерцающих свечей падали на стенку. Блестело красное дерево мебели 20-х годов, и только глядя в окно, мы вспоминали, что сегодня январь 1935 года».[54] И вновь мы замечаем, что описание отмечено лирическим благоговением перед прошлым, а статичное изображение как-то призрачно мерцает и подает признаки жизни. *Почти* забываешь, что эта жизнь безвозвратно исчезла. Но именно это

---

[53] Верзилина Т. Н. «Пушкин в лицее: опыт литературной экскурсии», *Литература в школе*, 1937, № 2, с. 103, 105.

[54] Гуревич С. А. «Пушкин в школе», в кн.: *А. С. Пушкин: 1837–1937*, ред. Н. А. Глаголев. М.: Учпедгиз, 1937, с. 220.

Пушкинский уголок

Илл. 5. Школьный уголок Пушкина.
(Источник: Сосницкая М. Д. «Советские школьники любят и ценят великого Пушкина», *Литература в школе*, 1937, № 6, с. 143)

минимальное осознание временной дистанции свидетельствует о том, что мемориальное действо состоялось. Впрочем, этот исполненный гордости рассказ, поведанный школьником, тоже отличается от более пассивного рассказа о поездке на Всесоюзную Пушкинскую выставку. Ученик Гуревича придает особое значение тому, что вход на выставку был отделен шлагбаумом и сторожевой будкой, он смакует ощущение, что вход в прошлое находится под его контролем, и воспринимает созданное мистическое пространство и тот опыт, который благодаря ему стал возможен, как свое личное достижение. Пушкин и его эпоха в той же мере переносятся в настоящее, что и посетители выставки — в прошлое.

Сообщения в прессе тоже явно указывают на «воскресительный» характер школьных выставок. В одной статье авторы описывают, как учителя преподносили творчество и личность Пушкина своим ученикам в одной из сельских школ в подмосковье, и с восторгом отзываются о макете пушкинской дуэли, которую школьники сделали «тщательно и любовно»: «Смотришь на макет и невольно делается грустно. Так и кажется, что страшное убийство поэта происходит на твоих глазах, вот тут рядом: так и хочется вырвать пистолет из преступных рук Дантеса, а поэта увезти, закутав в шубу, увезти из этого лицемерного, разложившегося мира, мира рабства, раболепства, гнета и тьмы, мира, который не сберег поэта, не сохранил его кипучей жизни, затравил его, привел к гибели».[55] Такая гипертрофированная реакция на школьную выставку представляет собой инверсию реакции школьников на юбилейные экскурсии по пушкинским музеям. В отличие от экскурсий, построенных на полном погружении в прошлое и создававших условия, в которых репрезентация сливалась с реальностью, а настоящее подвергалось почти полному забвению, выставки, организованные самими школьниками, пробуждали выплеск эмоциональной энергии, который оживлял репрезентацию, причем внутри их (школьников) собственного временного плана. Они чувствуют, что их собственное время вторгается в прошлое, они почти готовы вмешаться и переменить ход истории, или, что даже более радикально, вызволить Пушкина из темной эпохи и перенести его в светлое будущее/настоящее. Риторический предел, благодаря которому возможность действия остается недосягаемой, здесь аналогичен тому

[55] Багрецов А. Н., Петелин Г. А. «Пушкин в сельской школе», *Литература в школе*, 1937, № 1, с. 122.

порогу, который в экскурсиях отделяет прошлое от настоящего: он точно так же маркирован словами «как будто», которые исключают возможность полной идентификации с прошлым. Но при этом тот факт, что выставка способна вызывать у современного зрителя живой эмоциональный отклик, указывает на то, что этот порог все же проницаем. Создается впечатление, что расщепление, присущее историзму, здесь сохраняется, но не за тем, чтобы сублимировать его в символическую преемственность, а для того, чтобы его чудесным образом преодолеть.

Пожалуй, самым действенным из всех педагогических методов, позволявших установить связь между прошлым и настоящим, являлись театральные постановки. Школьники не только с выражением читали стихотворения Пушкина, они ставили его пьесы и спектакли по его текстам, разыгрывали сценки из жизни поэта, пели романсы и исполняли арии из опер по произведениям Пушкина. Пользовались популярностью и другие форматы театрализованных представлений: кукольные спектакли, живые картины и даже акробатические номера (илл. 6). Еще одним популярным форматом были балы-маскарады, во время которых дети наряжались в костюмы героев пушкинских произведений или изображали лиц из его окружения, танцевали, ставили сценки и участвовали в различных конкурсах. Однако в отдельных случаях допускались отклонения от стандартного формата бала-маскарада: например, в одном случае организаторы школьного бала не стали устраивать парада пушкинских героев, а вместо этого постарались более явно и точно воспроизвести атмосферу и дух пушкинской эпохи. Описание этого бала в «Комсомольской правде» демонстрирует, с какой легкостью во время юбилея педагогические методы колебались между историзмом (с присущей ему дистанцированностью) и способами, позволявшими вступать с прошлым в более непосредственный контакт. Сначала журналист восторгается тем, насколько бал правдоподобен, и прибегает к характерной риторической формуле — он выделяет единственный анахроничный элемент, благодаря которому репрезентация не теряет своего символического характера: «Мелькают светлые платья, открытые плечи и пышные прически молодых дворянок… Вокруг них вьются блестящие военные с эполетами, лицеисты, изысканные штатские кавалеры. В салоне на маленьком изящном диванчике сидит молодая пара и тихо беседует. Тяжелые шторы закрывают окна, вспыхивают огни в камине, замерли стрелки на старинных часах. И только веселые физиономии маленьких граждан в коротких платьицах и штанишках вполне современ-

Илл. 6. Гимнастическое представление имени «Пушкин».
(Источник: *Прикаспийская правда*, 18.02.1937)

ного вида возвращают к действительности. Они напоминают, что вечер-то этот — просто школьный бал-маскарад, воспроизводящий пушкинскую эпоху в костюмах, обстановке, картинах и разговорах».

Однако по мере повествования становится понятно, что тяжелые шторы и замершие стрелки часов не способны бесконечно удерживать настоящее на расстоянии. Кульминацией вечера становится исполнение полонеза. В тот момент, когда все участники маскарада приобщаются к иллюзии историзма, она разрушается типично революционным способом: «И тут впервые был нарушен стиль эпохи. Лакеям надоела их безмолвная роль прислужников, и, забыв свой чин и ранг, они замешались в танцующей нарядной толпе, участвуя в изысканном полонезе на равных правах с блестящей, знатной молодежью. Весь зал танцевал. А когда оркестр заиграл всем знакомый вальс из оперы "Евгений Онегин", не осталось в зале зрителей, и кружились все Ольги и Татьяны, зазвенели шпорами гусары и офицеры».[56] Социальные барьеры классового общества преодолены, чудесное и вневременное единство всех людей становится возможным во временном плане великолепного настоящего.

В завершение разговора о занятиях, приуроченных к юбилею, следует обратить внимание на еще одно, проведенное М. Рыбниковой, на сей раз по «Песни о вещем Олеге». Рыбникова начинает урок с типичных слов о реализме Пушкина, о том, как сам Пушкин совершает чудо и воскрешает прошлое. Учитель задает классу вопрос: «Приблизил ли Пушкин к нам то, что было тысячу лет назад?» Отвечая на него, школьники описывают свою эмоциональную реакцию на стихотворение, их слова подтверждают, что поэт успешно справился со своей задачей. Затем Рыбникова говорит о характерах героев пушкинского стихотворения: «Дал ли Пушкин нам возможность как бы видеть Олега, кудесника и коня?» Ученики должны найти в тексте произведения все слова и выражения, характеризующие этих персонажей. Дойдя до образа кудесника, предсказывающего смерть Олега, класс замечает, что такого рода магическое сознание вступает в противоречие с идеями историзма и реализма, на которых вроде бы должен быть построен урок в советской школе, и начинается обсуждение: «Верит ли этому предсказанию Олег? Верит ли ему сам Пушкин? Почему же это предсказание сбывается? Пушкин не верит, — говорит один из учеников, — он хотел лучше описать, как бы он в то время живет и верит в то же. К этому

[56] Лаписова С. «Под звуки полонеза», *Комсомольская правда,* 12.10.1936.

вполне разумному ответу я добавляю справку, что Пушкин писал стихотворение в изгнании, сливая свои мысли с речами кудесника, обращаясь к царю так же, как обращался кудесник к Олегу ("Правдив и свободен их вещий язык..."). В ответ на мою справку в классе поднимается рука: — Пушкин тоже был предсказатель, он предсказал:

Товарищ, верь, взойдет она,
Звезда пленительного счастья,
Россия вспрянет ото сна,
И на обломках самовластья
Напишут наши имена».

В пересказе урока у Рыбниковой обнаруживается то же колебание между разными отношениями ко времени, что и в статье про пушкинский бал-маскарад. Из первого «вполне разумного» ответа на вопрос о том, как Пушкин сам относится к предсказанию, следует, что поэт смотрит на свой нарратив с позиций историзма и отступает от своего более просвещенного взгляда на мир, чтобы точнее отобразить обычаи и нравы далекой эпохи. Впрочем, Рыбникова и сама говорит об аллегорическом смысле предсказания, и ее короткое замечание согласуется с общей логикой эмоциональной актуализации. Теперь прошлое может быть соотнесено с настоящим на вневременном уровне, теперь оно может отражать общую, единую для всех времен истину, которая заключается в том, что для поэтов и пророков требования властей — не указ. Второй ученик продолжает линию учителя и дополняет последний недостающий элемент в палитру отношений ко времени: он связывает поэта и пророка на уровне сверхъестественного. Точно так же, как кудесник предсказал смерть Олега, Пушкин в послании «К Чаадаеву» предвидел славу грядущей революции. Все эти точки зрения встроены друг в друга, ни одна из них не наделяется бóльшим или меньшим весом по сравнению с остальными.

В конечном итоге основная цель оказывается достигнута. Ученики сблизились с текстом и смогли интуитивно ухватить его живую истину. Теперь можно переходить к выполнению более сложных интеллектуальных заданий: «Вся эта беседа и чтение "Песни" учителем приблизили стихотворение настолько, что можно перейти к разработке словаря "Песни о вещем Олеге"».[57]

[57] Рыбникова М. *Очерки...*, с. 70–71.

ПЕРЕХОД ОТ ИМПУЛЬСА К ИНСТИТУЦИОНАЛИЗАЦИИ

Наркомпрос хотел, чтобы поправки, внесенные в учебный план, и методики, внедренные в преддверии пушкинского юбилея, использовались и после его окончания, и во многих случаях так и произошло. В тот учебный год, когда праздновался юбилей, было существенно расширено присутствие Пушкина в школьной программе, а в последующие годы его позиции не только не ослабли, но еще и укрепились. Теперь произведения Пушкина проходили в каждом классе средней школы (с 5-го по 7-й), а в 8-м школьники кроме «Цыган» и «Евгения Онегина» читали еще и огромную подборку стихотворений. Также был сохранен раздел, посвященный Пушкину, в конце 10-го класса (раньше в это время проходили советских авторов) школьная программа литературы завершалась изучением универсального гуманизма и реализма великих национальных поэтов разных стран: Пушкина («Борис Годунов» и «Медный всадник»), Шекспира («Гамлет» или «Король Лир») и «Фауста» Гёте (факультативно). Уже на начальных этапах кампании в Наркомпросе заметили, что учителя положительно восприняли перемены, связанные с юбилеем. Одна московская учительница в своем дневнике учителя описала то, как на ее учеников повлиял юбилей: «Надо найти какие-то приемы активизации занятий по литературе, специфичные для каждого возраста. Показателен в этом отношении 1936/37 учебный год, когда на изучение творчества великого Пушкина было обращено особое внимание в связи с юбилейной датой. <…> Заинтересованность творчеством писателя создает какое-то особенное к нему отношение, проявляющееся иногда несколько неожиданно. Учительница математики, справедливо укоряя учеников за их невнимание к учебным занятиям, часто говорила: “Уроки за вас будет учить Пушкин?” Выслушивая неоднократно это ироническое замечание, дети обиделись: “Анна Васильевна, вы слишком злоупотребляете именем Пушкина”».[58]

Этот случай как нельзя лучше иллюстрирует, каким был желаемый эффект от проведения юбилея, то есть как именно должно было измениться отношение детей к Пушкину. То, что дети критически восприняли

[58] Бражник Н. И. «О восприятии учащимися V–X классов художественной литературы: Из дневника учителя», в кн.: *Изучение учащихся в процессе преподавания литературы: Из опыта работы*, ред. Н. И. Кудряшев и Н. Д. Молдовская. М.: АН РСФСР, 1959, с. 11.

замечание учительницы (обычное идиоматическое выражение), и то, какую интерпретацию этот факт получил в ее дневнике, указывает на двойственную природу советского Пушкина: он одновременно является вечным памятником и живым современником. Мертвый поэт предстает чем-то вроде сакрального артефакта (священного имени), которое нужно оберегать от профанации, и в то же самое время он — живой человек, которого можно оскорбить и тем самым вызвать сочувствие и гнев у тех, кому он небезразличен.

На конференции Наркомпроса в 1940 г. Рыбникова, подводя итоги, оценила юбилейные методики как крайне действенные и обратилась к коллегам с призывом сохранять этот динамизм и впредь. «В исторический 1937 год... Пушкина прошли так, как никогда никакого писателя в советской школе не проходили. Я имела счастье заниматься с учителями в конце того учебного года. Я спросила их, что они получили от Пушкина. Они мне сказали, что с Пушкиным в школу вошло искусство, вошла радость. И когда мы после Пушкина перешли в одном классе к Лермонтову, в другом классе к Салтыкову-Щедрину, то наши ученики стали читать необыкновенно быстро, они стали необыкновенно понятливы, они стали понимать, что такое литература, что такое критика, как нужно декламировать стихи, одним словом, они выросли в это время, когда им дали свободную возможность заниматься Пушкиным».[59] Конечно же, последовать совету Рыбниковой и навсегда сохранить запал юбилейного года было абсолютно невозможно. Но что-то все-таки осталось, а именно — вера в то, что литература не является чем-то сугубо интеллектуальным и что классики — это нечто большее, чем просто инертные реликвии давно ушедших эпох. В той же речи Рыбникова с бóльшим пылом и эмоциональностью, чем потом в «Очерках», разъяснила философские обоснования методики обучения литературному чтению: «Литературное чтение должно научить подойти к произведению, научить учащихся любить, наслаждаться произведением и жить им. У ученика нет еще достаточного опыта. Он не знает в должной мере ни чувства любви, ни ненависти, ни силы, ни нежности. И когда он читает борьбу Мцыри с барсом, он тут чувствует вот, что значит борьба, вот упоение в бою, вот это сила. И у меня она есть, я ее чувствую. Если мы будем давать именно такие уроки, мы их вырастим, воспитаем и дадим тот комплекс переживаний, который нужен

[59] Государственный архив Российской Федерации, ф. А-2306, оп. 75, д. 2501, л. 58.

современному человеку, советскому человеку, коммунисту. Роль литературы в этой системе громадна».[60]

Цитатой из пушкинского «Пира во время чумы» и отсылкой к лермонтовскому «Мцыри» Рыбникова напоминает своим коллегам, что классика обладает заразительной силой. Великая литература, если преподавать ее правильно (динамично и эмоционально), способна на самом глубинном уровне восприятия учащихся создавать контекст для коммунистического воспитания и учить их жизни.

Когда утихла буря ежовщины, педагогическое сообщество возобновило процесс реформ. К 1939 г. новые учебные планы и учебники по литературе, намеченные еще в 1934 г., уже были напечатаны и рассылались по школам. Согласно новому плану, из прохождения программы средней школы ученики должны были получать тщательно сбалансированное сочетание чувства и понимания, интуиции и интеллекта, коммунистического воспитания и базовых навыков, необходимых для жизни в современном мире. Как и в уроках Рыбниковой, чувство в этой методике предшествовало всему остальному и закладывало фундамент для последующего аналитического изучения. Программа 5–7 классов представляла собой курс литературного чтения, главной задачей которого было вдохнуть жизнь в текст и наполнить жизнь текстом. Тот интуитивный эстетический опыт, который предоставлял этот курс, и те живые ценности, которым он учил, обладали колоссальным значением. В программе 5-го и 6-го классов принцип организации материала был скорее тематическим, нежели хронологическим, — речь шла о широких идеалах коммунистического гуманизма и таких патриотических ценностях, как храбрость, отвага, борьба против угнетения, защита родины и любовь к советской (и русской) природе, народу и истории.[61] Даже несмотря на то, что в программу 7-го класса входил хронологический обзор истории литературы (для тех, кто не собирался продолжать обучение), подход к материалу там тоже соответствовал методикам литературного чтения: основное

---

[60] Государственный архив Российской Федерации, ф. А-2306, оп. 75, д. 2501, л. 55.

[61] Введение в новый учебный план гласило следующее: «Яркие и увлекательные образы художественной литературы утверждают любовь к советской стране, к народу, к труду; те же образы воспитывают у учащихся ненависть к врагу, уменье бороться с ним», см.: *Программы средней школы. Русский язык и литературное чтение (V–VII классы)*, ред. Н. М. Парфенова. М.: Наркомпрос, 1939, с. 11.

внимание уделялось эмоциональной реакции, идентификации читателя с текстом — и в целом тому, чтобы воспитать в учениках любовь к своей национальной литературе. Рыбникова так объясняет временнóй принцип, на котором строился этот трехгодичный курс: «Литературное чтение не имеет задачи охватить ход и развитие нашей литературы; оно готовит читателя, воспитывает чувство и волю, формирует сознание».[62]

После того как в средней школе закладывался некий эмоциональный фундамент, в старших классах (с 8-го по 10-й) можно было спокойно переходить к вещам более глубоким и изучать историческое развитие русской и советской литературы в более широком, европейском контексте, погружаясь в исторические описания и анализ. Интуитивистская подготовка к этому интеллектуальному повороту развеяла все страхи, которыми терзался (и в то же время питался) социологический подход предыдущих лет. Теперь можно было не опасаться, что свойственное историзму отрицание прошлого отдалит детей от текста и его эпохи или что из-за так же свойственного ему отрицания настоящего дети потеряют бдительность и чуждые идеологические ценности просочатся в их неокрепшие умы и сердца. В целом баланс тематического интуитивизма и историзированного интеллектуализма в рамках нового подхода воспринимался как двухступенчатый процесс. Школьникам помладше показывали разные способы приближения к тексту, их учили воспринимать чтение как исследование и приключение, а став постарше, они переходили к более серьезным и объективным задачам литературного и исторического анализа. Впрочем, это разделение ни в коем случае не было абсолютным. Хотя ни один из последующих юбилеев так и не сравнился с пушкинским, традиция праздновать дни рождения и смерти классических авторов сохранилась, и ученики старших классов принимали участие в этих мероприятиях, причем методы и форматы были схожи с теми, что применялись в 1937 г. Поэтому, даже если методики, которые обрели популярность в ходе юбилея, наиболее полно использовались в младших классах, в курсе истории литературы в старших классах они тоже играли существенную роль, особенно во время регулярных мемориальных мероприятий всесоюзного масштаба, когда педагогика вновь обращалась к методу прямой агитации. Так, например, в методических указаниях по работе со старшими классами учителям, по мере того как ученики изучали

[62] Рыбникова М. *Очерки...*, с. 22.

произведения того или иного автора, определенной тематики или эпохи, рекомендовалось собирать иллюстративный материал для специального литературного кабинета.[63] Очевидно, что в основу этой идеи легли методы активной педагогики пушкинского юбилея и ученической работы для школьных пушкинских уголков. Ученики читали произведения и рисовали к ним иллюстрации, делали макеты и стенгазеты, собирали альбомы с портретами писателей, их современников и с образами той эпохи, в которую те жили. Все это позволяло учащимся активно воссоздавать историзированное содержимое учебной программы в живом времени и пространстве школы.

Интуитивистские методики продолжали использоваться и в старших классах, а от учеников младших классов, несмотря на эмоциональную заряженность чтения, все равно требовали, чтобы их прочтение текстов, несмотря на эмоциональность, оставалось строгим и объективным. На самом базовом уровне это можно заметить по тому, насколько все эти методики (вне зависимости от степени активности) одинаково стремились к созданию строго регламентированной учебной обстановки. Изучение той или иной темы по литературе практически всегда завершалось написанием сочинения на заданную тему или заучиванием текста наизусть (целиком или отрывка) для дальнейшего чтения с выражением. Чтение с выражением выполняло отчетливо дисциплинарную функцию, в особенности коллективное, и учителя часто отмечали данное преимущество этого метода.[64] Четкости дикции уделялось особое внимание, и поэтому чтение с выражением еще и способствовало тому, чтобы речь учеников становилась более единообразной. В своих «Очерках» М. Рыбникова отмечает, что чтение с выражением — это метод, которым необходимо пользоваться для исправления региональных особенностей произношения у учащихся и приведения их речи в соответствие со стандартной литературной нормой.

Сочинения также носили дисциплинарную функцию, поскольку от школьников никто при этом, как правило, не ожидал оригинальности или творчества. Самое главное было — правильно и к месту использовать цитаты из текста, писать ясно и сообразно с эмоциональной тональностью произведения. И, наконец, практика коллективного выставления оценок

---

[63] *Программы средней школы. Литература: VIII–X классы*, ред. Н. М. Парфенова, с. 15.

[64] Липеровская С. *Пушкин в школе*, с. 23.

за сочинения в классе (которая являлась одним из элементов крайне соревновательного этоса сталинской педагогики) естественным образом побуждала школьников ориентироваться именно на те требования, которые им предъявлялись.

Следовательно, советская литературная педагогика нового образца, сложившаяся в конце 1930-х гг., стремилась разрешить противоречие между интуитивным проникновением в живой мир художественного текста и его аналитическим осмыслением. Образцовый школьник мог двигаться под этот синкопированный педагогический ритм, не прикладывая особых усилий: он то прослеживал историческое движение литературы во времени, то эмоционально воскрешал его содержимое и соединялся с ним у врат коммунистического рая. В совокупности друг с другом эти две формы обучения давали школьникам власть над временем. Чужое мертвое пространство прошлого не угрожало вернуться призраком, и не только потому, что оно было бережно законсервировано в символических формах коллективной памяти, но еще и потому, что лучшие люди прошлого уже вернулись — причем не призраками, а как настоящие современники, как друзья, полные сил и жизни. Аналогичным образом современные дети могли свободно и самостоятельно перемещаться по просторам живого прошлого и вдыхать воздух, наэлектризованный его чувствами и мечтами. Пророческие вспышки вневременного единства и совершенства пронизывали раздробленное историческое время. Хорошо натренированный слух образцового ученика был способен различить, что голос каждого гения, каждый поистине универсальный, человечный, классический голос одновременно говорил на двух языках: с одной стороны, выражая народный дух, развертывающийся в бесконечном времени, а с другой — воспевая вечную истину, которой суждено воцариться, когда будут разрешены все противоречия и прекратится всякая борьба.

* * *

Конечно же, такие образцовые ученики наверняка были редкостью. Вне всяких сомнений, большинство школ и большинство учителей не разделяли энтузиазма и рвения М. Рыбниковой, и есть масса свидетельств тому, что реакция детей на новые методики не всегда соответствовала ожиданиям. Как и в любом утопическом проекте, идеал не являлся

нормой, и на многих советских детей опыт обучения в школе наверняка произвел мощный отчуждающий эффект.[65] Моя цель здесь, однако же, заключается не в том, чтобы оценивать успехи и неудачи педагогических текстов и методик, порожденных пушкинской кампанией. Меня больше интересует то, как в этих практиках можно увидеть нечто, что поспособствовало институционализации импульса юбилея к хронотопической гибридности.

В первой главе я уже писал о том, что национальные педагогические институции — это способ производства взаимозаменяемых с точки зрения культуры граждан, без которых не может существовать современное государство. И все же тот процесс, о котором идет речь, не был процессом тотальной гомогенизации. Суть скорее в том, что образ народного единства, подобно призраку, парит над гетерогенным обществом (или сквозь него) и маскирует его непреходящую разобщенность. Выражением именно этого напряжения и стал образ национального поэта, соединившего в себе универсальное и частное. Между этими категориями существует противоречие, которое великий поэт одновременно и обнажает и скрывает. Это противоречие отражает неисправимую нетождественность общества самому себе, его амбивалентное ядро — пресловутое различие между «народом» (*people*, народ как «простой люд») и «Народом» (*the People*, народ как политический субъект).[66] Изучение Пушкина или любой составляющей национального канона неизбежно приводит к актуализации этой амбивалентности. Национальная педагогика режиссирует встречу между народом и Народом, идентичность и единство становятся заданиями, которые нужно выполнить. Успешно справиться с ними — не значит стать таким же русским, *как* Пушкин, потому что цель здесь — не простая имитация. Речь скорее идет о том, чтобы служить памяти и образу великого поэта: быть русским *для* Пушкина — во имя Пушкина, так сказать. Выполнять национальную идентичность, как задание, — сродни тому, чтобы бесконечно присягать на верность, говорить «да» и становиться членом воображаемого сообщества и раз за разом

---

[65] Художественное описание детского восприятия юбилея, предложенное Трифоновым в рассказе «Исчезновение», см. в заключении к настоящей главе.

[66] Например, см.: Агамбен, Джорджо. *Homo Sacer. Суверенная власть и голая жизнь*. М.: Европа, 2011, с. 223–226.

выбирать свой народ, свой язык и своего великого поэта.[67] Культурная гомогенизация — едва ли не побочный эффект общей готовности подчиниться центростремительной силе социализации.

Полезное описание и историзацию этого процесса мы находим в работах Клода Лефора. Лефор различает модерные и премодерные формы по тому, какой в них воображается сила, конституирующая общество и социальный дискурс. Лефор считает, что различные докапиталистические социальные формы (феодализм, деспотизм, город-государство) объединяет то, что «первоисточник дискурса об устройстве мира и социальном порядке мыслится как нечто, находящееся *в другом месте*».[68] Иными словами, он исходит от внешнего источника божественной силы, с такой позиции, откуда общество полностью видимо и окружено. Центральный пример этих неведомых высей у Лефора — это двойное тело средневекового европейского монарха, которое стоит на границе, отделяющей божественный внешний мир от освящаемого им внутреннего мира королевства. В современном обществе власть, напротив, «развоплощена», она избавляется от своего двойного тела, а власть учреждающая социальное, растворяется в самом социуме в виде фрагментарного набора идеологических дискурсов.[69] Место возвышенного далека пустует, но при этом изнутри каждого дискурсивного поля создается некая виртуальная потусторонность, которая принимает форму неких «трансцендентных идей… — таких как Человечество, Прогресс, Природа, Жизнь, или это могут быть основополагающие принципы буржуазной демократии, начертанные на пьедестале Республики, или даже идеи Науки и Искусства, а также Частной собственности, Семьи, Порядка, Общества, Нации». Эти призрачные «правила» идеологии служат опорой педагогической позиции, посредством которой «разворачивается целая вереница образов, в которых проявляются черты буржуа, шефа, священника, хорошего семьянина, учителя, милитанта и т. д.». Они — «мастера» буржуазного общества, их знания и действия в завуалированной и легитимизированной форме

---

[67] См.: Ренан Э. «Что такое нация?», с. 101. См. также: Баба Х. «ДиссемиНация», с. 99–102.

[68] Lefort C. *The Political Forms of Modern Society*, p. 199.

[69] Ibid., p. 302–304. Описание двух тел монарха у Лефора опирается на: Канторович Э. *Два тела короля: Исследование по средневековой политической теологии*. М.: Издательство Института Гайдара, 2014.

выражают непомерный авторитет того или иного дискурса. «Хороший семьянин» делает имманентной трансцендентную идею «Семьи», превращает ее в некий педагогический образ и объединяет всех, кто стремится к этому идеалу, даже несмотря на то, что историческую произвольность самой институции никогда не удается до конца замаскировать. Другой пример — преподавание языков: здесь мифическое царство правил чистой грамматики позиционируется как объект, который учитель имеет и демонстрирует, чтобы ученики им тоже овладели. Своим авторитетом учитель затмевает «загадку» происхождения языка, а именно тот факт, что произвольная структура языка всегда одновременно внеположна и внутренне присуща говорящему субъекту.[70] Таким образом, получается, что буржуазный мастер — это профанная версия короля с его двумя телами. Он — вуаль, брошенная поверх бреши противоречия между содержимым правила, его практической эффективностью и той властью, которая это правило произвольно (безответственно и безбожно) гарантирует.

Модель Лефора вращается вокруг того же феноменологического напряжения между кругозором и окружением, к которому я постоянно апеллирую в данном исследовании. Лефор также совпадает с Бахтиным во мнении, что «модерность» — это скорее манипуляция амбивалентностью этого напряжения, нежели его сублимация. Как бы то ни было, Лефор (отрекаясь от милитантного марксизма своей юности) трактует модерную амбивалентность исключительно с позиций монументализма, и его образ буржуазного мастера отчетливо напоминает монументального героя. И действительно, если мастер жив, если его жизнь продолжается, это значит, что его авторитет всегда можно поставить под сомнение и таким образом блокировать затмевающее действие идеологии, в то время как обмен между пустотелым памятником и коллективом — между мертвым мастером и его живыми учениками — лишь совершенствует хорошо отлаженный механизм обнажения и сокрытия данного противоречия. Когда люди изучают педагогическое правило в честь памяти мастера, они полностью усваивают его призрачную потусторонность.[71] Таким образом,

---

[70] Lefort C. *The Political Forms of Modern Society*, p. 205, 211–212.

[71] В данном контексте можно вспомнить рассуждения Фрейда в его книге «Тотем и Табу», где он говорит, что первобытная орда убивает «отца» лишь за тем, чтобы усвоить его образ как идеал. О призрачных и сверхъестественных элементах национальной идентичности см. также: Баба Х. «ДиссемиНация», с. 75–77, 99–100.

за учителем у амбивалентных истоков дискурса о Нации стоит великий поэт, он — фигура памяти, которая сводит воедино авторитет и содержание этого дискурса. Именно потому, что поэт принадлежит прошлому, именно потому, что он мертв, его статус мастера — это не новое воплощение, а вуаль, которая скорее манипулирует противоречием, нежели сублимирует его посредством отсылки к некоему внешнему месту власти.

Логика интуитивистских методов, которые обрели популярность в 1910–1920-е гг., была, в отличие от логики идеологии мастерства, скорее центробежной, нежели центростремительной: она срывала и отбрасывала вуали традиции. Престиж всех авторитетных фигур (учителя в первую очередь) был подорван, а ученикам предоставлялась возможность экспериментировать с социальными дискурсами, которые выходили далеко за пределы национальной идентичности. Развитие этих идей в Европе и Америке в 1930-х гг. в конечном счете привело лишь к некоторому смягчению монументалистской нормы. Зато в СССР, где антибуржуазные импульсы появились прежде, чем буржуазная идеология успела прочно закрепиться в социальном воображаемом, этот конфликт был выражен более явно.

Из вышесказанного следует, что, когда сталинская педагогика старалась найти для себя компромисс между знаниями и интуицией, эти отношения были крайне неустойчивыми. Радикальный интуитивизм Рыбниковой ни в коей мере не смягчает ее консервативного упорства в отношении канонической русской культуры. Напротив, мощное напряжение остается очевидным, и кажется, что эти два отношения удерживаются вместе исключительно силой наивного энтузиазма. На самом деле на уровне учебного плана эти два отношения действительно содержались, хоть и в определенной изоляции друг от друга, и поочередно выделялись то в младших, то в старших классах. Несомненно, гибридный хронотоп имел больше всего шансов реализоваться, когда школам сверху спускали кампании вроде пушкинского юбилея — в моменты периодической и пунктирной «активации» учебного процесса.

Меняет ли специфика советского контекста статус Пушкина как монументального мастера? Отвечая на этот вопрос, полезно будет обратиться к одному из популярных юбилейных фотожанров — к снимкам, на которых запечатлены дети, собравшиеся вокруг изображения Пушкина. Сначала давайте рассмотрим более старую, типично монументалистскую версию этой сцены. На изображении 7 мы видим обложку детской

Илл. 7. «Пушкин для ребяток», 1899 (обложка).

пушкинской антологии 1899 г. издания. Как здесь расположен Пушкин? Бюст поэта стоит над клумбой с папоротниками немного поодаль от интимной сцены чтения. Цитата первых строк «Exegi monumentum» в правом нижнем углу отсылает к образу «народной тропы», однако речь идет не о широкой дороге, по которой шествуют миллионы людей, а о неком тихом, спокойном, душеспасительном месте. Все это напоминает о существовании определенной связи между памятником и надгробием: тропа, которая «не зарастет», начинает восприниматься как символ вечной памяти, нечто, отсылающее к уходу за могилой. На обложке бюст окружен темным ореолом, поверх фотографии наложен текст заглавия. Роль Пушкина здесь — нечто среднее между той ролью, которую он играет непосредственно внутри кадра, и символической отсылкой к содержимому книги. Это разделение резонирует с образом «нерукотворного памятника» из эпиграфа, который традиционно воспринимается как метафора произведений, созданных поэтом. Следовательно, источником бессмертия Пушкина является вовсе не материальность самого образа, а сознание детей и их память. Иными словами, именно дети гарантируют непрерывный перформанс национального текста. Статуя репрезентирует лишь постоянство педагогической власти, трансцендентность правила и память о мастере, который когда-то был его воплощением, потому что место этой трансценденции очевидно не является местом живой буквальной власти. Статуя здесь — не тотем и не бог, в ее глазах нет никаких признаков сознания, ее отвлеченный взгляд абстрактно и символически направлен в открытое, бесконечное будущее того сообщества, которое является реальным источником витальной энергии. Получается, что дети (с нарочитой амбивалентностью) подходят к статуе для того, чтобы оживить книгу, которая является центром их деятельности. Это удвоение одновременно является молчаливым признанием смерти Пушкина и возвещает о вечном задании воздавать ему почести. При этом негативность оказывается тщательно завуалирована и находит выражение только в мягкой элегической атмосфере самой сцены.

Мы можем только гадать, как можно было бы изменить эту сцену, чтобы привести ее в соответствие с идеологическим дискурсом 1910–1920-х гг.: наверно, пришлось бы заменить бюст супрематическими формами, или вовсе оставить это место пустым и просто показать, как дети ухаживают за растениями. Зато среди фотографий 1937 г. мы обнаруживаем многочисленные вариации этой сцены, которые резко отличаются

Школьники средней школы им. Горького в селе Пушкинские Горы Калининской области (слева направо): Виктор Дорофеев, Алексей Зуев, Зинаида Тимашева и Раиса Михайлова оформляют номер стенной газеты, посвященный пушкинским дням. Фото Б. Кудоярова.

Илл. 8. Школьники рисуют настенную газету ко дню Пушкина.
(Источник: *Известия*, 8.02.1937)

Ученики средней школы имени А. С. Пушкина в Пушкинских горах рисуют портрет великого поэта: слева направо: Настя Иванова, Ваня Васильев, Володя Иванов и Георгий Цукин

Илл. 9. Школьники рисуют портрет великого поэта.
(Источник: *Ленинские искры*, 11.10.1936)

от образца 1899 г. Так, например, по отношению к изображению на иллюстрации 8 Пушкин занимает внешнее положение, он отчетливо маркирован как символ трансцендентных идей, почтение к которым дети проявляют, работая над юбилейной стенгазетой. Но при этом сам Пушкин здесь изображен ребенком, что производит довольно странный эффект, который фотограф дополнительно усиливает, помещая детей очень близко к огромному изображению. И если на фотографии 1899 г. дети встали в круг, а Пушкин стоит прямо за ними, то здесь кажется, что он врывается в их пространство. Схожее впечатление остается и от изображения на иллюстрации 9, на котором дети столпились вокруг портрета великого поэта, который они сами же и рисуют. На сей раз голова Пушкина не маркирует круг снаружи, а скорее завершает его.

Как мы видели, изображение 1899 г. помещает Пушкина где-то между символизмом и материальностью (между трансцендентным правилом и местом его перформативного исполнения). Но эти изображения помещают и самих детей в это пограничное пространство. В обоих случаях актуализируется напряжение между плоским портретом и трехмерными телами, то есть то самое различие, которое должно стираться в единой плоскости фотографического изображения. Изображение включено в детские занятия, и кажется, что Пушкин постепенно приближается, что он вот-вот оживет и присоединится к ним.

Когда в этой сцене задействовано скульптурное изображение Пушкина, можно пойти еще дальше и манипулировать не только пространственным напряжением, но еще и онтологическим. Так, на изображении иллюстрации 10 бюст Пушкина опять приближен к группе детей, теперь он как бы занимает место учителя и наблюдает за тем, как они работают над юбилейным плакатом. Статуя по-прежнему частично находится вне группы — как и на предыдущих изображениях, она одновременно маркирует круг и является его частью — однако в данном случае ее внеположность не является указанием на некое отдельное место трансцендентности. Потому что статуя смотрит прямо на зрителя и образует второй круг, частью которого он (зритель) становится. Взгляд Пушкина — уже не абстракция, а элемент коммуникации: мастер просит нас оценить работу своих учеников. Как показывается изображение на иллюстрации 11, этот странный сознательный взгляд может быть обращен и на первый круг и таким образом стирать различия между человеком и памятником. Сравнив изображения иллюстраций 6 и 7, можно заметить, что

на фотографиях 1937 г. полностью отсутствует амбивалентное напряжение между бюстом и книгой. Теперь статуя принимает полноценное участие в сцене и слушает чтение своих собственных произведений. И вновь, как уже отмечалось в первой главе, зрителю кажется, что между людьми и ожившей статуей поэта нет онтологических различий. Здесь опять отсутствует ощущение того, что происходит нечто сверхъестественное. Прошлое возвращено к жизни и в книге и в образе, и метафорически и буквально, и как монументалистский обмен и как эсхатологическое слияние кругозоров. Иными словами, становится труднее определить место трансцендентной педагогической позиции мастера, потому что она уже не принадлежит только ему. Ученики тоже разделяют эту позицию, они — милитантные субъекты, которые ни перед чем не остановятся, лишь бы реализовать живой потенциал к тому, чтобы коллективными усилиями пробудить ото сна людей вроде Пушкина, тех, кто в прошлом подтвердил наличие этого потенциала и ощутил его пророческое пламя. Аналогичным образом пространство перформативного перестает быть исключительно полем повторения идеологического дискурса, в котором воздаются почести герою и происходит гомогенизация коллектива. Теперь это еще и то пространство, в котором мастер вновь обретает современность, а памятник наполняется жизнью. Постановка двойного акцента на приобретении знаний и на интуитивном переживании «жизни» продиктована стремлением определить границы этого магического пространства, где для того, чтобы в нем остаться, педагогическое оказывается способно совмещаться с перформативным, а мастер — с милитантом.

Большая часть анализа буржуазного общества, предпринятого Лефором, посвящена изучению того, что он называет «тоталитарным приключением». По мнению Лефора, всякий тоталитаризм, будь то фашистский или коммунистический, — это «попытка разрешить парадоксы» буржуазной демократии и «искоренить неопределенность, преследующую демократический опыт». Для того чтобы выполнить эту задачу, необходимо вернуться к телесному образу общества, хотя Лефор предусмотрительно оговаривается, что «к жизни возвращается нечто отличное от того, что ранее было уничтожено». Двутелый король, наследуя свою гибридную природу от Христа, пребывает внутри зазора противоречия (который находится в самом сердце общества) и этот зазор собой воплощает.

Впрочем, он не устраняет амбивалентность, он просто принимает ношу амбивалентности на себя и таким образом удерживает возвышенную

В ростовском Дворце пионеров идет деятельная подготовка к столетней годовщине со дня смерти А. С. Пушкина. **На снимке:** пионеры литературного кружка просматривают плакат, сделанный для комнаты творчества Пушкина.

Илл. 10. Пионеры рассматривают плакат для выставки, посвященной Пушкину. (Источник: *Армавирская коммуна*, 10.01.1937)

Илл. 11. «Здравствуй, племя младое, незнакомое».
(Источник: *Педагогический журнал Сталинградской области*, 1937, № 1, с. 34)

внешнюю позицию власти. А тоталитаризм, по мнению Лефора, — это, напротив, бесплодная попытка сделать так, чтобы общество совпадало само с собой как единое гомогенное тело, чтобы «весь народ был как один человек». Импульс к тотальной гомогенности в тоталитаризме настолько силен, что тоталитарный правитель, в отличие от средневекового короля, не может занимать некую внешнюю позицию и быть символической головой политического тела. Речь скорее идет о том, что партия и народ должны быть единым целым: «Начинает происходить нечто невозможное: голова начинает поглощать тело, а тело начинает поглощать голову».[72]

Лефор безусловно прав в том, что включает тоталитаризм в дискурс модерности, однако нельзя сказать, что его анализ оправдывается внимательным прочтением сталинского дискурса. На мой взгляд, объяснить это можно тем, что Лефор не принимал во внимание различия между монументализмом и эсхатологией, то есть те самые различия, которые, несмотря на всю их схожесть, отделяют друг от друга мастера и милитанта. Сталинское «приключение» — это не просто попытка инкорпорировать буржуазного мастера в гомогенное народное тело, хотя и такой импульс тоже отчетливо присутствовал (например, в стахановском движении или в мифическом представлении о том, что Сталин одинаково хорошо владел всеми предметами). Новый человек — это не только профанная версия двутелого короля, это еще и Христос — эсхатологический субъект, который стремится к самоаннигиляции внутри зазора между кругозором и окружением, так, будто мученическая смерть — это способ залечить неизлечимую рану. Благодаря хиастическому наложению двух этих фигур ядро амбивалентности в сталинском обществе сохранялось даже в те периоды, когда казалось, что оно было полностью уничтожено. Амбивалентность сохраняется, но она больше не приносит страданий. По крайней мере, она не приносит страданий ни субъекту сталинских педагогики и перформанса — образцовому ученику, который одновременно является учеником Пушкина и его спасителем, — ни ее объекту, Пушкину, который одновременно является господствующим означающим русской культуры и великомучеником, пострадавшим во имя освобождения человечества.

---

[72] Lefort C. *The Political Forms of Modern Society*, p. 305–306.

3 ПУШКИН И СОВРЕМЕННОСТЬ. КРИТИЧЕСКАЯ И НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Большинство пушкинистов, наверное, согласятся с тем, что 1930-е гг. не оставили богатого наследия в части критического восприятия творчества Пушкина. Как и во всей культуре того времени, создание высококачественных и инновационных произведений оказывалось почти невозможным из-за произвольных требований со стороны государства и бесконечных внутренних распрей между интеллектуалами. Даже академическое издание полного собрания сочинений Пушкина лишь отчасти можно считать юбилейным достижением, потому что в 1937 г. вышли только пять из шестнадцати томов (за это главный редактор издания Юлиан Оксман был приговорен к десяти годам лагерей). Большинство научных и критических текстов, выходивших во время юбилея, представляли собой плоские панегирики, восхвалявшие «народность», «гуманизм» и «реализм» поэта. Авторы более серьезных изысканий как правило ограничивались вопросами сравнительно-исторического анализа и не выдвигали никаких масштабных гипотез и не делали далеко идущих выводов.[1] Другие произведения — например, импрессионистические «Заметки о прозе Пушкина» В. Шкловского или популярная антология В. Вересаева «Спутники Пушкина» — это приятное чтение, но не более того.

---

[1] К примеру, см. многочисленные эссе Бориса Томашевского о влиянии французской литературы на творчество Пушкина. Некоторые из них представлены в его антологии, см.: Томашевский, Борис. *Пушкин и Франция*. Л.: Советский писатель, 1960. Или см.: Ахматова А. «"Адольф" Бенжамена Констана в творчестве Пушкина», *Временник Пушкинской комиссии*, 1936, вып. 1, с. 91–114.

Можно сказать, что за 1930-е гг. не появилось ни одного монументального исследования творчества Пушкина, за одним исключением — двухтомника Виктора Виноградова о языке и стиле Пушкина. Проект задумывался с расчетом на приближающийся юбилей, и когда том «Язык Пушкина», написанный в 1933 г., вышел в начале 1935 г. под издательской маркой Каменева "Academia", на титульном листе было напечатано посвящение столетию со дня гибели поэта. Виноградов правил корректуру этого тома уже будучи в ссылке, после того как в феврале 1934 г. он был арестован по «делу славистов», сфабрикованному НКВД для борьбы с представителями академической среды, которые симпатизировали правым настроениям или поддерживали связь с учеными, эмигрировавшими за границу.[2] Виноградов, находясь в ссылке, не прекращал заниматься Пушкиным: он написал длинную статью о стиле «Пиковой дамы», которая частично была опубликована в 1936-м, а в 1941 г. закончил «Стиль Пушкина». В контексте юбилея особое значение работе Виноградова придает тот факт, что основной акцент в ней сделан на том, как Пушкин менял нормы русского литературного языка, причем подобные интервенции в работе расцениваются как проявление национального самосознания.

В книге «Язык Пушкина» слова «нация» и «национальный» используются с очень нетипичной для юбилея легкостью, несвойственной другим дискуссиям об отношениях между Пушкиным и литературным русским языком. В этой книге в мельчайших деталях воспроизводится яростная полемика, бушевавшая в начале XIX в. по поводу лексических, грамматических и стилистических тонкостей, и в этом можно усмотреть попытку восстановить утраченную связь с ключевым моментом становления или, словами самого Виноградова, «национально-языкового самоопределения» русской культуры.[3] Пушкину в этой истории отводится главная роль: подобно Протею, силой своего гения он объединяет разрозненные элементы в единое лингвистическое целое, из множества составляющих он создает нечто единое.

Чем же Виноградов отличался от всех остальных? Как ему удалось написать значимую работу о Пушкине в те годы, когда другим это не удавалось? Несмотря на свою весьма непростую биографию, Виноградов

---

[2] См.: Ашин Д. Ф., Алпатов В. М. *«Дело славистов»: 30-е годы*. М.: Наследие, 1994.

[3] Виноградов В. В. *Язык Пушкина: Пушкин и история русского литературного языка*. М.: Академия, 1935, с. 14.

много и плодотворно работал. Безусловно, на его исключительную научную продуктивность повлияло множество факторов, но особый интерес представляет следующий вопрос: как ему удалось заниматься Пушкиным, не присоединяясь к обсуждению главного вопроса юбилея — вопроса о том, почему великий русский поэт А. С. Пушкин по-прежнему актуален *сегодня*? Для Виноградова ответ на этот вопрос был самоочевиден: русский национальный поэт всегда актуален для русской нации. Битва за социализм никак не изменила значение пушкинских достижений.

Виноградов верил в это, и поэтому ему не приходилось заниматься текстологической работой или сравнительными исследованиями, чтобы уклониться от темы «Пушкин и современность». В отличие от многих других, ему не приходилось искать убежища в идеологических штампах. Он просто методично занимался реализацией конкретного монументалистского проекта: он писал историю стилистики литературного русского языка, причем делал это так, как будто он жил в национальном сообществе, которое было способно оценить его труд. А сообщество действительно оценило его труд, несмотря на то, что оно попутно обвинило его в членстве в несуществующей фашистской партии, и этот факт делает его достижения еще более значительными. Очевидно, что травлей ученого и публикацией его работ занимались не одни и те же люди.

В настоящей главе я хочу сосредоточить внимание на тех авторах, которые схожим образом не желали игнорировать вопрос актуальности Пушкина для современности, но при этом отвечали на него не исключительно с позиций монументализма. Главный герой этой главы — Михаил Лифшиц, коллега Георгия Лукача и Андрея Платонова по журналу «Литературный критик». Я также собираюсь проанализировать то, как трактовался вопрос актуальности Пушкина в «партийном» ключе и в рамках более традиционного академического подхода. Хотя ни один из анализируемых мною авторов не написал к юбилею ничего, что могло бы по масштабу сравниться с трудами В. В. Виноградова, их размышления проливают свет на возникший внутри сталинской культуры импульс к хронотопической гибридности. Между преступлениями, которые вменялись Виноградову, и непосредственным содержанием его научных трудов прослеживается некая странная связь, что указывает на то, что в сталинской культуре 1930-х гг. присутствовали силы, противостоявшие друг другу, а работа вышеупомянутых интеллектуалов над творчеством Пушкина была попыткой эти силы примирить. В самом успешном из таких

подходов роль Пушкина в становлении национального самосознания (роль монументального мастера амбивалентного национального первоистока) лишена всякой историзации: жизнь и творчество поэта здесь концептуализируются как трагическое поражение или как акт мученичества. Такой взгляд на Пушкина имеет долгую историю в русской культуре, но только в 1937 г. наконец были найдены конкретные хронотопические фигуры, позволившие соединить мастера и мученика и соотнести друг с другом одинаково амбивалентные первоисток и цель — то есть то, во имя чего мученик приносит себя в жертву.[4]

ПУШКИН И ПРОЛЕТАРИАТ В 1924–1935

Прежде чем обратиться к самим текстам, необходимо кратко обрисовать более ранние трактовки вопроса «Пушкин и современность» в советской культуре. В первой главе я рассмотрел различные формы, в которых во время юбилея выражалась и одновременно подавлялась эсхатологическая тревога. Я также отмечал, что в 1920-е гг. эта тревога была особо заметна среди представителей культурных элит, в том числе и среди советских критиков, выступавших за критическое освоение дореволюционного культурного наследия. В этот период монументальная культура по-прежнему воспринималась как источник автоматизации, овеществления и идеологического упадка. Можно предположить, что тревога об этих опасностях усиливалась по мере того, как с ними становилось все труднее и труднее бороться — по мере того как неуклонно ослабевала вера в иконоборчество, в эстетизм и утопическое проектирование. Такая тенденция, конечно, указывает на некое поражение эсхатологии и подъем монументализма — что-то вроде того, «как после эпилептического припадка к человеку возвращается чувство времени» (формулировка Катерины Кларк), — однако важно не упускать из вида тот факт, что этот первый «пост-кайротический» эпизод советской культурной истории имел отчетливую и весьма устойчивую эсхатологическую направленность.[5] Рассмотрим, к примеру,

---

[4] Тропы, связанные с мученичеством Пушкина, см.: Sandler S. *Commemorating Pushkin* (особенно главы 1 и 5); Debreczeny, Paul. *The Social Functions of Literature: Alexander Pushkin and Russian Culture*. Stanford: Stanford Univ. Press, 1997, с. 223–230.

[5] Clark K. *Petersburg*, p. 160. Кларк дает следующее описание монументалистского поворота, произошедшего по окончании гражданской войны: «Выпадая из кайроса,

125-ю годовщину со дня рождения Пушкина в 1924 г., празднование которой удостоилось благосклонных отзывов советской прессы — начиная с «Юбилейного» Маяковского и заканчивая статьей «За что любил Пушкина В. И. Ленин?» Льва Сосновского, одного из основателей газеты «Правда».[6] Когда столь влиятельные источники начали восхвалять Пушкина, стало очевидно, что радикальные иконоборческие жесты вроде тех, что шестью годами ранее предлагал Маяковский (отправить Пушкина вместе с остальными «генералами классики» под расстрел), теперь уже были неприемлемы.[7] Один из респондентов, принявших участие в опросе 1924 г., сформулировал это так: «Говорить о Пушкине, о его значении для наших дней — значит говорить о содержании и достоинстве новой пролетарской культуры. <...> Созидая царство труда и свободы, пролетариат и крестьянство должны опираться на исторический опыт человечества, чувствовать под собой крепкий фундамент прошлого. <...> Утверждать противное — значит проповедовать культурное босячество, опустошающий нигилизм и смердяковщину, проповедовать “голого человека”».[8] Последняя фраза этого отрывка отсылает к пьесе Леонида Андреева «Савва» (1906 г.), главный герой которой призывает к полному уничтожению цивилизации революцией. Прежде, чем построить новый мир, человек должен встать «голым на голой земле».[9]

В 1920-е гг. этот анархический образ использовался в качестве условного обозначения несостоятельности идеи иконоборчества и стал ярким выражением тревог, характерных для того периода. Голый человек не похож на «железных мессий» первой волны воинствующего пролетарского пыла — он уязвим и беззащитен. Отречься от всех достижений старого режима означало остаться безоружным и обречь себя на верное поражение. Любые технические средства производства надлежало апроприировать, освоить и создавать такие же, но лучше, — в том числе это касалось и средств производства великого искусства.

человек оказывается во времени другого типа, которое требует объяснений и последовательности».

[6] Сосновский Л. «О Пушкине: за что любил Пушкина В. И. Ленин?», *Правда*, 06.06.1924.

[7] См. стихотворение Маяковского 1918 г. «Радоваться рано».

[8] [Б. а.] «Пушкин и современность», *Всемирная иллюстрация*, 1924, № 3–4, с. 42, ответ С. Яхонтова.

[9] Андреев, Леонид. *Полное собрание сочинений*. СПб.: А. Ф. Маркс, 1913, т. III, с. 255.

Несмотря на то что мнения об эстетических задачах перехода к коммунизму существенно разнились, в 1924 г. было достигнуто почти единодушное согласие в отношении Пушкина и пролетариата: великого поэта необходимо было «преодолеть». Троцкий использовал эту формулировку, когда выступал с осуждением иконоборчества: «Рабочему классу не нужно и невозможно порывать с литературной традицией, ибо он вовсе не в тисках ее. Он не знает старой литературы, ему нужно только приобщиться к ней, ему нужно только овладеть еще Пушкиным, впитать его в себя — и уже тем самым преодолеть его».[10] Респондент другого опросника, редактор и критик Вячеслав Полонский высказался схожим образом и использовал образ «перевала», который незадолго до этого был введен в обращение Троцким. Полонский пишет: «Не хочу сказать: назад к Пушкину! — ибо кажется мне, что Пушкин (*как мастер*) — не позади, а впереди нас. <…> Пушкин — это снеговой хребет, который стоит еще на нашем пути. Через перевал надо перейти. *Пушкина надо преодолеть*. <…> Надо вырвать тайну его искусства, и лишь когда мы овладеем Пушкинской ясностью, и музыка нашей поэзии зазвучит по-Пушкински великолепно, мы скажем: “перевал достигнут, идем дальше”».[11]

Критики вроде Полонского не слишком верили в пролетарскую культуру, и поэтому призывали имитировать классиков до тех пор, пока в конце концов не появится более универсальная культура, которая окажется способна их превзойти.[12] Группы вроде ЛЕФа или «Октября», являвшиеся преемниками авангарда и движения Пролеткульта, напротив, считали этот подход слишком рискованным. Споря с Троцким, лефовец Николай Горлов предостерегает, что рабочий не «вооружен… достаточно хорошо своей культуры, чтобы выдержать это состязание» и «Пушкин положит его на обе лопатки». Возможно, когда-нибудь можно будет поучиться у Пушкина его техническому мастерству, но только тогда, «когда психика [рабочего] будет формировать искусство, а не теперь, когда

---

[10] Троцкий, Лев. *Литература и революция*. М.: Издательство политической литературы, 1991, с. 106.

[11] [Б. а.] «К пушкинскому юбилею», *Книга о книгах*, 1924, № 5–6, с. 19, 22. При цитировании соединены ответы Полонского на два разных вопроса из анкеты.

[12] Подробнее о данной позиции см.: Maguire, Robert. *Red Virgin Soil: Soviet Literature in the 1920s*. Evanston: Northwestern Univ. Press, 2000, p. 237–252.

искусство должно формировать его психику».[13] ЛЕФ настаивал на необходимости некого промежуточного этапа, в течение которого «спецы» из числа интеллигенции могли бы подготовить народные массы к этому грядущему дню. А представители группы «Октябрь» отрицали любые компромиссные решения, и поэтому критик Григорий Лелевич видел лишь один способ сделать Пушкина полезным для пролетарских писателей: «Не надо подражать Пушкину, не выискивать у него “внеклассовые”, “объективные истины”, а учиться гениальному воплощению идей и эмоций своего класса, своей эпохи! Не перепевать Пушкина, а стремиться так же выявить психику и устремления пролетариата, как Пушкин выявил психику и устремления передового дворянства, — вот задача пролетарских писателей!».[14] Критики из «Октября» считали, что классическое произведение может послужить отправной точкой, от которой можно оттолкнуться и сразу о ней забыть. Здесь мы вновь сталкиваемся с образом «состязания» с классикой. Представители «Октября», в отличие от лефовцев, не считали, что такая схватка рабочим не под силу, и даже придумали простую стратегию, которая должна была гарантировать им победу в этом сражении. Писатель должен был сделать «живого человека», участника современной борьбы за социализм, главной темой своих произведений и таким образом взять «путь диалектического преодоления старой формы новым содержанием».[15]

Регулярно возникающий мотив преодоления Пушкина выявляет тот факт, что почти все критики раннесоветского периода единогласно признали за великим русским поэтом статус монументального мастера

---

[13] Горлов Н. «О футуризмах и футуризме (по поводу статьи тов. Троцкого)», *Леф*, 1923, № 4, с. 9, 11.

[14] [Б. а.] «Пушкин и современность», с. 38.

[15] Лелевич, Григорий. «Отказываемся ли мы от наследства», в кн.: *Критика 1917–1932 годов*, ред. Евгений Добренко. М.: Астрель, 2003, с. 108. Ясно также и то, что в 1924 г. многие интеллектуалы считали, что Пушкин безнадежно устарел, что ему нечего предложить рабочим — ни нынешним, ни будущим. Литературный критик и марксист Петр Коган весьма красноречиво выразил эту точку зрения: «Воспринимаю [Пушкина] как экзотику, как буддийский или католический храм, как двор Людовика XIV, как далекий и чуждый мир чувств и настроений, мир уже преодоленный» ([Б. а.]«К пушкинскому юбилею», с. 18). В предисловии к опроснику упоминался тот факт, что из двухсот потенциальных респондентов, которых попросили ответить на вопросы, откликнулись только двадцать семь, и многие из отказавшихся объяснили свой отказ тем, что Пушкин для них — это «уже археология, клык мамонта доисторической эпохи» (там же, с. 16).

культуры. Но при этом они, как правило, не связывали этот статус мастера с национальными истоками.[16] Отвергая идею голого человека, раннесоветские критики очевидно воспринимают классика не как исток культуры, но как ее вершину. Более того, здесь нет даже и намека на тот амбивалентный монументалистский обмен между поэтом и народом, который я анализировал в первой главе. Критики хотят перенять знания мастера и поставить их на службу социализму, но они ничего не дают взамен — ни энергии коллектива, ни виртуальной посмертной жизни. И тем не менее такой подход к Пушкину возможен исключительно с позиции голого человека. Для Горлова эту позицию занимает пролетарий, человек с еще не сформировавшимся духом, которому не по силам сражаться с Пушкиным. Для Лелевича — это живой человек, которому приходится пользоваться сомнительной диалектикой, чтобы революционизировать форму, отталкиваясь от зыбкой почвы нового содержания. Для Полонского — это альпинист, странствующий в поисках разгадки тайны пушкинской музыки. Каждый из этих образов пролетария, который пытается найти некий (мистический) способ сравняться с мастером и превзойти его, свидетельствует о постоянной эсхатологической тревоге. Пролетарский писатель может сколь угодно хорошо освоить чужие средства художественного производства или создавать свои собственные, но из-за маски мастера все равно выглядывает голый человек.

В 1920-е гг. споры о классике начали постепенно сходить на нет, потому что после того, как Сталин одержал победу над оппозицией, политическая обстановка изменилась и подобные споры стали попросту невозможны. И в то же время в ходе нового припадка эпилептического *кайроса* (за период «социалистического наступления» первой пятилетки) «социализм в отдельно взятой стране» был закреплен в качестве новой переходной модели. Целью радикальной социальной политики того периода стало полное искоренение всех классово чуждых элементов, и поэтому поощрялось критическое отношение к классике, однако этос строительства требовал внимания к мастерству и технике этих элементов. Метод критического освоения казался довольно простой формулой преодоления (и обеззараживания) классики. Форму необходимо изучать — и разоблачать классово чуждое содержание. В итоге марксистская социология — странная смесь трезвого историзма с очистительным пла-

[16] Важным исключением из этого правила был А. В. Луначарский.

менем — подчинила себе критику: она устанавливала классовое сознание авторов, отслеживала его проявления в произведениях и выносила свое заключение по критериям прогрессивности и реакционности. По-прежнему сохранялся упор на подготовку молодых писателей, в начале 1930-х гг. лидеры культуры, особенно Горький, прилагали огромные усилия к тому, чтобы изучение классики стало неотъемлемой частью развития советской литературы.[17] Между подготовкой писателей и критическим разоблачением возникло новое обширное пространство для исторического изучения и комментирования дореволюционных текстов и, следовательно, появились «научные» основания для их публикации и изучения. Эти тенденции казались особенно целесообразными во время периода консолидации, наступившего после того, как был положен конец чудовищным «перегибам» культурной революции.[18]

Однако в обстановке царившего в сталинской культуре середины 1930-х ликования по поводу отказа от аскезы и режима строгой экономии («Жить стало лучше, жить стало веселее!»), а также начала движения к культурной гомогенизации, значение освоения тоже начало неизбежно меняться. Потребности советского читателя становились важнее нужд пролетарского писателя. Настал момент, когда новое общество должно было начать создавать свои собственные великие произведения искусства, и эсхатологическая тревога относительно «состязания» с классиками теперь либо подавлялась, либо перенаправлялась на тех, кто на тот момент оказывался не в состоянии стать мастером. Во время первого съезда союза писателей СССР в 1934 г. был интересный момент: в зал заседаний маршируя вошел пионерский отряд, и дети хором продекламировали стихотворение, в котором призывали собравшихся помочь им:

---

[17] В 1930 г. М. Горький основал журнал «Литературная учеба», в котором должно было выйти множество статей, посвященных виртуозной технике и творческим методам классических авторов. В 1931 г. он объявил о том, что к публикации готовится серия изданий с текстами русских дореволюционных поэтов, специально отобранными для начинающих советских поэтов. Название у этой серии было соответствующее: «Библиотека поэта». В 1933 г. он сновал Литературный институт, где оттачивали свои навыки будущие звезды социалистического реализма, причем во многом именно посредством изучения классиков.

[18] Кларк считает, что этос этого периода ориентировался на «просвещение» (в отличие от «романтического поворота» конца 1930-х гг.) (Clark K. *Moscow, the Fourth Rome*, p. 25, 119–135 and passim).

Учиться лучше, веселее, ярче,
Крепить здоровье и культурней быть.

В последних строках этого пионерского приветствия речь шла о портретах классиков (в том числе и Пушкина), которыми был украшен зал:

Пишите больше для цветущей смены
И обязательно пишите, как они.

Однако темы, предложенные пионерами, были весьма нетрадиционны (Московское метро, канал Москва-Волга и т. д.), из чего следует, что в их призыве следовать примеру классиков речь в первую очередь шла о мастерском владении формой.[19]

Впрочем, такое сравнение с дореволюционной литературой также отражало новое видение советской культуры как кульминации традиции, а не замены одной традиции другой. Теперь голому человеку удавалось спрятаться намного лучше, и монументальные мастера, как и положено, становились более полыми и инертными и переставали быть таким опасным источником заразы. Еще один яркий момент съезда указывает на то, что некоторые читатели уже начинали обращаться к классике напрямую. Отто Шмидт, начальник полярной экспедиции на пароходе «Челюскин», который ранее в том году провел два месяца зажатый во льдах, в своей речи упомянул, что литература — это важный способ мотивации, и рассказал, как рабочие, моряки и ученые, оставшиеся на льдине после крушения корабля, собирались друг у друга в палатках послушать, как кто-нибудь читает Пушкина: «Пушкин не имел прямого отношения к льдине и к строительству социализма (*смех*), но исключительные качества пушкинского стиха, о которых не стоит говорить какими-либо эпитетами, настолько расширили восприятие жизни этими товарищами, настолько в богатстве пушкинской поэзии каждое настроение каждого дня получало свое художественное отражение, что психика строителей под этим влиянием организовалась не меньше, чем под влиянием прямой агитации».[20]

В 1936 г. подготовка к юбилею начала идти полным ходом, и тогда идея о том, что Пушкин и другие классики могут представлять непосред-

---

[19] *Первый всесоюзный съезд советских писателей, 1934: Стенографический отчет*, репринт. изд. М.: Советский писатель, 1990, с. 179.

[20] Там же, с. 58.

ственный интерес для широкого читателя, привела к тому, что была развернута кампания против методов критического освоения, которые теперь стали называть «вульгарной социологией». Одной из первых жертв этой кампании стал пушкинский том «Литературного наследства», упомянутый в первой главе.[21] Выпуск тома был запланирован на 1934 г., но был отложен в связи с арестом Григория Зиновьева, старого соратника Каменева, который должен был написать основную статью. Когда летом 1935 г. этот том «Литературного наследства» все-таки вышел, оказалось, что он уже успел безнадежно устареть, и поэтому он превратился в показательный пример неспособности критиков донести Пушкина до народа. Марк Розенталь, один из редакторов «Литературного критика» (издания, выступившего основным обвинителем в борьбе с вульгарной социологией), разнес эссе Дмитрия Мирского о Пушкине, в котором автор, среди прочего, утверждал, что после провала восстания декабристов Пушкин превратился в царского лакея. «Следует отметить любопытную черту литературоведа. Свой "анализ" он производит так, точно ничего не произошло. Точно не было пролетарской революции и величайшего исторического переворота, начавшего совершенно новую эпоху в развитии человечества, точно эта новая эпоха, новые горизонты, ею открытые, ничего нового не вносят в понимание прошлого. <...> А почему этими писателями интересуются сейчас миллионые народные массы, почему великие писатели становятся сейчас, в наших новых условиях, народными писателями — одному богу известно!»[22]

Во многом эта внезапная озабоченность читателем стала отражением модернизационных усилий, предпринимаемых государством, но она также была еще и частью реального сдвига, произошедшего в марксистской эстетике, в основу которого были положены несколько текстов: высказанные Марксом в конце предисловия «К критике политической экономии» замечания о непреходящем очаровании греческого искусства (которое напрямую связывается с недоразвитостью греческого общества), письмо,

---

[21] «Литературное наследство» — издание, основанное в 1931 г. как орган Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП). Целью этой серии была «критическая переоценка» мирового литературного канона с особым упором на русскую классику ([Б. а.] «От редакции», *Литературное наследство*, 1931, № 1, с. 1).

[22] Розенталь М. «О марксиствующих критиках и социальном анализе», *Литературный критик*, 1936, № 1, с. 44.

в котором Энгельс пишет о том, что реализм Бальзака он ценит выше, чем тенденциозность Золя, и, наконец, одобрительные слова Ленина о «юродивом» Льве Толстом, в творчестве которого отразились противоречия, приведшие к революции 1905 г. Истина, художественная мощь и реализм в искусстве уже не связывались так однозначно с прогрессивным классовым сознанием.

Однако основной вопрос (и Розенталь очень четко дал это понять) заключался в том, какую роль сыграла революция в переосмыслении наследия подобных авторов. Некоторые из первых ответов были высказаны с отчетливо постреволюционных позиций. Так, например, Викентий Вересаев заявил, что те времена, когда революционеры и рабочие отвергали аристократическую эстетику, уже прошли: «Современный стахановец на деле доказывает великий свой энтузиазм и любовь к социалистическому строительству. Однако он при этом совсем не считает позорным купить себе никелированную кровать с пружинным матрасом или уютный письменный стол. <…> Он не осмеет девушку, которая учится танцам, — он им и сам учится. Он хочет жить полно, всеми духовными и телесными радостями. И он восторженно любит Пушкина».[23] Схожим образом в неопубликованном эссе, написанном им для «Литературного наследства», высказался Зиновьев: он противопоставил любовь к Пушкину, проявленную экипажем «Челюскина», пренебрежительному нигилизму, с которым в 1860-е гг. к поэту относился Дмитрий Писарев: «Да, в сильную грозу не замечают запахов даже самого прекрасного цветка. За то после того как гроза улеглась, запах цветов чувствуется особенно ярко. Известные стороны пленительной поэзии Пушкина могли не замечаться “в эпоху борьбы” как раз наиболее страстными бойцами, с головой и сердцем ушедшими в борьбу. Может быть прекрасный запах чудесного цветка поэзии А. С. Пушкина мы вдыхаем теперь с такой радостью именно потому, что самое трудное для нашей страны осталось позади, что мы живем уже в социалистической стране, что живительная гроза пролетарской революции очистила воздух и мы можем теперь дышать полной грудью».[24]

---

[23] Вересаев В. «За то, что живой: К спорам о Пушкине», *Известия*, 06.06.1936.

[24] Российский государственный архив социальной и политической истории, ф. 324, оп. 1, д. 483, л. 33–34. Помещая словосочетание «эпоха борьбы» в кавычки, Зиновьев ссылается на замечание Плеханова о том, что Писарев был неспособен понять Пушкина.

Для обоих авторов неожиданная популярность Пушкина (или неожиданное решение государства превознести его) указывает на наступление новой фазы исторического развития. Однако, в отличие от Вересаева, который неприкрыто говорит об этой фазе в терминах окультуривания (и обуржуазивания), Зиновьев надеется хотя бы частично сохранить революционный пыл. Пушкин сравнивается с цветком: после грозы его аромат не просто становится ощутим, он усиливается. Такой взгляд вполне логичен для человека, пишущего с позиций «мы, борцы за социализм» — некоего коллективного субъекта, с которым сочувствующий ему Вересаев не может себя в полной мере отождествить. Однако интересно, что Зиновьев в своем эссе отождествляет себя и с другим коллективом («мы, русские»), особенно в те моменты, когда он рассуждает о неувядающей красоте Пушкина.[25] Зиновьев не останавливается на сравнении Пушкина с намокшим от дождя цветком и еще больше уподобляет великого русского поэта природному явлению: «И Неву и Волгу и Эльбрус трудящиеся нашей эпохи воспринимают теперь иначе, чем они воспринимали их до победы социалистической революции. Тем более — картину Верещагина, музыку Чайковского и поэзию Пушкина. Пушкин такая же часть нашей великой родины как наши великие реки, высокие горы. Пушкин — воздух нашей страны, ее ландшафты, ее звезды, ее солнце».[26] То есть благодаря революции свободу обрели не только культура и быт, но еще и некая территориальная идентичность: «У рабочего класса СССР есть теперь родина, социалистическая родина, которую мы любим, за которую лучшие люди нашей страны (да и всего мира) готовы отдать всю свою кровь “каплю за каплей”. Красóты нашей социалистической родины теперь нам особенно дороги. Вот почему эта сторона сочинений Пушкина теперь, именно теперь открыла себе дорогу к сердцам новых десятков и десятков миллионов людей».[27]

---

[25] Зиновьев, даже будучи евреем по национальности, представлял собой классический образец русского интеллигента, «одинаково преданного Пушкину и мировой революции» (формулировка Юрия Слезкина: Slezkine Y. *The Jewish Century*, p. 277). Во время борьбы за власть в конце 1920-х Зиновьева даже обвиняли в «великодержавном шовинизме». См.: Martin T. *The Affirmative Action Empire*, p. 236–240.

[26] Российский государственный архив социальной и политической истории, ф. 324, оп. 1, д. 483, л. 35.

[27] Там же, л. 90–91. Фраза о том, что пролетариат обрел родину, отсылает к речи, прочитанной Сталиным в 1931 г. на конференции работников социалистической

Противопоставляя Пушкина «Октябрю», Вересаев и Зиновьев оба по-прежнему исходят из основополагающей предпосылки социологической критики, даже несмотря на то, что они демонстративно отвергают ее методы. Классово чуждый гений может быть «нашим», но он никогда не может быть «одним из нас». Впрочем, даже при том что эта осторожная позиция в юбилее безусловно встречалась, в рамках главенствующей риторики чаще утверждалось, что между Пушкиным и революционной эпохой существует некая прямая связь. Многими участниками юбилея подобные утверждения наверняка воспринимались как крайне неудовлетворительные. Неужели в своей любви к Пушкину рабочие всего лишь заново открывали для себя традиционные ценности? Неужели возвращение этих ценностей знаменовало собой конец борьбы? Или, может быть, дела обстояли еще хуже, и тот самый революционный импульс, который позволил Пушкину вернуться в строй, начал угасать раньше времени?

Вересаев утверждал, что после выхода его статьи, процитированной выше, он получил от читателей по меньшей мере пятьсот писем. В 1937 г. он представил краткое изложение этих писем. Важно отметить, что в этом изложении он воздержался от обобщений и выводов, вероятно, потому, что в письмах содержалась куда более широкая палитра ответов на вопрос о популярности Пушкина, чем он изначально предполагал. Некоторые респонденты отвечали с позиций эстетизма и воспевали Пушкина за истину и красоту. Многие критиковали вульгарный социологический подход к Пушкину, но другие писали о том, какое удовольствие они получают, узнавая больше о пушкинской эпохе, когда сам Вересаев настаивал на необходимости отказаться от историзма и увидеть в классике вечные ценности. Другие же респонденты по-прежнему упорно отстаивали тот факт, что Пушкин обладал революционной силой, и говорили о том, что его произведения изобличали угнетение и потому «Пушкин удвоит [их] энергию в грядущем бою против врага». Один из респондентов, рабочий с крестьянскими корнями, подробно описал стихотворение Пушкина «Деревня», которое вдруг позволило ему осознать весь ужас эксплуата-

---

промышленности. Манифест коммунистической партии гласил, что пролетариат безнационален, но Сталин утверждал, что времена изменились. «В прошлом у нас не было и не могло быть отечества. Но теперь, когда мы свергли капитализм, а власть у нас рабочая, — у нас есть отечество и мы будем отстаивать его независимость». Сталин, Иосиф. *Вопросы ленинизма*. М.: ОГИЗ, 1947, с. 328.

ции крестьян: «и во мне после этого впервые пробудилась звериная ненависть ко всей этой жизни, в которой "развратные злодеи" являлись хозяевами положения, всё же остальное население "цвело" для их "прихоти". И с этого момента я начал крепко задумываться над вопросом, как бороться с этой жизнью и хозяевами в ней». Далее рабочий пишет о том, как в одну из самых трудных минут его жизни пушкинское послание «К Чаадаеву» спасло его от самоубийства, заставило его поверить в лучшее и вывело его на тропу революционной борьбы.[28]

В этом многообразии очень точно отражена палитра отношений, которые просматриваются во всех опросах читателей, проводившихся в период юбилейной кампании. Чтобы привести их всех к некоему общему знаменателю, потребуется куда более пространное объяснение, нежели то, которое предложил Вересаев. Вересаев как будто бы и сам это чувствовал — в конец своего обзора он поместил ряд читательских высказываний о живой и непосредственной близости великого русского поэта к советскому настоящему. Некоторые из этих высказываний созвучны с принадлежащей самому критику концепцией постреволюционного накопления культурных ценностей, в результате которого жизнь становится богаче. Один читатель, в прошлом красный партизан, пишет, что при военном коммунизме ни у кого не было времени на Пушкина, но сейчас, «когда жить стало лучше, жить стало веселее, нам веселая поэзия Пушкина стала милой и ценной как никому и никогда». Один офицер описывает произведения Пушкина как «школу культуры», которая вдохновляет учеников на творчество, учит их получать удовольствие и радость от жизни. Третий респондент (тоже военный) отмечает, что «мы возвращаемся к Пушкину тем чаще, чем счастливейшей стала наша жизнь. Он помогает нам строить коммунистическое общество». Однако большинство высказываний, приведенных Вересаевым в последнем разделе текста, отличаются от всех вышеперечисленных: они отмечены стремлением установить более однозначную связь и найти более «одушевленный» образ живой актуальности поэта. Один инженер, сотрудник льнокомбината, пишет, что «жажда жизни, бьющая через край в творчестве Пушкина», глубоко созвучна душе современного советского человека. Другой читатель, токарь, утверждает, что Пушкин предвосхитил революционную эпоху и теперь живет «в мозгах и устах» строителей социализма. Школьный учитель из Мордовии пишет,

[28] Вересаев В. «Чем дорог Пушкин советскому читателю», *Известия*, 05.01.1937.

что Пушкин всегда мечтал именно о новом советском читателе и что сейчас он «ожил вновь». Еще несколько респондентов фантазируют о том, что могло бы случиться, если бы Пушкин жил сейчас, если бы он был «среди нас»: «Пушкин! Чего ты не жил в нашу эпоху, где твой труд не знал бы пределов в развитии!» Один читатель даже позволяет себе шутку — новая конституция СССР разрешает лицам дворянского происхождения избираться в рабочие депутаты, так что «Рабочие-стахановцы Харьковского тракторного голосуют за Пушкина все, как один!» Другие же читатели предлагают несколько иную вариацию на ту же тему и предвещают, что при коммунизме обязательно появятся «новые Пушкины», но при этом уверяют, что «Александра Сергеевича не забудем никогда!»[29]

В большинстве приведенных выше цитат монументалистские образы перемешиваются с эсхатологическими. Метафорическая жизнь Пушкина в народной памяти постоянно заигрывает с более буквальным слиянием кругозоров. А то постреволюционное объяснение внезапной популярности Пушкина, которое предлагает Вересаев, напротив, не допускает подобной гибридности. В нем эсхатологическая тревога перед наследием дореволюционной эпохи может подавляться, но исключительно с целью поспособствовать более полной и окончательной экспроприации. Пушкин по-прежнему существует отдельно от социализма, и это расстояние препятствует тому, чтобы великий русский поэт мог быть в полной мере воспринят как маркер культурной идентичности. Для того чтобы выстроить полноценную «модерную» связь между Пушкиным и народными истоками, эсхатологический пыл, как это ни парадоксально, должен был не ослабнуть, а, наоборот, усилиться.

Необходимо было, чтобы Пушкин воскрес «одним из нас» — не просто как «наше наследие» или «наше прекрасное русское прошлое», но как часть коллективного субъекта самого социализма как такового.

ПОЛИТИКА ЛИТЕРАТУРЫ

Наиболее интуитивно понятным способом связать Пушкина с революцией был акцент на его участии в интеллектуальном брожении, вдохновившем восстание декабристов. Но даже для этого требовалась толика твор-

[29] Вересаев В. «Чем дорог Пушкин советскому читателю».

ческой забывчивости. Как уже было отмечено в предыдущей главе, в начале 1930-х гг. было принято критиковать декабристов за «абстрактный либерализм» и за то, что они были «далеки от народа».[30] Пушкин, роль которого в судьбе движения была далеко не центральной, казался даже более подозрительным, а факт его последующего примирения с царем ставил под вопрос серьезность его намерений и убеждений. Однако по мере того, как юбилейная кампания набирала обороты, все эти неудобные детали все больше и больше скрывались из вида. После того как была разгромлена статья Мирского и весь том «Литературного наследства», никто и никогда уже не осмеливался усомниться в прогрессивности Пушкина. Скорее, наоборот, изыскивались различные способы оправдать более сдержанные политические убеждения, которых придерживался поэт после 1825 г. Это был мучительный, но важный процесс — становилось все очевидней, что дискуссия вокруг не столь значительной роли Пушкина в борьбе с самодержавием часто затмевает его статус русского национального поэта. Ранние политические стихотворения по-прежнему являлись источником вдохновения для читателей, однако было очевидно, что участие в освободительном движении не было главной заслугой Пушкина перед народом. И поэтому в день юбилея «Правда» четко разъяснила, что хотя Пушкин и «отразил… в той или иной мере революционные чаяния своего народа», это еще не повод преувеличивать значение его политических взглядов: «Его величие заключено в его бессмертных и никем не превзойденных произведениях».[31]

Для критиков вроде Вересаева такое смещение акцента означало, что юбилей можно было воспринять как призыв полностью отделить ценность художественной литературы от политики. Вересаев отдельно отметил, что в 1935 г. в постановлении ЦИКа, в котором был изложен план юбилейных мероприятий, важность Пушкина как «политического агитатора» вообще не упоминалась. Поэту, конечно же, отводилось место в истории русского революционного движения, «но для современности эта сторона поэзии Пушкина дает очень мало, — слишком далеко мы ушли от общественно-политических позиций Пушкина».[32] Впрочем,

---

[30] Ленин, Владимир. «Памяти Герцена», в кн.: Ленин В.И. *Полное собрание сочинений*, 5-е изд. М.: Издательство политической литературы, 1967, т. XXI, с. 261.

[31] [Б. а.] «Слава русского народа».

[32] Вересаев В. «За то, что живой».

другие авторы не были столь поспешны и не так охотно деполитизировали фигуру великого поэта. Так, например, Борис Мейлах в своей монографии «Пушкин и русский романтизм» объясняет постепенное смещение Пушкина «вправо» после восстания декабристов не через противопоставление искусства и политики, а изменением в их соотношении.[33] В своих ранних политических стихотворениях Пушкин сотрудничает с декабристами и старается превратить литературный русский язык в средство агитации, он делает особый акцент на такие качества языка, как «живость» и «высокость», которые Мейлах трактует, выдвигая идею о правдивости литературного дискурса поэта в первом случае и о его преданности делу революции — во втором. Правда, Пушкин вскоре отбросил высокий стиль, и, по мнению Мейлаха, это было вполне оправдано. Поэтике декабристов, несмотря на ее эффективность в борьбе с самодержавием, не удалось разрушить строгий иерархизм классицистического восприятия, который Мейлах называет «феодальной эстетикой». Пушкин, в отличие от В. Кюхельбекера, который «догматично» отстаивал использование высоких жанров (в частности, оды), выступал за равенство всех художественных форм. К. Рылеев отказывался признавать эстетическую ценность «Евгения Онегина» и предпочитал ему более возвышенные байронические поэмы Пушкина. Но, несмотря на все это, Пушкин на протяжении зрелого периода своего творчества неуклонно спускался из далеких высей и погружался в «прозу жизни».[34] В статьях, потом составивших изрядную часть сборника «О лирике», Лидия Гинзбург высказывала похожие суждения о зарождении реализма в 1930-е гг. XIX в. Как и Мейлах, она отводит Пушкину центральную роль в процессе низвержения «феодальной» иерархической эстетики классицизма, который открыл дорогу для реализма: «Подлинно реалистическое мировоззрение не снижает, а возвышает вещи, потому что оно в принципе признает все вещи, существующие в действительности, равноправными объектами познания и потенциальными носителями трагической, геро-

[33] В 1930-е гг. авторитет Б. С. Мейлаха как пушкиниста неуклонно возрастал, несмотря на его молодой возраст. В 1935 г. он защитил кандидатскую диссертацию о Пушкине и русском романтизме, а в 1941 г., когда ему было всего 32 года, он занял пост директора Института русской литературы (ему сыграл на руку тот факт, что в ходе юбилея пушкинисты из старой гвардии оказались в опале).

[34] Мейлах, Борис. *Пушкин и русский романтизм*. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1937, с. 43–44, 119, 122.

ической, лирической эмоции».[35] Доводы Гинзбург выстраиваются вокруг диалектического нарратива, в котором романтизм (и в особенности романтическая ирония «Евгения Онегина») выступает в роли посредника, который в пику классицизму с его дискретным распределением подстегивает «противоречие, движение, смешения элементов». Такая готовность идти на конфликт позволяет кардинально расширить границы литературного языка. «Вместо узкого круга вечно повторяющихся, отобранных слов, любые слова становятся потенциальными носителями поэтичности, вся действительность придвигается к поэту, предоставляя ему бесконечное многообразие вещей».[36] Реализм поздней пушкинской лирики знаменует собой заключительную фазу этого процесса — эта лирика отрицает противопоставление высокого и низкого, но при этом не упивается этим отрицанием и выбирает своим предметом «действительность видимую и постигаемую в своем единстве».[37] В конечном итоге в этом состояли и величайшее достижение Пушкина, и его трагедия. Когда в 1830-х следующее поколение поэтов начало экспериментировать с новыми стилистическими средствами, экскурсы Пушкина в царство демократической мысли реализма остались незамеченными, в то время как его ранние работы подверглись критике за то, что им недоставало философской глубины.

Чем же была эта другая, специфически литературная политика, которую Мейлах и Гинзбург видят в зрелом творчестве Пушкина? Чтобы ответить на этот вопрос, полезно будет обратиться к теории Жака Рансьера о появлении модерной литературы в начале XIX в.

По мнению Рансьера, именно новая литература и ее «радикально эгалитарное» безразличие к иерархии стилей и жанров вызвали падение режима, который больше не мог строго привязывать любой предмет или тему к конкретному языковому регистру в зависимости от того, насколько этот предмет благороден или, наоборот, низменен.[38] Классицистический

---

[35] Гинзбург Л. «К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе», *Временник Пушкинской комиссии*, 1936, вып. 2, с. 400–401.

[36] Гинзбург Л. «Поздняя лирика Пушкина», *Звезда*, 1936, № 10, с. 169–170.

[37] Гинзбург Л. «К постановке проблемы реализма», с. 400.

[38] Rancière, Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, ed. and trans. Steven Corcoran. NY: Continuum, 2010, p. 156.Все последующие ссылки на это издание даны в тексте в круглых скобках.

режим изящной словесности (*belles lettres*) предлагает некий вымышленный коррелят к пониманию речи как действия «когда одна воля диктует что-то другой воле, как это может делать трибун, священник или генерал» — например, убедительная речь, обращенная к законодательному собранию, проникновенная проповедь, обращенная к пастве, или пламенное выступление, призванное воодушевить солдат на подвиг. Получается, что эта иерархия в репрезентации «тесно связана со… способностью адекватно адресовать соответствующие типы речевых актов соответствующим типам аудитории» (157, 161). В рамках нового режима эстетической модерности функция письма перестает быть привязанной к навязыванию воли. Взамен этого литература обрамляет «новый мир коллективного опыта», новое «разделение чувственного», подрывающее «прочные отношения, существовавшие между разными манерами говорения, делания и бытия». Политика новой *littérature* становится чем-то «вроде побочной политики или метаполитики», которая отказывается от «борьбы воль и интересов» и функционирует уже не как ораторское красноречие, но как видение, которое «отображает и расшифровывает положение вещей» (161, 163).

Эта новая демократическая наглядность способствует тому, что в понимании Рансьера является парадигматическим актом политического диссенсуса, она «конструирует [новые] коллективные объекты и новые возможности субъективного высказывания» и тем самым нарушает консенсуальные, признанные естественными порядки.[39] Но при этом искусство зависит от лежащей в его ядре неоднозначности по отношению к жизни, оно всегда «дает политическое обещание, которое оно неспособно сдержать» (133). Метаполитическая эффективность новых форм эстетического режима определяется и сохраняется благодаря тому, что они двигаются туда-обратно между автономной «свободной игрой» и гетерономным растворением в праксисе повседневной жизни. Иными словами, искусство эстетического режима эффективно лишь в той мере, в какой оно остается противоречивым, то есть одновременно является искусством и чем-то иным — некой «автономной формой жизни», которая одновременно стремится к изоляции

[39] Используя термин «консенсус», Рансьер отсылает к согласию различных типов чувственного восприятия (*sens*): то, что может быть сказано, соответствует тому, что может быть увидено.

и к самоподавлению (118). Рансьер формулирует это так: «В той мере, в какой эстетическая формула с самого начала привязывает искусство к не-искусству, оно размещает эту жизнь [искусства] между двух точек схода: первая — окончательное превращение искусства в жизнь, а вторая — окончательное превращение искусства в искусство» (132). Рансьер предлагает классификацию различных стратегий в зависимости от возможных интерпретаций или искажений этой формулы, и в ней романтическая/реалистическая просматриваемость, для которой весь мир становится одним бесконечным стихотворением или же набором символов, подлежащих расшифровке, — это всего лишь одна из возможных комбинаций. Идея коммунизма — это смежная стратегия, которая, согласно Рансьеру, восходит к шиллеровской идее об эстетическом воспитании человека как программе обрамления нового коллективного мира. Заветная мечта — это эстетическая революция, которая поместит демократию «на реальную почву, а именно на конфигурацию прожитого мира», и продолжит с того места, где остановилась Великая французская революция, опиравшаяся на законы, институции и ораторскую политику воль (81).

Может показаться, что сталинская культура — пример того, что Рансьер называет энтропией эстетического режима (речь идет о тенденции режима слишком близко подходить к одной из точек схода и схлопывать диссенсус в новый консенсуальный порядок «этической непосредственности»), некая педагогика, которая «смешивает воедино искусство и политику, обрамляет сообщество, как произведение искусства, и таким образом одним движением отбрасывает и искусство и политику» (137).[40] Однако я склоняюсь к мнению, что сталинская культура стремилась поддерживать перспективу диссенсуса *внутри* консенсуального сообщества и таким образом получать выгоды от дестабилизирующей, эмансипаторной силы модерности, не испытывая при этом меланхолических побочных эффектов, связанных с ее инактуальностью.[41] Для этого она прибегала к наивному двоемыслию гибридного хронотопа.

Вернемся к нашим пушкинистам: их намеки на эстетику диссенсуса можно связать как с монументалистской, так и с эсхатологической интер-

[40] Данная интерпретация также вписывается в парадигму «катастрофы» Бадью.

[41] Инактуальность — термин, который Рансьер использует для обозначения утопической действенности коммунизма (76–83).

претациями современной актуальности Пушкина в 1937 г. Во-первых, очевидно, что Пушкин предстает как первичный мастер, причастный к вхождению России в эстетическую модерность. Именно его произведения (больше, чем чьи бы то ни было еще) вырываются из оков репрезентационной иерархии классицизма, открывают всей реальности дверь в литературность и делают возможным демократическую демонстрацию исторической правды. Советские читатели и писатели наследуют это достояние как момент рождения своей литературы, и оно с тех самых пор продолжает очерчивать и перечерчивать эстетические контуры всего их сообщества. Но Пушкин — не только мастер диссенсуса, но еще и мученик, пострадавший за него. Мейлах четко показывает, что, обнаружив силу искусства к диссенсусу, Пушкин вынужден был заплатить за это высокую цену — ему пришлось отказаться от политических надежд своей юности. Гинзбург предлагает вариацию на ту же тему: определяя положение позднего Пушкина, она помещает его между победой и трагедией. Облако негативности, нависшее над эстетическим триумфом Пушкина, связывает его со всеми, кто мечтал о свободе и равенстве, но не дожил до конца борьбы. Получается, что Пушкин дрейфует вне монументалистского дискурса (который отводит ему роль начинателя нескончаемого литературного труда) и становится субъектом эсхатологического нарратива, в котором он ожидает искупления своей борьбы и своей гибели, по мере того как разрушительный акт диссенсуса, сила которого никогда не высвобождается в полной мере, совершается вновь и вновь. В определенном смысле Пушкин — первопроходец эстетической революции, выброшенный из политики воль и попавший в неизведанные земли диссенсуса, существующий в зазоре противоречия межу искусством и жизнью, — становится воплощением голого человека.

И как следствие, в критическом и научном нарративах возврат советской культуры к Пушкину представлен одновременно с двух точек зрения. С одной стороны, настоящее по-прежнему остается привязанным к инактуальности коммунизма, причем это состояние даже может быть перманентным, то есть речь может идти о некоем бесконечном задании. В своем непрерывном стремлении к прогрессу и способности к совершенствованию советский народ оглядывается на Пушкина и ищет в нем утешителя и наставника. Можно даже сказать, что юбилей является свидетельством отказа от чрезмерного и необузданного смешения искусства и жизни в авангарде. Избрав Пушкина мастером-основателем, сталинская

культура вновь открывает для себя эстетику XIX в. и таким образом восстанавливает то диалектическое напряжение, которое обеспечивает возможность существования искусства. С другой стороны, советское настоящее также маркирует и актуальность коммунизма — славный приход новой консенсуальной эпохи этической непосредственности. Именно с этой точки зрения советский читатель оглядывается на Пушкина и искупляет его трагические страдания.

Каждая из этих двух противопоставленных друг другу точек зрения служит защитой от негативности другой. Без опоры на Пушкина актуальность коммунизма могла бы изменить полярность и обернуться клаустрофобным ужасом эсхатологического «пока еще нет». И в то же время новый эсхатологический горизонт необходим для того, чтобы возврат к монументальным истокам не скатился в инертность старого режима.

Лучший пример наивного смешения этих двух отношений мы находим в центральном для всего юбилея идеологическом заявлении — в книге Валерия Кирпотина «Наследие Пушкина и коммунизм». Основной тезис этой книги крайне прост: гений Пушкина позволил ему выйти к непосредственному пониманию полноты жизни, к органичному, «гармоническому существованию в согласии с миром и людьми», но, увы, эта полнота не могла быть реализована в те жестокие времена, в которые жил поэт: «судьба этого человека, так необыкновенно приспособленного для того, чтобы ужиться с миром, сложилась трагично. Он встретил вражду, гонение, он умер насильственной, мучительной и преждевременной смертью. Противоречия его гармонической, уживчивой личности с действительностью нашли себе роковое объективное, внешнее выражение. Эти противоречия проникали внутрь его поэзии и миросозерцания, разлагая их цельность, их гармоничность, оспаривая их оптимистичность».[42]

Далее Кирпотин методично иллюстрирует, что Пушкин по природе своей был склонен к полноте жизни, и попутно рассказывает о препятствиях, которые вставали на пути поэта и вынуждали его отклоняться от гармонии и погружаться в диссонанс. Пушкин — одинок, он полностью отрезан от своей эпохи, от своего класса и даже от других классов, к которым он мог бы примкнуть в борьбе. Он борется с реальностью, которая преграждает ему путь к полноте, но в итоге только запутывается

[42] Кирпотин В. «Наследие Пушкина и коммунизм», *Октябрь*, 1936, № 9, с. 227–228.

в паутине неразрешимых противоречий. Однако финал у этой истории все-таки счастливый: «Пушкин был в конфликте с действительностью, он не знал, как бороться с нею; действительность была сильнее его, николаевская действительность победила Пушкина, но в каждом пункте, в котором Пушкин был бит жизнью, будущее было за ним».[43] Наступила новая эпоха, и все противоречия, наконец, начинают разрешаться: пушкинские дни — это великий праздник возвращения, изолированный от всего мира поэт наконец-то может вернуться в лоно общества. «Просвещенная гуманность Пушкина вливается в социалистическую гуманность обновленного мира, как могучая река вливается в неиссякаемый океан».[44] И все же искупительное завершение труда, который не был завершен Пушкиным, не являлось единственным мотивом юбилея. Кирпотин также настаивает на том, что Пушкин по-прежнему остается идеалом и образцом для подражания. Хотя эксплуататорские классы, может, и были уничтожены, СССР до сих пор остается на самой нижней ступени коммунистического развития, и на нем до сих пор остались «родовые пятна» после его становления из капитализма. Пушкин может поспособствовать процессу трансформации: «Гений дал оставленной им бессмертной поэзии волшебную силу облагораживать душу читателя, растить и укрепить его человеческое достоинство во всех возрастах, на всех ступенях жизни. Социалистический человек вполне воспользуется этой волшебной силой. Коммунизм удлинит жизнь каждого человека. Люди будут жить долго, будут жить чище и возвышенней, освобожденные от опошляющей накипи собственнических нравов, в каждом возрасте отдаваясь целиком полноте интересов жизни творческой, деятельной и понимающей, сочувственной по отношению к другим».[45] Здесь Кирпотин заметно отходит от эсхатологической точки зрения и занимает более традиционную монументалистскую позицию. Делая акцент на продолжительности жизни и на многочисленности сменяющих друг друга по-

[43] Кирпотин В. «Наследие Пушкина и коммунизм», с. 152.

[44] Там же, с. 163. Этот образ вновь появляется в главной передовой статье юбилейного номера «Правды»: «В конечном счете творчество Пушкина слилось с Октябрьской социалистической революцией, как река вливается в океан» ([Б. а.] «Слава русского народа»). Возможно, Кирпотин позаимствовал этот образ у Пушкина, из стихотворения «Клеветникам России» (1831).

[45] Кирпотин В. «Наследие Пушкина и коммунизм», с. 162.

колений, упирая на то, что коллектив един-в-своей-гетерогенности, Кирпотин поступается идеей о том, что «коммунизм» — это бесконечный проект, а не единичный момент эпохи. Благодаря такому колебанию между эсхатологией и монументализмом Кирпотину удается поддерживать противоречие между искусством и жизнью, при этом гарантируя, что действие ни первого ни второго по-настоящему не проявится. За образом консенсуса в избытке скрывается диссенсус, он сокрыт в невысказанном противоречии между тем, что народ, с одной стороны, относится к Пушкину как к покровительствующему божеству — мастеру эстетической формы, а с другой — является для него милитантом, искупляющим смерть мученика.

Эта двойная точка зрения наконец-то позволила советскому читателю свободно и с наслаждением изучать аристократическую эпоху Пушкина и перенаправить все подозрения и всю враждебность на неисправимых злодеев вроде царя и его приспешников. Те, кого эсхатологический пыл культурной революции уже успел утомить, конечно же, одобрительно восприняли это новое, почтительное, отношение к традиции. Другие видели в этом предательство революционных ценностей. Однако в рамках общепринятого подхода монументализм смягчался новой, вновь активизировавшейся эсхатологией: прошлое рисовалось как «оптимистическая трагедия», в которой Пушкин одновременно представал жертвой истории и ее победителем: при жизни он стремился к гармонии, периодически скатываясь в диссонанс, а теперь он наконец спасен и вновь занял свое законное место у истоков новой русской культуры.

Другой пример специфической юбилейной формы консенсуса, построенного на диссенсусе, мы находим в эссе «Пушкин и современность» Николая Глаголева, весьма влиятельного преподавателя и профессора Московского областного педагогического института. Мысль Глаголева вращается вокруг уже знакомых нам тем (он пишет о том, что нужно простить Пушкину его политические заблуждения и заново осознать, насколько демократичной и наглядной была его проза), однако ближе к концу статьи, описывая юбилей, он не выдерживает и переходит к пламенным панегирикам: «Пушкин как бы открывается заново и воспринимается по-иному нашей помолодевшей страной. <...> Нам дорога, близка, нужна его поэзия, зовущая вперед, к жизни, к радости, действию, счастью. Юношу и старика... каждого по-своему волнует поэзия Пушкина, вечно юная, ясная, солнечная, вся обращенная в будущее, в светлое,

счастливое будущее человечества. <…> Человек в великой стране социализма спокойно и уверенно глядит в будущее, полной грудью дышит он и радостно работает, зная, что открыты перед ним широчайшие просторы творчества, что нет в мире ничего более прекрасного, чем радость труда и борьбы для блага трудящихся. Искусство, поэзия умножают эту радость, вдохновляют человека к новым победам, новым достижениям, придают его жизни особый вкус. И Пушкин, наш Пушкин приходит к нам в своей поэзии как лучший друг наш. И радость приходит вместе с ним, и чистое наслаждение красотой, и то глубокое волнение, какое вызывают в нас произведения только гигантов поэтической мысли, и кровь начинает быстро обращаться в жилах».[46]

В этом отрывке Глаголев полностью стирает все различия между искусством и трудом, показывая, что и то и другое — формы творчества. Пушкин здесь представлен как внезапная вспышка творческой радости, которая всего лишь дополняет радость от самой социалистической жизни как таковой. И все же различие здесь стирается не полностью. Вернее, оно сохраняется в напряжении между «чистым наслаждением красотой» и «глубоким волнением», также как и в другом, семантически схожем диссонансе, в котором «вечная юность» ступает рука об руку со «светлым, счастливым будущем», накладывая друг на друга идеи вечности и времени. Данное напряжение является остаточным присутствием эстетического диссенсуса, но уже в новой форме. Рансьер возводит формулу эстетической модерности к отрывку из писем «Об эстетическом воспитании» Шиллера, в котором говорится о том, что любовь человечества к игре является основой и «искусства красоты, и еще более трудного искусства жизни» (115). Рансьер считает, что перспектива эстетического диссенсуса возникает именно в этом союзе, когда искусство одновременно должно быть и автономным и гетерономным. Однако Глаголев задействует это же напряжение так, как если бы речь шла о гармоничной консенсуальной связи. Надо сказать, что таким образом он действительно активизирует старое представление об искусстве как о способе подтолкнуть людей на некий поступок или вдохновить их на некое чувство и возвращает к жизни политику воль. Разница лишь в том, что волевая сила искусства теперь распределяется не иерархически, а универсально. И следовательно, трансляция воли не является задачей активного оратора,

[46] Глаголев Н. А. «Пушкин и современность», *Литература в школе*, 1937, № 1, с. 65–66.

навязывающего свою волю пассивной аудитории. Заслуги новых людей социализма перед Пушкиным ничуть не меньше, чем его — перед ними: они своим творческим трудом дают ему новую жизнь, а он, в свою очередь, дает им силы продолжать трудиться. Юбилей стал моментом гибридной хронотопической встречи, которая превратила искусство Пушкина в жизнь, а советскую жизнь — в искусство. И когда две эти траектории (мастер, направляющий ученика, и милитант, искупляющий смерть мученика) пересекаются, обнаруживается, что искусство и жизнь, как говорится в православной терминологии о двух природах Христа, «ни слитны ни разделимы». Взявшись за руки, поэт и народ уверенно идут вперед к коммунизму, но при этом вечно балансируют на пороге этого триумфа. Они оба (и поэт и народ) одновременно являются и голым человеком и бронзовым изваянием, и между этими двумя состояниями не чувствуется никакого напряжения.

МИХАИЛ ЛИФШИЦ И АРИСТОКРАТИЧЕСКАЯ НАРОДНОСТЬ

В каждом из этих критических текстов (возможно, за исключением текста Кирпотина) мы находим глубоко запрятанную мысль о том, что трагическое падение Пушкина было не только простительно, но и необходимо. Демократический поворот к эстетике реализма, произошедший в 1830-е гг., был неразрывно связан с трагической участью поэта. В данной связи примечательно, что Рансьер говорит о появлении эстетического режима в XIX в. как о явлении, которое одновременно было революционно-демократическим («подрывающим всю систему репрезентации») *и* аристократическим (продвигавшим эстетскую идею «абсолютизации стиля») (156).[47] Советские литературоведы, о которых шла речь в предыдущем разделе, тоже чувствовали этот парадокс, однако они всегда подавляли аристократический аспект этого явления в пользу демократического. Тот факт, что в кругах новых писателей-плебеев 1830-х гг. Пушкин пользовался дурной репутацией аристократа-сноба, Гинзбург расценивает как трагическое недопонимание. В отличие от других писателей, принадлежавших к

[47] Рансьер считает творчество политического консерватора Флобера образцом эстетического искусства.

мелкому и среднему дворянству (например, В. А. Жуковского и П. Вяземского), которые положительно восприняли новые тенденции, Пушкин сопротивлялся им, и поэтому могло сложиться впечатление, что он застрял в прошлом. Однако Гинзбург считает, что такое отношение всего-навсего отражало тот факт, что Пушкин, оставшись единственным из всей старой гвардии «Арзамаса» активным участником литературного процесса, пытался самостоятельно разработать новую реалистическую эстетику.[48]

Мейлах был более агрессивно настроен против того, чтобы имя Пушкина связывалось с аристократическим эстетизмом, и его рассуждение целиком построено на опровержении подобных заявлений и на резких высказываниях против социологических интерпретаций поздних произведений Пушкина, которые трактуют их как аллегории падения аристократии и заката ее исторического господства.[49] Мейлах не отрицает, что после 1825 г. Пушкин лишился точки политической опоры, но при этом настаивает на том, что его зрелые произведения всегда были отмечены стремлением к большей универсальности и демократичности форм. И поэтому он особо акцентирует свое внимание на том обстоятельстве, что главными героями пушкинских произведений вроде «Повестей Белкина» или «Медного всадника» были люди низкого социального статуса.

Эти попытки очистить Пушкина от его аристократизма резко отличались от той позиции, которой придерживались авторы, писавшие для журнала «Литературный критик» — единственного печатного издания, которое готово было анализировать противоречие, возникающее при попытке увязать друг с другом аристократический эстетизм с такими понятиями, как народность и реализм, несущими в себе идею демократии. Это оказывалось возможным в первую очередь благодаря тому, что в текстах журнала данные понятия помещались на определенном расстоянии от привычных социологических интерпретаций, а также благодаря тому, что его авторы настаивали на необходимости проводить различие между материальным развитием классового общества и историей искусств. Несмотря на то что на протяжении 1930-х гг. «Литературный критик» оставался весьма авторитетным и влиятельным изданием, ближе

---

[48] Гинзбург, Лидия. «Пушкин и Бенедиктов», в кн.: *Пушкин: Временник Пушкинской комиссии АН СССР*. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936, с. 175–176.

[49] Здесь Мейлах в первую очередь критикует сборник статей Д. Благого, см.: Благой, Дмитрий. *Социология творчества Пушкина: Этюды*. М.: Федерация, 1929.

к концу десятилетия он подвергся жесткой критике, в особенности от В. Кирпотина и бывшего члена РАПП Владимира Ермолова. Равно как и работа Лукача, центральное место в этой полемике занимали две статьи о Пушкине, написанные Андреем Платоновым в 1937 г.[50] В конечном счете «Литературный критик» потерпел поражение в этой борьбе, и в 1940 г. журнал был закрыт по постановлению партии. Однако же такое отступление от общепринятой юбилейной риторики не влекло за собой отказа от импульса к хронотопической гибридности. Будучи результатом той же общей тенденции, стратегия, избранная журналом, сопротивлялась господствовавшему тогда двоемыслию, предпочтение отдавалось более изощренной и в узком смысле слова более диалектической модели, а амбивалентное ядро двух разных темпоральных отношений к великому русскому поэту не подавлялось, а, скорее, наоборот, использовалось этой стратегией в своих собственных интересах.

Михаил Лифшиц, главный после Лукача теоретик «Литературного критика», примерно в то же самое время, когда проходил юбилей, работал над монографией о Пушкине, которая, судя по всему, называлась «Пушкин и его время». Недавно этот труд был частично опубликован, несколько основных мыслей этой книги также были изложены в пространном письме, которое Лифшиц в апреле 1938 г. написал молодому литературоведу Г. М. Фридлендеру, а также в шестичасовой лекции о понятии народности, прочитанной им в мае того же года в Москве. Стимулом к написанию книги, судя по всему, стала борьба, которую Лифшиц вел против вульгарной социологии. С мая по август 1936 г. он опубликовал три статьи полемического характера в «Литературной газете», в них он часто приводит Пушкина как пример несостоятельности этого метода и отдельно говорит о том, что в свете приближающегося юбилея необходимо пересмотреть устоявшуюся догму. Лифшиц сравнивает социологический метод с психоанализом, то есть с поиском чего-то сокрытого, как будто главная задача художника — как можно глубже спрятать истинный смысл своих работ («узко-классовое содержание») за мастерски сотканной вуалью формы, а задача критика — срывать эту вуаль и обнажать правду. Лифшиц во многом повторяет ту же логику, которую использовал Розенталь в своей критике в адрес Мирского: он спрашивает, почему

[50] Подробнее об эссе Платонова о Пушкине см.: Platt, Jonathan Brooks. "Platonov, Incommensurability, and the 1937 Pushkin Jubilee", *Ulbandus*, 2012, N 14, p. 216–248.

социологи оказываются неспособны признать, что революционная эпоха дарит классическим произведениям новую жизнь. «Благодаря уничтожению частной собственности и эксплуатации человека человеком все великое в старой литературе не погибло, а напротив — освободилось от ограниченной и узкой оболочки, получило новую серьезную и глубокую жизнь в сердцах миллионов. Не умер Пушкин, он только начинает по-настоящему жить». Напротив, если бы социологи были правы, это означало бы, что «наша страна превращает чествование памяти Пушкина в народный праздник именно потому, что вышеозначенный Пушкин, идеолог аристократии, неустанно защищал в своих произведениях интересы эксплуататоров».[51]

При этом Лифшиц, что немаловажно, не отрицает аристократизма Пушкина. Он трактует принадлежность Пушкина к аристократии не столько как идеологическое явление, сколько как факт истории культуры. Таким образом он приходит к интерпретации, которая во многом идентична позиции Рансьера относительно образцовых эстетических авторов вроде Флобера. Многие современники Пушкина, например философ и критик Николай Надеждин, воспринимали тот факт, что Пушкин мог писать о низких предметах тем же стилем, что и о высоких, как «нигилизм» на почве аристократического безразличия. Вот что пишет об этом Лифшиц: «Пушкин отделил красоту предмета от красоты изображения, показал, что истинный художник может извлечь поэзию из обыкновенной человеческой жизни, и тем раз и навсегда расширил область поэтически прекрасного до бесконечности. Для Надеждина в этом и состояло преступление поэта. Он вменяет ему в вину артистическое и светское безразличие к содержанию. Не важно, что изображается, важно как сделано изображение. Вот баба, развешивающая белье. Прекрасная и верная копия с натуры; но для чего она? Непонятно».[52]

В отличие от авторов вроде Мейлаха, которые тратили огромные силы на то, чтобы снять с Пушкина любые возможные обвинения в эстетизме,

---

[51] Лифшиц, Михаил. «Против вульгарной социологии: Критические заметки», в кн.: Лившиц М. *Собрание сочинений в 3 т*. М.: Изобразительное искусство, 1986, т. II, с. 205, 207.

[52] Лифшиц, Михаил. «Пушкин и его время», в кн.: *Очерки русской культуры: Из неизданного*. М.: Наследие, 1995, с. 186. Все последующие ссылки на эту работу даны в тексте в круглых скобках.

Лифшиц делает очень смелое заявление: он говорит, что народность Пушкина на самом деле неразрывно связана с «аристократическим духом» его искусства. Именно этот дух отличает его от тех интеллектуалов, которые все еще находились внутри традиции Просвещения и использовали литературу как средство выражения философских и этических суждений. Лифшиц не останавливается на этом и сравнивает нападки Писарева на Пушкина в 1860-х с тем, как поэта при жизни критиковали «царские подхалимы» вроде Фаддея Булгарина, желавшие выслужиться перед государем. Весьма знаменательно, что Лифшиц, предвосхищая Рансьера, описывает такое отношение как нечто вроде «полицейского контроля» (Булгарин сотрудничал с тайной полицией и был информатором): «Обвиняя поэта в отступлении от современности в область чистой гармонии, критики требовали от него идейного искусства. Они полагали, что истинный поэт может пролить целительный бальзам на язык общества, исправить моральные повреждения, происшедшие в сердцах сограждан от внешних потрясений века. Что понимали под служением обществу просветители типа Булгарина, легко догадаться. То было время расцвета всякой полицейской деятельности. "Полиция", как показывает уже само происхождение слова, имеет близкое отношение к цивилизации, просвещению и гражданскому благоустройству. <...> Но несомненно одно: у Пушкина, при всех недостатках и тяжких иллюзиях его политического мировоззрения, подобной идейности нет и следа» (189).

В историческом нарративе, который напоминает об эволюционных моделях литературного развития, предложенных русскими формалистами, Лифшиц помещает Надеждина и Булгарина на низшую ступень просветительской традиции, которая маркирует "период созревания", по завершении которого эта традиция была возрождена Белинским. Поэзия Пушкина («как горный перевал между двумя обширными долинами») отделяет просветителей-классицистов XVIII в. от их более радикальных потомков, живших в XIX в. Аристократизм этой срединной позиции объясняет, почему критики «с незапамятных времен в Пушкине находили двойственности, рассматривали его "в двух планах" [, как Вересаев], отыскав в нем какое-то смешение цинически-грубых и чисто художественных элементов, радости и печали, бурного веселья и "черножелчия"» (191).

Следовательно, цель, которую преследует Лифшиц, не сводится к тому, чтобы поставить эстетизм выше просвещения, — он, наоборот, стремится предложить более широкий исторический взгляд на диалектическое

взаимодействие двух этих тенденций. В своей лекции о народности он выделяет три этапа культурного развития, каждый из которых может быть охарактеризован как народный. К первому этапу относится такое искусство, которое исходит непосредственно от масс: фольклор, мифы и легенды, в которых «живет седое прошлое человечества». В отличие от многих советских критиков, считавших, что всякая народность уходит корнями именно в такие формы, Лифшиц настаивает на том, что необходимо отличать гармонию и ясность классики от грубой наивности народного искусства, неизменно отражавшей «примитивное, неразвитое, угнетенное состояние».[53] Народность настоящей классики возникает лишь на втором этапе, которым в истории каждого народа знаменуется то, что Генрих Гейне (вслед за Гегелем) называл *Kunstperiode* — эпоха Гёте и Шиллера в Германии, Высокое Возрождение в Италии или Пушкин — в России. Этот «счастливый момент» наступает, когда аристократическая культура достигает пика своего развития, ненадолго выходит за рамки своих узких классовых интересов и прикасается к «народной основе» (262). Именно на этапе «аристократической демократии» случается «ступень высших достижений художественной культуры, близких родовым интересам человечества» (266). В конечном счете традиция просветителей достигает народности лишь по завершении неизменно короткого *Kunstperiode*, когда передовой край культуры начинает определяться новым типом скептицизма. В этот момент осознание того, что между высоким искусством и жизнью народа пролегает пропасть, превращает аристократическое безразличие классики в инструмент реакции. Новое поколение писателей служит народному делу именно тем, что набрасывается на эстетизм старого искусства и объявляет интересы масс единственным критерием, по которому можно судить, насколько оправдано создание тех или иных произведений искусства.

Стремясь отграничить подлинную классику от просветительской традиции, Лифшиц высказывается категорически против того, чтобы в рамках юбилея 1937 г. продолжать по старой привычке восхвалять только ранние политические стихотворения Пушкина. «Если раньше писали, что раз Пушкин не Некрасов, значит он идеолог дворянства, слуга самодер-

---

[53] Лифшиц, Михаил. «Народность искусства и борьба классов», в кн.: Лившиц М. *Собрание сочинении в 3 т*. М.: Изобразительное искусство, 1986, т. II, с. 266. Все последующие ссылки на эту работу даны в тексте в круглых скобках.

жавия, то теперь в юбилейной литературе многие авторы пошли по другому, еще более легкому пути: стали находить, что он, в сущности, похож на Некрасова, не так уж далек от него, почти до него дотягивается. Поэтому главное внимание уделяли юношеским стихам поэта, таким как "Вольность", "Деревня", "Кинжал", стали иначе изображать его отношение к декабризму. Те грани, которые отделяли Пушкина от декабризма в 20-е и особенно в 30-е гг., теперь сглаживались и исчезали. Получался стилизованный Пушкин» (250).

Однако В. Г. Белинский и более поздние радикальные мыслители вроде Н. Г. Чернышевского всегда воспринимали заслуги Пушкина иначе. Для них Пушкин был блестящим художником, мастером формы, и больше никем. Они не считали его великим философом или политиком. Не приняв во внимание подозрения этих критиков относительно пушкинского эстетизма, невозможно понять истинное значение Пушкина как акме русского *Kunstperiode*. Просветители признавали мощь созданного Пушкиным искусства и даже признавали, что оно, потенциально, могло бы послужить на благо эстетического воспитания русского народа, но свою собственную задачу они понимали иначе, и поэтому в их изображении Пушкин представал фигурой устаревания, точно так же, как Гёте в изображении Гейне. Впрочем, даже несмотря на то, что конец *Kunstperiode* воспринимался просветителями как безусловный прогресс, они все равно скорбели о том, что он закончился. Гейне пишет, что его сердце охватила «странная боль», а в статьях Белинского о Пушкине Лифшиц отмечает характерное «элегическое чувство». Однако они не понимали (хотя Белинский все же понимал, но очень смутно), что, когда третья эпоха настанет, она восстановит художественную ценность творчества Пушкина и реализует ее народный потенциал («Пушкин и его время», 220). «Если недовольство современников Пушкина заключало в себе "глубокий смысл", то еще более глубокий смысл имеет триумфальный характер пушкинских дней 1937 года» (217). Коммунизм наконец-то реализует потенциал классика, он разрешит его конфликт с просветителями, и наконец позволит эстетически воспитанным и политически освобожденным массам создавать подлинную, ничем не искаженную народную культуру бесклассового общества.

Это значит, что Лифшиц полностью солидарен с В. Кирпотиным в трактовке юбилея как искупления трагедии Пушкина. Его несовпадение с общепринятой критической точкой зрения состоит в том, что он настаи-

вает на важности трагедии как таковой и на необходимости сохранять ее негативную силу. И действительно, последовавшая вскоре полемика вокруг журнала «Литературный критик» строилась именно на этих терминах и в похожих формулировках. Кирпотин считал, что дореволюционных классиков можно было считать народными лишь *вопреки* их идеологическим недостаткам. Иными словами, он выступал за позицию великодушия и всепрощения. Зато Лукача и Лифшица он, наоборот, осуждал за то, что они придерживались реакционных взглядов и утверждали, что величие классиков родилось именно *благодаря* этим недостаткам. Полемизируя с этими авторами, Кирпотин искажает их позицию, потому что на страницах «Литературного критика» неизменно говорилось, что классические авторы достигли своего художественно мастерства одновременно благодаря и вопреки социальным противоречиям своей эпохи.[54] Простого великодушия было недостаточно: в действительности оно порой приводило к опасным искажениям и к сглаживанию различий между разнообразными культурными тенденциями, предшествовавшими наступлению революционной эпохи. Именно к этому, конечно же, и стремились критики вроде Кирпотина, ведь именно такое сглаживание различий позволяло им не обращать внимания на те противоречия, которыми пронизано наследие Пушкина, чья гениальность, как мы уже могли убедиться, часто находилась в прямом противоречии с его прогрессивностью.

Характерным примером той же мысли в изложении Лифшица может послужить его рассуждение о Леонардо да Винчи. Лифшиц пишет, что на первый взгляд может показаться, будто искусство кватроченто, живописавшее городскую жизнь и отразившее новый демократический дух, было ближе к жизни народа. Но на самом деле Леонардо, отказавшись от подобных сюжетов, породил новую, более высокую форму народности: «Мастер высочайшей артистической формы, он оказывается во много раз народнее тех наивно-народных художников, чистых и простодушных в их обаятельном искусстве, которые предшествовали Высокому Возрождению. В Леонардо мы видим, скорее, художника будущего, артиста грандиозных масштабов, в чьих глазах ничто малое, красочное и интимное не заслоняет масштабов большого мира, той глубокой исторической пер-

[54] См., например: Лифшиц М. «В чем сущность спора?», *Литературная газета,* 15.02.1940; Лукач Г. «"Победа реализма" в освещении прогрессистов», *Литературная газета*, 05.03.1940.

спективы, в которой находит свое место человек. Человек Леонардо сбросил пестрые одежды средневековья, отверг печать сословности, он прост и велик при всем своем аристократизме. Перед нами высокая простота, ставшая второй природой, естественным выражением человечности, народностью высшего порядка, присущей созданиям классического искусства» («Народность искусства и борьба классов», 260). В средневековых городах начали развиваться идеи о демократии, и это привело к возникновению мощного искусства, которое, однако, было замкнуто внутри своего маленького мира и существовало исключительно за счет рабского труда и угнетения народов. Чтобы подняться выше и краешком глаза увидеть другой, бóльший мир, необходимо было отказаться от прогресса и современности, что само по себе уже было прогрессивно. Леонардо отошел на определенную дистанцию, он занял позицию аристократического безразличия, и это позволило ему выйти на новый уровень простоты и совершенства формы и создавать искусство, которое одновременно было «национальным и глобальным» — искусство, способное говорить с народом даже тогда, когда он еще не был готов слушать. Однако именно в силу своей неувязки со временем его прорыв не может быть долговечным. Всем классическим авторам уготована одна судьба: все они трагически оторваны от мира. Лифшиц пишет: «Да, искусство Леонардо аристократично и вместе с тем глубоко народно. Но в классовом обществе такое высокое развитие не могло быть достигнуто даром. Оно требовало расплаты, и расплаты скорой». За свое мастерство гению приходится платить: он должен принять горькую и «беспочвенную» идею *l'art pour l'art* (искусства ради искусства), которая является для него чем-то вроде «алмазной брони», защищающей его от буржуазной коммодификации культуры (264). Лифшиц утверждает, что мотив изолированности художника от «толпы» повторяется в *Kunstperiode* каждого народа: он обнаруживает его как в текстах Леонардо и Микеланджело, так и в стихах Гёте и Пушкина. Единственное, что может сделать классический художник, — отстраниться от борьбы своей исторической эпохи, занять ту или иную позицию пессимизма, неосуществимого утопизма или «гуманной резиньяции» (характеристика, позаимствованная Лифшицем из описания, данного Пушкину Белинским).[55]

[55] Лифшиц М. «Заметки об оптимизме Пушкина», *Альтернативы*, 1999, № 2, с. 76. Все последующие ссылки на эту работу даны в тексте в круглых скобках.

Чтобы лучше понять смысл этой специфической характеристики, которую Лифшиц приписывает классикам, необходимо вкратце рассмотреть его критику в адрес вульгарной социологии. В своих статьях, написанных для «Литературной газеты», Лифшиц с особым усердием стремился доказать несостоятельность идеи о том, что поздние произведения Пушкина являются отражением некой социальной идентичности, которая занимает неопределенное положение между переживающей упадок аристократией и находящейся на подъеме буржуазией. Лифшиц был убежден, что такого рода интерпретации пренебрегают тем фактом, что великий поэт обладал статусом подлинного классика. Если суть произведений Пушкина — служение какой-то эклектичной, промежуточной *прослойке,* например «капитализирующимся помещикам, смыкающимся с торговой буржуазией», тогда чем можно объяснить их непреходящее очарование? Лифшиц пишет: «Простое дело определения классовой позиции писателя превращается у наших социологов в поиски синей птицы. Дайте нам такую прослойку, которая по своему значению равнялась бы поэзии Пушкина, была бы эквивалентна этой поэзии! — Напрасное ожидание. Никто вам ничего подобного не даст. Такой прослойки не сыскать в целом свете. Ведь Пушкин был гениальным художником, а дворянство и буржуазия, как их не дели на части, как ни смешивай друг с другом в различных пропорциях, — только два паразитических общественных слоя».[56]

В 1936 г. Лифшиц также написал рецензию на новый журнал, посвященный Пушкину, который был открыт Академией наук в рамках подготовки к юбилею. В этой рецензии он объясняет, как и почему появилась эта ошибочная интерпретация: «Психологически затруднения наших историков литературы понятны. В мышлении таких поэтов, как Пушкин, они чутьем угадывают то, что в старой немецкой философии называлось *die wahre Mitte*, т. е. истинное диалектическое единство, одинаково далекое от всякой односторонней крайности и потому лежащее как бы посередине. Но эта диалектическая позиция, усвоенная Пушкиным в доступной его времени форме, совсем не примиренчество, не “умеренность и аккуратность”, не “золотая середина” и не “буржуазно-помещичий либерализм”».[57] Отталкиваясь от фразы Фридриха Шлегеля «Соедините экстремумы и найдете истинную середину», Лифшиц предлагает диалектическую аль-

[56] Лифшиц М. «Против вульгарной социологии», с. 199.

[57] Лифшиц М. «Пушкинский временник», *Литературный критик*, 1936, № 12, с. 248.

тернативу ложной середине умеренности.[58] Он убежден, что вульгарная социология и предложенная ею идея о гибридной прослойке упускает из виду социальную тотальность — тот самый большой мир, который Пушкин сумел отобразить в своих произведениях. Социология полностью сосредоточена на мелких социально-экономических сдвигах и их идеологическом выражении, она изолирует мысль, изымает ее из противоречивого единства целой исторической эпохи. Напряжение между противоположностями, которое определяет это единство, растворяется в иллюзии о ложной срединной точке равновесия.

Вокруг предложенного им понятия истинной середины Лифшиц строит не только свою полемику против вульгарной социологии, но также и свой спор с В. Кирпотиным о тех аспектах юбилея в 1937 г., которые, как он считал, искажали наследие Пушкина. Во всех отношениях он стремится к тому, чтобы напряжение противоречия оставалось самой сутью *Kunstperiode*, он старается сохранить за ним уникальное положение на рубеже модерности, позволяющее классическому художнику, в тот момент, когда тот отстраняется от движения исторического процесса, обрести объективный взгляд на этот процесс и увидеть его во всей полноте. Вводя промежуточные позиции, балансирующие между падением одного господствующего класса и восхождением другого, социология ослабляла это напряжение. Но еще хуже было то, что во время юбилея планомерно уничтожались культурно-исторические барьеры, отделявшие эстетизм Пушкина от значительно более тенденциозной просветительской традиции, к которой принадлежали декабристы, Белинский и Некрасов. Лифшиц даже позволил себе написать, что уже ставшая вульгарной идея народности, столь активно продвигаемая во время юбилея, угрожающе напоминает тенденции, параллельно развивавшиеся в нацистской Гер-

[58] Schlegel, Friedrich. *Lucinde and the Fragments*, trans. Paul Firchow. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1971, p. 248. Очевидно, что Лифшиц напрямую связывал шлегелевское определение диалектики с этикой Аристотеля и, возможно, переосмыслял последнюю в свете Евклидовой геометрии. На это указывает замечание, сделанное Лифшицем в 1960-е: он перефразирует "die wahre Mitte" как *mesotes* в смысле *akrotes*, используя греческие слова для обозначения середины и крайности. Лифшиц, Михаил. *Что такое классика?: онтогносеология, смысл мира, «истинная середина»,* ред. В. Г. Арсланов. М.: Искусство XXI век, 2004, с. 426. Евклид использует те же термины, когда дает определение золотого сечения akros kai mesos logos, деление в крайнем и среднем отношении. Подробнее об этом см.: Platt, Jonathan Brooks. "Platonov, Incommensurability, and the 1937 Pushkin Jubilee".

мании (празднование 175-летия со дня рождения Фридриха Шиллера в 1934 г.). Когда прошлое апроприируется исключительно как легитимизирующий миф, который связывается с настоящим только посредством аналогии, народность, как и многие другие термины, включая оптимизм, реализм и жизнелюбие, превращается в пустую категорию. Если смотреть с такой точки зрения, то все авторы прошлого, чьи произведения хоть чем-то «“созвучны” нашей эпохе», ничем не отличаются друг от друга, они утрачивают всякую специфику («Заметки», с. 60). Наиболее показательным искажением такого рода Лифшиц считал то, как сильно во время юбилея выпячивалась жизнерадостность Пушкина, и то, как при этом в его произведениях игнорировалось или наивно компенсировалось всё то, что указывало на трагизм, пессимизм и чувство обреченности. Лифшиц отмечает, что «все программы фашистских партий проповедуют философию жизни, священную жажду жизни, юности, господства» (62).[59] Лифшиц проводит сравнение между Пушкиным и созданным Луканом образом Катона. Он описывает поэта как человека смирившегося с жестокой логикой противоречивого мира, но все еще способного воспевать тех, кто погиб, сражаясь с этой логикой, например декабристов или Пугачева. «Слава побежденным! Вот что говорила сердцу поэзия Пушкина и говорила каждым движением мысли, каждым изгибом стиха. Но — не больше» (73). Именно этот этический аспект пушкинской поэзии поражал Белинского, в нем он видел как источник ее изящности и величия, так и ее основной недостаток. Лифшиц же, напротив, считает, что «мужественная грусть» пушкинской поэзии (69), «богатой трагическим содержанием» (82), должна наконец быть усвоена и признана социалистической эпохой: «Мы привыкли слышать, что Пушкин дорог современной эпохе, как поэт радости и счастья. Белинский находит, что главное в нем гуманная резиньяция. Если даже эту оценку нельзя принять без ограничения и развития, то все же совершенно очевидно, что такие стихотворения как “Три ключа”, “Брожу ли я вдоль улиц шумных”, относятся к самому сердцу поэзии Пушкина. <…> Как отнесутся к этим шедеврам люди отдаленного, более счастливого будущего? Сумеют ли они насладиться пушкинской

[59] В 1938 г. выступая с лекцией, посвященной данной теме, иронизируя по поводу этой новой тенденции, Лифшиц пересказал слушателям каламбур, который, по его словам, стал весьма популярен в связи с недавней чередой юбилейных торжеств: «Еще одного классика изнародовали» (Лифшиц М. «Народность…», с. 245).

“резиньяцией”, или же эта черта покажется им простым пережитком старого общества, темным пятном на солнечном жизнелюбии великого поэта? <...> Одно из двух: либо великая гордость нашей социалистической страны поэзией Пушкина неосновательна, либо состояние непрерывного ликования не совпадает с подлинным оптимизмом и Пушкин, не являясь специально “поэтом счастья”, принадлежит социалистическому обществу таким, каков он в действительности» (76). Из этого следует, что, по мнению Лифшица, трагедия *Kunstperiode* столь же важна для новой эпохи, сколь и его достижения, его смирение столь же значимо, сколь и его оптимизм, потому что эти две стороны, в сущности, неотделимы друг от друга. Художественное мастерство Пушкина — это лишь оборотная сторона его мученичества.

Возвращаясь к терминам Рансьера, можно сказать, что Лифшиц ставил перед собой цель сохранить эмансипаторный потенциал *Kunstperiode,* понимаемого как короткий момент, когда вдруг расцветает, а потом трагически исчезает диссенсуальный консенсус, который сам Лифшиц описывает как «единство единства и противоречия, гармония гармонии и дисгармонии».[60] Стоя на вершине аристократической культуры, классический художник протестует против направленного вперед движения истории, он предчувствует все те беды, которые модерность неизбежно принесет человечеству. Так он становится призрачной фигурой: он пережил смерть своей собственной эпохи, но в новую эпоху так никогда и не вошел, место его обитания — истинная середина, она же — зазор (или, как сказал бы сам Лифшиц, «щель») противоречия.[61] Именно эта уникальная позиция (одновременно быть везде и нигде) позволяет классику ощутить свою эпоху во всей ее целостности и уловить ее истинный смысл. Народным такой художник становится именно потому, что у него нет почвы под собой, однако его народность может быть только виртуальной — перспективой и заданием на будущее, ожиданием укорениться в новой культуре освобожденного народа. И если не принять во внимание этот факт, то процесс, в результате которого потенциал классика должен полностью реализоваться, оказывается под угрозой срыва.

---

[60] Лифшиц М. «О Пушкине: Письмо Г. М. Фридлендеру от 8 апреля 1938 г.», *Пушкинист*, 1989, № 1, с. 414.

[61] См., например: Лифшиц М. *Что такое классика?*, с. 52.

Важно понимать, что, несмотря на все свои отличительные черты, подход Лифшица имеет очень много общего с тем критическим отношением к Пушкину, которое было общепринятым во время юбилея. Как и авторам, о которых шла речь в предыдущем разделе, Пушкин интересен Лифшицу как амбивалентный исток новой русской культуры, однако определяет он его в терминах эсхатологического горизонта надежды. Таким образом, получается, что *Kunstperiode* одновременно дает социалистической культуре бесконечное задание и пророческое обещание. Отдельный интерес для Лифшица также представляет демократический потенциал классического искусства, ломающего репрезентационные иерархии старого режима. Он признает, что для того, чтобы прийти к такому эстетическому видению, художнику необходимо отдалиться от тенденциозной политики. Политическая эффективность и народность классики определяется именно ее инактуальностью. Лифшиц на этом не останавливается, он прослеживает неразрывную связь, которая соединяет эту инактуальность с такими характерными чертами классики, как трагизм, смирение и даже аристократизм. Негативные элементы — это не просто досадная помеха, о которой настоящее должно забыть, потому что она мешает классике обрести свою настоящую силу. Скорее наоборот: сила классики во многом и происходит из этих негативных элементов.

И в то же самое время Лифшиц, очевидно, стремится к тому, чтобы примирить между собой классическое искусство и прогрессивные надежды просветительской традиции и таким образом восстановить политику воль в качестве эстетического принципа. Лифшиц дает новое определение аристократизма, он предостерегает против бездумных попыток «скрестить» Пушкина с Некрасовым, но его действительное расхождение с общепринятой точкой зрения состоит не в этом. А состоит оно скорее в том, что он не желает участвовать в той центральной для сталинской культуры практике, когда друг на друга накладываются обещание коммунизма в будущем и ответственность за его строительство в настоящем и возникает вспышка безумного ликования, которое является темпоральным и атемпоральным одновременно. Лифшиц продолжает воспринимать монументалистскую задачу по реализации русской народности как нечто, насквозь пронизанное амбивалентностью. Лифшиц считал, что облаченный в алмазную броню Пушкин (а заодно и все остальные национальные поэты) — это «консерваторы человечества», статичная точка, к которой мы, продолжая свой опасный путь по мукам

модерности, периодически возвращаемся. Однако в тот момент, когда историческая «почва» оказывается выбита у Пушкина из-под ног, перед ним открывается эсхатологическая перспектива, но не та, которую уже реализовало советское настоящее, наконец вернувшее Пушкина к его корням во время юбилея 1937 г. Мечта остается неким обещанием на будущее, запертым внутри назойливо преследующей проект коммунизма фразы «пока еще нет». И следовательно, Лифшиц считает, что соединение двух этих отношений не подавляет лежащие в их основе амбивалентность и трагическую негативность, а скорее наоборот, подчеркивает их.

* * *

В настоящей главе я представил все многообразие позиций, которые занимали по отношению к Пушкину критики и ученые раннесоветского периода. Как же решался вопрос «Пушкин и современность» с 1924 по 1937 г.? В 1920-е и в начале 1930-х внимание большинства критиков было приковано к идее «состязания» с Пушкиным. Они призывали новых писателей сравняться с Пушкиным и превзойти его в мастерстве, которое в целом воспринималось как нечто чуждое советской действительности. Самым значительным следствием тревоги, которой подпитывалось это отношение, стал тот факт, что она блокировала развитие любого истинно «народного» (или национального) культа поэта. Пушкин был вершиной чуждой культуры, которую можно было разными способами изучать и осваивать, однако мало кто воспринимал его как родоначальника новой русской культуры. И таким образом монументализм, характерный для культов национальных поэтов, был отвергнут в пользу какого-то иного отношения, куда более осторожного и подозрительного. Пушкина воспринимали как угрозу, как источник идеологической заразы, спрятанной за совершенством формы.

Однако по окончании первой пятилетки настроение в советской культуре начало меняться. Теперь важнее было повышать культурный уровень читателей (воспитывать «кадры»), чем учить писателей (осваивать «технику»). Вот-вот должно было наступить бесклассовое общество, и поэтому можно было мягче отнестись к чуждым формам и даже взять их с собой в новую эпоху. По мере того как интерес к истокам и амбивалентному порогу модерности становился все сильнее, народность

закреплялась как основной принцип культурной политики. Критики, перед которыми стояла задача развивать новую гегемоническую советскую культуру со своими собственными монументальными корнями, уже не боялись, что субъект-пролетарий может предстать в образе «голого человека». Пушкин наконец-то был объявлен «нашим», причем скорее в органическом смысле, нежели в механистическом — он не просто был освоен как наследие чуждого класса, он стал народной традицией, мастером — который владел не только формами, но и истоками культуры вообще.

Однако критики столкнулись с новой проблемой: необходимо было примирить эту культурную традицию с горизонтом надежды, который раньше всегда определял их отношение к прошлому, а именно с контртрадицией «побежденных», к которой принадлежали взбунтовавшиеся крестьяне вроде Пугачева, прогрессивные аристократы-просветители вроде декабристов, критически настроенные авторы-реалисты и сатирики вроде Некрасова и Салтыкова-Щедрина, а также разночинцы-радикалы, как, например, Белинский и Писарев. То, что делают Вересаев и Зиновьев, — это попытка двумя разными способами решить эту проблему при помощи простого нарратива о линейности прогресса. Вересаев считал, что тревога по поводу второстепенной роли Пушкина в истории революционного движения могла быть подавлена по той причине, что эпоха борьбы уже завершилась и теперь борцы получили свои заслуженные награды: мягкие матрасы, уроки танцев и возможность получать эстетическое удовольствие, которое раньше было доступно только правящей элите. Зиновьев же, напротив, сделал более смелый шаг: он прославлял Пушкина именно как национального поэта России и в этом приблизился к подлинно амбивалентному монументализму. Как бы то ни было, он не нашел лучшего способа разрешить конфликт между Пушкиным и Писаревым, чем заявить, что буря революции уже утихла. Воздух стал чище, и тонкий аромат дореволюционных цветов стал вновь различим для широких народных масс.

В рамках подхода, господствовавшего во время юбилея 1937 г., была предпринята попытка найти другое решение этой проблемы, предложить более органичный и в то же время более диалектический ответ. До революции Пушкин был скрыт и незаметен, но не как цветок во время бури, а как зерно, которое под землей дожидается новой культурной весны. И теперь его цветок наконец-то начал расцветать, причем именно благо-

даря тому, что буря революции освободила широкого читателя и тем самым удобрила почву. Подобная смена оптики привела к слиянию нового монументализма с вновь активизировавшейся эсхатологической чувствительностью. Пушкин был не только мастером, но еще и мучеником. Отклонение от революционной традиции было лишь симптомом его трагедии, которая теперь, в настоящем, обретает искупление. В свою эпоху Пушкин сам был эсхатологическим субъектом — голым человеком; он пророчески предвидел будущее, в котором его мечты о гармонии и счастье смогут сбыться.

Впрочем, как в книге В. Кирпотина, так и в эссе Глаголева восторг по поводу искупления страданий Пушкина сводит на нет или по крайней мере маскирует то диалектическое напряжение, которое находится в самом сердце пушкинской трагедии. Гибридизация монументализма и эсхатологии осуществлялась при помощи простого двоемыслия, хиастического наложения. Парадоксальным образом считалось, что бесконечное задание строительства коммунизма, черпающее вдохновение в традиции народных мастеров вроде Пушкина, может быть совмещено с победоносным эпохальным воскрешением мученического прошлого милитантными субъектами уже наступившего рая. Таким образом инактуальный потенциал искусства (несогласие, эстетическая дистанция) сохранялся даже после торжественных заявлений о том, что он был полностью реализован и актуализирован в советской жизни (консенсус, этическая непосредственность). Искусство стало жизнью, а жизнь стала искусством. В результате принципиальный конфликт между Пушкиным, отказавшимся от политики в пользу некоего безразличного реализма наглядности, и просветительской традицией политики воль странным образом одновременно решался и сохранялся.

Изложенные Мейлахом, Гинзбург и даже Глаголевым идеи о том, что демократизм пушкинского искусства коренится в разрушении репрезентационных иерархий классицизма и в модели письма как действия, оказались забыты, потому что теперь Пушкин просто занял свое место рядом с Некрасовым и Щедриным и стал еще одним народным мастером, чьи произведения находились «в гармонии» с духом новой эпохи.

Лифшиц придерживался куда более сложной и тонкой позиции и стремился избежать подобной нейтрализации диалектического напряжения. Он не желал раньше времени пускаться в ликование по поводу наступления коммунизма, и поэтому вернулся к изначальной концепции о Пушкине как о высшей точке культуры. Но при этом он соотносил эту

высшую точку с зарождением истоков русской модерности, которая, в свою очередь, артикулировалась под знаком трагедии. Народность была не просто пустым ярлыком, применимым к любому, кто будет признан его достойным. Народность, скорее, понималась как некое грандиозное диалектическое движение, которое проходит через искаженную наивность «примитивных» фольклорных традиций, потом переживает краткий миг обретения «собственной родовой сущности» во время *Kunstperiode* — момент мгновенного перехода от гармонии к диссонансу и от народной правды к лишенному всякой почвы эстетизму — и, наконец, приходит к возобновлению просветительской традиции революционного движения (которая тоже неоднократно подвергалась искажениям), вступает в борьбу с усилившимися противоречиями буржуазной модерности и, отказываясь признать, что такое примирение уже произошло, сохраняет возможность примирения искусства с жизнью в будущем.

Впрочем, Лифшиц разделяет упомянутую веру в грядущий приход такого общества, в котором сама повседневная жизнь станет самостоятельной формой творчества, — веру, которой окрашены панегирики Кирпотина и восторженные заявления Глаголева о том, что юбилей Пушкина стал искуплением его трагедии и что с принятием новой конституции все противоречия были окончательно разрешены. Однако Лифшиц, как и другие авторы «Литературного критика», не приемлет наивного, подающего этот триумф как простой приступ радости изображения, по логике которого жизнь и искусство остаются едины и в то же время отдельны, но при этом отсутствует всякое ощущение парадокса. В конце концов, зачем был нужен диссенсуальный консенсус, если диссенсус в нем совершенно не ощущался? Получается, что при гибридизации монументализма и эсхатологии Лифшиц производит инверсию общепринятой хронотопической модели и не подавляет негативность, а, наоборот, акцентирует ее. Принципиально важным в позиции Пушкина на пороге модерности было то, что он отказался от исторического движения и избрал для себя существование в зазоре противоречия, чтобы там сформулировать и озвучить обещание, которое не может быть исполнено до тех пор (сколь мучительно бы это ни было для просветителей и для народа), пока «гармония гармонии и дисгармонии» классического искусства не будет воспроизведена на более высоком диалектическом уровне. Таким образом, пушкинское обещание воспринимается еще и как нечто вроде монументальной инерции, некой алмазной оболочки, которая вбирает в

себя народную силу, принимает аристократическую инактуальность искусства и тем самым «консервирует человечество».

Вполне понятно, почему в 1937 г. победила более наивная точка зрения Кирпотина и почему «Литературный критик» был в конечном счете закрыт за не соответствующие каноническим взгляды авторов. В письме к Фридлендеру Лифшиц сам признает, что до тех пор, пока человек не перестанет быть смертным, победоносный конец истории в рамках его модели оказывается практически невозможен. Разум все больше проникает в реальность и приближается к великому идеалу тождества с объективным миром, однако «какой-то неразложимый и не вполне разумный осадок все-таки остается на дне сосуда после всей философской алхимии: ведь конечность нашего сознания и нашего существа никак устранить нельзя». Именно поэтому гуманность и смирение Пушкина и других ему подобных — это нечто действительно выдающееся «не только тем, что они предугадывали естественную гармонию субъективного разума и объективной действительности, но и той трагедией, которую они переживали вследствие столь малого наличия этой гармонии в мире. <...> Теория не столь утешительная, как это казалось сначала!» В определенном смысле Лифщиц действительно ожидает завершения такой революции модерности, которую он даже не может вообразить, ведь для того, чтобы вообразить ее, ему пришлось бы пожертвовать принципиальной инактуальностью ее потенциала. А наивное двоемыслие общепринятого юбилейного дискурса, напротив, являет собой единственное возможное решение невыполнимой задачи модерности. Только полное неведение всякой негативности, присущее этому дискурсу, способно сделать трагедию модерности поистине оптимистической. В письме к Фридлендеру Лифшиц написал: «для гуманной резиньяции в духе Пушкина время еще впереди» [62]. И по большому счету, из всего, что было сказано и написано в контексте столетия со дня смерти Пушкина, это довольно оптимистичное выражение было, пожалуй, самым наивным.

[62] Лифшиц М. «О Пушкине», с. 411–412.

4 ЗАМЕРШИЕ НА ПОРОГЕ. ВИЗУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ЭКФРАСТИЧЕСКОЕ ПИСЬМО

В предыдущих главах настоящего исследования я представил широкий спектр позиций, занятых советской общественностью в интерпретации значения пушкинского юбилея в 1937 г., и проанализировал, как они работают с двумя противопоставленными друг другу типами отношения ко времени — монументализмом и эсхатологией. Каждая из этих двух хронотопических стратегий может быть использована для характеристики любой отдельно взятой тенденции в рамках юбилея. Некоторые из участников восприняли юбилей как долгожданное возвращение к традиции и в полной мере воспользовались позой всепрощения, благодаря которой становилось возможным органическое включение русского национального поэта в пантеон героев советской культуры. Они сплотились вокруг монументального образа поэта, смаковали детали его ушедшей эпохи и слагали грустные заунывные элегии о его смерти. Другие же, наоборот, стремились сохранить эсхатологический пыл и чистоту и привносили в юбилейный дискурс дух иконоборчества, настаивали на том, что Пушкин связан с настоящим особой пророческой связью, или же утверждали, что «живая жизнь» его искусства равноценна безграничному творческому потенциалу сталинской эпохи.

Эти два отношения ко времени находились в состоянии неявного противоречия, и поэтому во время юбилея, даже тогда, когда советские граждане торжественно заявляли, что живут в беспрецедентно гармоничном обществе, реальная полемика и реальный раздор могли в любой момент вырваться на поверхность. В некоторых случаях удавалось изолировать эти отношения друг от друга, привязав их к конкретным жанрам или закрепив за каждым из них определенную зону, и таким образом

избежать конфликта. Элегические чувства считались допустимыми в описаниях пушкинских мест, зато во время крупных публичных мероприятий ораторы, говоря о смерти Пушкина, как правило, выбирали более гневный тон. Предполагалось, что ученикам младших классов необходимо установить прямую эмоциональная связь с Пушкиным, а от старших школьников требовалось, чтобы они освоили исторический нарратив пушкинского наследия. Во всех остальных случаях складывается впечатление, что во время юбилея происходило судорожное метание между этими двумя отношениями, метафоры смешивались намеренно, и все это походило на странный танец вокруг удвоенной амбивалентности (эсхатология плюс монументализм), которую юбилей одновременно уничтожал и поддерживал. И наконец, были и такие моменты, когда юбилею удавалось поддерживать эти два отношения в состоянии более устойчивого равновесия: когда посредством чистого двоемыслия они хиастически накладывались друг на друга. Образцовый пример такого равновесия — ожившая статуя Пушкина. Первым этот образ использовал Маяковский в 1924 г., однако в вариациях на ту же тему в 1937-м (начиная со стихотворения, прочитанного Безыменским в Большом театре, и заканчивая фотографиями школьников, анализ которых был представлен мною в конце второй главы) первоначальная ирония полностью отсутствовала, этот образ подавался с наивным чувством триумфа.

Та же самая логика обнаруживала себя и в других контекстах, например в концепции о том, что жизнь и искусство «ни слитны ни разделимы», а также в сочетании времени и вечности, о котором с восторгом писал Глаголев в конце своей работы «Пушкин и современность», или в том, что многие критики предпочитали обходить молчанием факт существования некоего рубежа, отделяющего ранние политические стихотворения Пушкина от «эпической объективности» его зрелых произведений, и таким образом смешивали политическую волю с эстетической неподвижностью, другими словами, смешивали воедино жизнь и камень.

В третьей главе я уже писал о том, что не все участники юбилея признали эту версию импульса к хронотопической гибридности правильной и приняли ее. Авторы, сотрудничавшие с «Литературным критиком», выступали с резкой критикой диалектических недостатков общепринятого идеала. В конечном счете Лифшиц проиграл Кирпотину это идеологическое сражение, однако в его пользу все же говорит один существен-

ный факт. Несмотря на огромный объем затраченных ресурсов, юбилей с треском провалил одну из своих основных задач, которая состояла в том, чтобы в честь великого поэта создать великие произведения искусства и таким образом доказать, что Пушкин «созвучен» советской эпохе. В этом отношении перечень юбилейных провалов весьма внушителен. Юрий Тынянов так никогда и не закончил свой исторический роман о жизни Пушкина. Рукопись романа «Путешествие из Ленинграда в Москву», написанного Платоновым на пушкинскую тему, якобы потерялась в поезде. Пьеса Булгакова о последних днях жизни Пушкина и «Евгений Онегин» Александра Таирова (театральная постановка с музыкой С. Прокофьева) были запрещены. Мейерхольд так никогда и не сумел довести до конца свой амбициозный план постановки «Бориса Годунова». Московский художественный театр показал «Бориса Годунова» в Париже, но советский зритель так и не увидел этого спектакля. На самом деле за время юбилея на сценах московских театров не было показано ни одной оригинальной постановки. Не многим лучше обстояли дела в кинематографе. Два фильма, вышедшие на «Ленфильме», не вызвали бурной реакции у публики, и, судя по всему, в январе 1937 г. киностудия работала в авральном режиме, чтобы успеть выпустить их в срок.[1] Предпринятая Михаилом Роммом попытка экранизировать «Пиковую даму» (в цвете и тоже с музыкой Прокофьева) провалилась. Авторитетным художникам тоже пришлось пострадать. Всесоюзный пушкинский комитет не допустил к показу на выставке портрет «Пушкин в Михайловском», написанный в 1932 г. Петром Кончаловским, объяснив свой отказ тем, что на картине поэт изображен в неподобающем виде — в ночной рубашке и с голыми ногами. По имеющимся сведениям, Кузьма Петров-Водкин уничтожил свою картину «А. С. Пушкин в Болдино», он разрезал ее на мелкие части после того, как комитет забраковал картину как пессимистичную и дегенеративную (кстати, и на этом полотне возникли сложности с ногами: критикам показалось, что они слишком длинные). Несмотря на множество предложенных проектов, ни в Москве ни в Ленинграде не появилось ни одного нового памятника Пушкину. Единственным достижением Пушкинского комитета стал обелиск, установленный на месте смертельной дуэли

[1] См.: Центральный государственный архив историко-политических документов Санкт-Петербурга, ф. 1369, оп. 2, д. 4, л. 146–147. Характерную рецензию на постановки Ленфильма см. в: Херсонский Х. «Фильмы о Пушкине», *Новый мир*, 1937, № 3, с. 266–271.

Пушкина. Для Б. Пастернака даже физическое присутствие на юбилейном пленуме Союза писателей оказалось весьма проблематичным, не говоря уже о написании стихотворений.[2]

Все эти неудачи были связаны с множеством практических факторов. Каменев хотел гарантировать высокое качество всех работ и поэтому еще в 1934 настоятельно призывал начать подготовку к юбилею, однако в связи с его арестом подготовка началась с опозданием в целый год. Время поджимало, даже несмотря на грандиозность общей суммы, выделенной на юбилей, денег все равно не хватало, повсюду царил организационный хаос. Не менее важным оказалось решение государственного аппарата о необходимости серьезного вмешательства во внутреннюю жизнь культуры, за которым в начале 1936 г. последовало учреждение комиссии по делам искусств. В отличие от 1932 г., когда были созданы творческие союзы (писателей, художников и т. д.), что потенциально могло сделать советскую культуру более гибкой и подвижной, решение 1936 г. повлекло за собой возникновение очень жестких цензурных практик. И что хуже всего, эти практики носили публичный характер — в прессе одна за другой следовали кампании против деятелей искусства, которые по тем или иным причинам не соответствовали расплывчатым представлениям комитета об идеалах соцреализма. Несмотря на все разговоры о прощении и снисходительности (которые часто распространялись и на именитых культурных деятелей современности, в частности на Д. Шостаковича), в кругах элит доминировал дискурсивный режим критики и самокритики.[3] Не составляет труда провести параллель между этой тенденцией и параноидальными призывами к «бдительности», которые все чаще звучали в период между показательными процессами августа

[2] Более полный контекст речи, произнесенной Пастернаком на юбилейном пленуме Союза писателей, см. в Пастернак, Борис. *Полное собрание сочинений в 11 т*. М.: Слово, 2004, т. II, с. 619–620.

[3] Из четырех романсов, написанных Шостаковичем к юбилеем, ни один не исполнялся до 1940 г., а его темная и мрачная интерпретация пушкинских «Стансов» («Брожу ли я вдоль улиц шумных...») звучит отчетливо по-диссидентски. Субъект этого стихотворения Пушкина описывает свои переживания, навеянные мыслями о смерти. В стандартном юбилейном прочтении основной акцент делался на жизнерадостный финал стихотворения, в котором говорится о «младой жизни», которая будет «играть» у «гробового входа». В музыке Шостаковича отсутствует эта жизнеутверждающая нота, и само собой напрашивается иносказательное «эзопово» прочтение — гонимый интеллектуал предчувствующий свою неминуемую смерть.

1936 г. и января 1937 и достигли своего пика к февральско-мартовскому пленуму ЦК ВКП(б) 1937 г., который начался спустя две недели после юбилейной даты. В этой обстановке, в момент, непосредственно предшествовавший началу Большой чистки, на художников и интеллектуалов оказывалось огромное давление.

Юбилейный импульс к хронотопической гибридности ничем не улучшил их положение. Здесь важно провести различие между так называемой «невозможной эстетикой» соцреализма и несколько иной проблемой, связанной с поиском того равновесия, которым был так озадачен Лифшиц. Для того чтобы успешное взаимоналожение монументализма и эсхатологии оказалось возможным, не требовалось «невозможным образом» лишать искусство модерности его исконной «открытости».[4] Скорее, для этого требовалось одновременно обладать повышенной чувствительностью к эстетической амбивалентности и желанием эту амбивалентность подавлять. И как следствие, для того, чтобы создавать произведения искусства, необходимо было обладать чрезвычайно странным сочетанием художественной утонченности и концептуальной расхлябанности. И кроме того, точка равновесия между двумя этими отношениями постоянно смещалась: во-первых, потому что в этот момент тяжело и неповоротливо протекал процесс становления соцреалистического канона, а во-вторых, из-за сдвигов в линии партии. Поэтому критикам было намного проще (и безопасней) указывать на недостатки современных культурных артефактов, чем высказываться о них положительно. Даже в простых вопросах темпоральности деятели искусства оказались в западне — им приходилось одновременно следовать двум противоположным императивам в отношении прошлого: оно должно быть «нашим», и при этом «верным». Художнику не следовало слишком сильно углубляться в прошлое, но при этом нельзя было ни в коей мере поступаться

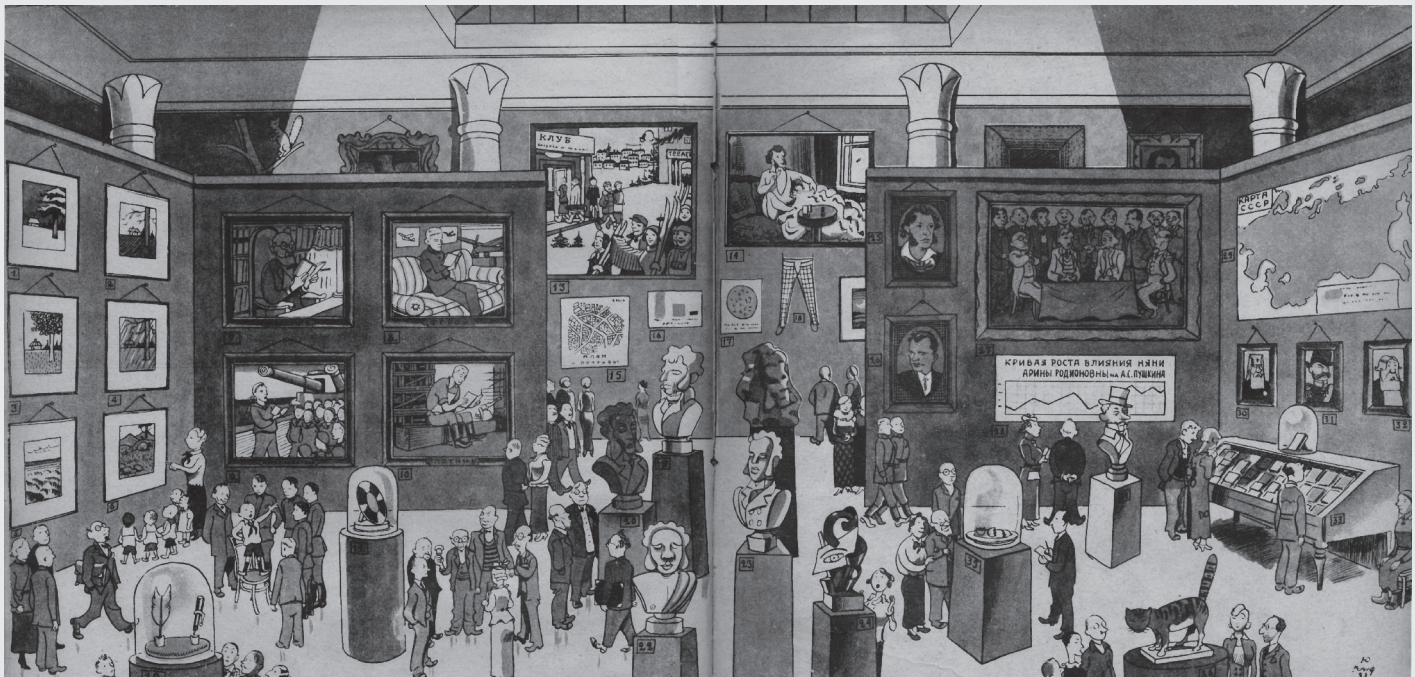
[4] Теории структурной невозможности, внутренне присущей социалистическому реализму, изложены в: Robin, Régine. *Socialist Realism: An Impossible Aesthetic*, trans. Catherine Porter. Stanford: Stanford University, 1992; Терц, Абрам (Андрей Синявский). *Что такое социалистический реализм?* Paris: Syntaxis, 1988; Clark, Katerina. *The Soviet Novel: History as Ritual,* 3d ed. Bloomington: Indiana Univ. Press, 2000. Эти теории не слишком полезны для объяснения конкретных проблем, с которыми приходилось сталкиваться деятелям культуры в СССР, потому что любое модерное искусство может в той или иной мере быть охарактеризовано как «невозможное», то есть о нем можно сказать, что оно черпает силы из той амбивалентности, которую само же и продуцирует.

аутентичностью ради того, чтобы произведение было более доступно и понятно в настоящем. И стоило художнику хоть на шаг отклониться в одну или в другую сторону, ему были гарантированы нападки со стороны критиков.

Во время подготовки к юбилею в сатирическом журнале «Крокодил» был напечатан шарж, призывавший читателей вести себя в этом вопросе весьма осторожно (илл. 12). Здесь мы видим карикатурное изображение выставки, которое иллюстрирует, что настоящее неспособно ухватить и передать суть живого прошлого (иллюстрации с 19 по 24 — бюсты, не имеющие никакого сходства с поэтом), что оно пытается игнорировать монументальную дистанцию, отделяющую его от прошлого (на иллюстрации 27 — групповой портрет «соавторов» театральной постановки «Евгения Онегина», на котором Пушкин стоит в заднем ряду), что оно любуется не прошлым, а своими собственными образами (на иллюстрациях с 7 по 10 — портреты четырех современных представителей профессий, упомянутых в «Стансах», у каждого в руках по томику Пушкина). Эта карикатура также высмеивает импульс к коллекционированию слабых индексальных артефактов пушкинской эпохи (иллюстрация 34 — яичная скорлупа, найденная при раскопках в каком-то поместье, предположительно послужившем прототипом поместья Татьяны Лариной в «Евгении Онегином», номер 35 — чучело кошки, дальней родственницы кошки Жуковского, которую Пушкин однажды, возможно, гладил) и вульгарные формы историзма, которые уничтожают и лишают смысла любые представления о Пушкине как о живом человеке (номер 28 — диаграмма, на которой показаны изменения силы влияния крепостной няни Пушкина на его произведения, с намеком на определенную связь с изменениями его политических убеждений).

Лифшиц критиковал вульгарный и чрезмерно упрощенный концепт народности, присущий идее о прошлом, находящемся «в гармонии с нашей эпохой». Однако когда настало время выразить эту гармонию уже не в риторике, а в произведениях искусства, найти путь между Сциллой безжизненного монументализма и Харибдой безудержной эсхатологии оказалось чрезвычайно трудно.

В последних двух главах книги я представлю анализ художественных произведений (визуальных и литературных), созданных в рамках юбилея. Однако меня не слишком интересуют размышления о художественных достоинствах этих произведений или об эстетическом удовольствии,



Илл. 12. Сатирическое изображение выставки, посвященной Пушкину.
(Источник: *Крокодил*, 1937, № 3, с. 13–14)

которое они способны нам подарить. В первую очередь меня интересует, как в этих произведениях проявляется импульс к хронотопической гибридности. В настоящей главе я проанализирую «статичные» образы (живопись, плакаты, фотографии и памятники, включая экфрастическую поэзию о статуях), а в следующей, пятой главе я перейду к рассмотрению «динамичных» образов (литературе, театру и кино). Несмотря на разделение по жанрам, эти две главы объединены общей темой. Меня интересует то, как советские художники и деятели искусств эксперименти́ровали с зазором *между* движением и статикой — между жизнью и эстетической формой, временем и вечностью, кругозором и окружением.

ЗАФИКСИРОВАН ЖИВЫМ НА ХОЛСТЕ

Большинство полотен, представленных к участию во Всесоюзной пушкинской выставке, были портретами поэта или изображениями сцен из его жизни. Последние, как правило, были отмечены налетом трагизма — особой популярностью пользовался сюжет о встрече Пушкина с силами, которым суждено погубить его. Художник Павел Соколов-Скаля, например, в качестве темы для своей картины выбрал описанный Пушкиным в «Путешествии в Арзрум» эпизод о том, как на Кавказе он случайно увидел труп Александра Грибоедова. В советскую эпоху смерть Грибоедова (он был убит при исполнении дипломатического задания в Тегеране) стала символом неспособности царистского режима позаботиться даже о самых талантливых своих подданных — в особенности о тех из них, кто был прогрессивно политически настроен. На картине показан резкий контраст между безразличием солдата, сопровождающего тело, и тем потрясением, которое испытывает Пушкин. Это же противопоставление воспроизводится и в контрасте между тощей и измученной ломовой лошадью солдата и крепким, вставшим на дыбы конем Пушкина. Похожую сцену изобразил Р. К. Савицкий на картине «Встреча Пушкина, Натальи Николаевны и Дантеса в Летнем саду». Здесь уже сам Пушкин встречает своего будущего убийцу и отшатывается от него, как будто вставая на дыбы, все его тело напряжено от гнева. На заднем плане показана статуя, которая отводит взгляд в сторону, как бы предчувствуя все, что скоро случится. Так же как и в случае с предыдущей картиной, здесь в основу положено противопоставление эмоциональности Пушкина и жесткой

неподвижности Дантеса, которому вторит контраст между драматизмом статуи и отсутствующим выражением лица супруги поэта. На обоих полотнах удивленному поэту пророчески является сама смерть, она замедляет его движение и отвечает на его бурные проявления чувств холодным безразличием.[5]

Картина А. Горбова «Дуэль А. С. Пушкина с Ж. Дантесом» отсылает к тому же контрасту между движением и неподвижностью.[6] Критики крайне негативно отреагировали на «дешевую театральщину» Горбова, особенно их задело гротескное изображение предсмертной агонии поэта, однако очевидно, что в этой картине мы имеем дело с тем же импульсом, что и в двух предыдущих (которые, отмечу справедливости ради, тоже не были обласканы критиками).[7] Дантес стоит в полутьме на заднем плане, секунданты помчались к упавшему на землю поэту, и кажется, будто в него попала молния, а не пуля. Лицо поэта подозрительно похоже на посмертную маску, снятую с его лица, которую Горбов, по всей видимости, скопировал. На двух вышеупомянутых картинах выражение потрясения достигается схожим образом — лицо Пушкина просто лишается всяких признаков жизни. Картины, написанные к юбилею, чаще всего критиковали именно за их безжизненность, но их излишняя театральность также вытекает из этого ощущения — что все будто бы замерло. На каждой из трех описанных картин Пушкин показан на переднем плане, он как будто движется, но мы видим только стоп-кадр этого движения, и поэтому в них нет длительности, и от этого бросается в глаза их странная «постановочность». Вне всяких сомнений, художники надеялись, что картина вызовет у зрителя желание предотвратить трагедию и спасти Пушкина и что таким образом вновь откроется пророческий горизонт картины, однако критики сочли весь этот мелодраматизм безвкусицей и отказались воспринять эти сцены так же, как они воспринимали работы школьников.

---

[5] Картину Соколова-Скаля см.: http://nashasreda.ru/armeniya-aleksandra-pushkina. Дата доступа: 26.01.2016. Картину Савицкого см.: http://kupitkartinu.ru/pictures/vstrecha-pushkina-s-dantesom-v-letnem-sadu. Дата доступа: 26.01.2016.

[6] См.: http://www.afishka31.ru/news/culture/2502.html. Дата доступа: 26.01.2016.

[7] Беляев М. Д. «Отражение юбилея Пушкина в изобразительном искусстве», *Временник пушкинской комиссии*, 1941, № 6, с. 507. См. также: Разумовская С. «Пушкин в советском искусстве», *Искусство*, 1937, № 2, с. 16.

И все же была одна картина, автору которой удалось более удачно передать момент из жизни Пушкина, речь идет о картине Николая Ульянова «А. С. Пушкин и Н. Н. Пушкина на придворном балу перед зеркалом» (илл. 13), которая однозначно стала самой популярной картиной на выставке в Москве. Ульянов тоже изобразил встречу поэта с его смертельными врагами, в данном случае — с вычурными «лакеями» Николаевского двора. Трагический исход этого конфликта уже очевиден, и замечания нескольких критиков это только подтверждают. Как выразился сам художник, лестница, отражающаяся в зеркале, «приведет Пушкина на Черную речку», к месту дуэли.[8] Однако здесь, в отличие от картин, описанных выше, не происходит искусственной остановки нарратива. Картина Ульянова создает отчетливое ощущение длительности (и поэтому становится возможным намек на дальнейшее движение вверх по лестнице), основной акцент сделан на лице поэта, которое выражает глубокое и живое переживание, описанное одним из критиков как «ненависть, презренье, бешенство, ревность, гнев».[9]

На картине также показан резкий контраст между поэтом и его супругой: он одет в черное, она — в белое. Пушкин гневно оборачивается, а образ Натальи Николаевны, ее нарциссизм и «мраморная невозмутимость», выражает ту же мертвенную инертность и безразличие, что и на предыдущих картинах, однако на сей раз это сделано намного тоньше.[10] Как минимум один критик усомнился в исторической достоверности этой сцены и высказал предположение о том, что на столь великосветском мероприятии на Пушкина, учитывая его невысокое положение, вряд ли бы кто-то обращал внимание и что он, в свою очередь, вряд ли стал бы высказывать свой гнев в такой компании.[11] Однако именно благодаря этой непосредственной близости яростных эмоций и монументальной неподвижности картина работает как исторический портрет, пронизанный эсхатологическим пламенем. Находясь внутри, в «окружении» исторических рамок прошлого, Пушкин отворачивается от зеркала и смотрит на своих

---

[8] Ульянов Н. П. «У дворцовой лестницы», *Советское искусство*, 11.02.1937. См. также: Федоров П. «Пушкин в произведениях советских художников», *Творчество*, 1937, № 3, с. 14.

[9] Разумовская С. «Пушкин в советском искусстве», с. 22.

[10] Федоров П. «Пушкин в произведениях советских художников», с. 14.

[11] Беляев М. «Отражение юбилея Пушкина», с. 499.

Илл. 13. Николай Ульянов. «А. С. Пушкин и Н. Н. Пушкина перед зеркалом на придворном балу», 1937.
(Всероссийский музей А. С. Пушкина)
© ВМП

врагов. Но в реальном контексте выставочного пространства получается, что он смотрит на зрителя. И тогда отражение в зеркале превращается во вторую, дополнительную, картину, а презрительный взгляд Пушкина превращается в понимающий, «говорящий» взгляд, обращенный к советским «современникам», которые, конечно же, разделяют его отношение к изображенной сцене. На усиление этого эффекта работают плоские карикатурные изображения вельмож в зеркале, на контрасте с которыми только Пушкин кажется живым человеком из плоти и крови. Супруга поэта находится в боковой части картины, она стоит рядом со своим мужем, но она не способна увидеть «будущее за ними». И наконец, изображение Пушкина можно также связать с образом ожившей статуи. Когда Пушкин оборачивается (похоже на то, как оборачивается памятник Петру I в «Медном всаднике»), монументальный портрет, показывающий его неотвратимое движение к смерти, оживает, происходит нечто вроде пророческой вспышки, которая объединяет его собственный кругозор с кругозором настоящего. Гнетущая формальность придворного костюма (который он, как известно, ненавидел) неспособна сдержать его живую силу. Однако этот налет иконоборчества тем не менее не уничтожает первоначального импульса картины к жанру исторического портрета. Эта картина остается неподвижной, она изображает героический момент борьбы с несправедливым обществом, такой момент, к которому коллектив может возвращаться вновь и вновь и черпать в нем вдохновение и силы для грядущих сражений.

В том, что касается менее замысловатых портретов Пушкина, ничто из написанного к юбилею не удовлетворило критиков. В целом, в иконографии доминировали два знаменитых прижизненных портрета Пушкина: один кисти Ореста Кипренского, другой — Василия Тропинина. Как правило, набор декораций, которые использовались для изображения Пушкина, был ограничен: поэт либо представал перед зрителем на фоне Невы, либо в своем поместье в Болдино или в Михайловском, либо изображалось, как он что-то увлеченно и самозабвенно пишет. Последняя из этих тенденций вызывала неприязнь у Эриха Голлербаха, влиятельного историка искусств, ему не нравилось, что в попытках «паспортизации» художники так зацикливаются на «профессиональных признаках» поэтического ремесла.[12] Самый успешный портрет (тоже, кстати, написанный

[12] Голлербах Э. «Изобразительное искусство и Пушкин», *Литературный современник*, 1937, № 1, с. 210–211.

Ульяновым), напротив, представлял собой простой набросок, который, по мнению критиков, успешно передавал легкий, человечный и живой характер Пушкина (илл. 14). Весьма примечательно, что большинство критиков оценили этот набросок Ульянова выше, чем саму картину, которую он потом написал на его основании. Спонтанный характер этого изображения позволял ему сопротивляться той монументальной инертности, которая присутствовала на больших портретах.

Самый необычный портрет Пушкина написала Надежда Шведе-Радлова (илл. 15). На первый взгляд, ее картина, на которой Пушкин, улыбаясь и скрестив руки на груди, стоит на фоне Невы, может показаться весьма заурядным образчиком кича. И вместе с тем она обнаруживает некую концептуальную странность, потому что Пушкин недвусмысленно напоминает человека, который позирует художнику, а тот факт, что он смотрит зрителю в глаза и улыбается, неизбежно создает анахроническую ауру фотографии. В итоге Пушкин предстает перед зрителем не посредством кропотливой живописной репрезентации, а как будто бы на мгновенном снимке. И не важно, что именно мы себе представляем: что художник перенесся в прошлое, чтобы запечатлеть этот образ, или что Пушкин до сих пор живет среди нас. Костюм и прическа Пушкина, то есть то историческое содержание фотографии, которое Ролан Барт определяет как *studium* фотографию, вступает в контакт с иной темпоральностью материала — *punctum*, которым для Барта чаще всего является какая-то поразительная деталь, хотя в некоторых случаях это может быть нечто более элементарное: «душераздирающий пафос *ноэмы* ("это было"), ее репрезентация в чистом виде».[13] Феноменологическая интенция фотографии заключается в том, чтобы представлять непосредственную темпоральную реальность объектов. Однако это ощутимо реальное прошлое накладывается на не менее ощутимую реальность настоящего, в котором мы смотрим эту фотографию (и готовы вместо «это было» воскликнуть «это есть»), и поэтому мы вдруг испытываем потрясение, «укол» неожиданного чувства временного разрыва. Барт считает, что такое наложение реальности прошлого на правду настоящего заставляет зрителя осознать факт своей смертности, потому что этот «укол» или разрыв позволяет ощутить неумолимый ход времени.

---

[13] Барт, Ролан. *Camera lucida. Комментарий к фотографии*, пер. с фр. Михаила Рыклина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2011, с. 168.

Илл. 14. Николай Ульянов. «А. С. Пушкин», 1936.
(Источник: *Творчество*, 1937, № 3, с. 2)

Однако портрет, написанный Шведе-Радловой, производит иной эффект. Рассуждая о своей картине, художница использовала однозначно историцистские формулировки и подчеркивала миметическую точность созданного ею изображения. «В течение пяти лет я упорно работаю над воплощением образа А. С. Пушкина. Я изучила направление каждого мускула на лице поэта и подробно ознакомилась с анатомическим строением его фигуры. Чтобы приблизиться к исторической достоверности, я изучила не только все произведения поэта, но и большинство написанных о нем мемуаров и документов. В результате такой кропотливой работы я пишу серию картин, посвященных А. С. Пушкину».[14] Однако, учитывая тот факт, что на самом деле не существует ни одной фотографии Пушкина, заявления художницы о том, что она досконально изучила каждую мышцу и каждую кость в теле поэта, не могут быть подкреплены ничем, кроме ее вымысла и фантазии. В определенной мере Шведе-Радловой удается решить эту проблему. Она считает, что подробного знания жизни и творчества Пушкина достаточно, чтобы обеспечить достоверность портрета. Таким образом, ее картина превращается в символ духа великого поэта. Однако его фотографическая улыбка вызывает совсем иную реакцию: она превращает символ в ту самую вещь, которую он собой замещает, то есть в индексальный знак чего-то, что действительно существовало.

Таким образом, фотографическое смешение реальности и правды, прошлого и настоящего, которое достигается в этом изображении, происходит не из противопоставления друг другу *studium* и *punctum,* а, наоборот, благодаря их гармоничному (пусть и наивному) взаимоналожению. На этой картине Пушкин укоренен в монументальном символическом прошлом, и в то же самое время, благодаря своей анахроничной, подобной вспышке улыбке он оказывается воскрешен в настоящем. В сущности, даже несмотря на то, что с эстетической точки зрения картину Шведе-Радловой можно назвать неудачной, это не мешает ей быть удачным произведением в том, что касается хронотопической гибридности. Так, например, один критик упрекнул автора картины не в анахроничности изображения, а в том, что, по его мнению, у нее не получилось правильно написать улыбку. «Цель художника, повидимому, была передать ту бодрость и жизнерадостность, которые будит в нас солнечное творчество

[14] [Б. а.] «Улыбка великого поэта», *Смена*, 24.12.1935.

А. С. Пушкин

Портрет худ. Н. Шведе-Радловой
(Пушкинский конкурс, 1936 г., Ленинград)

Илл. 15. Надежда Шведе-Радлова. «А. С. Пушкин», 1937.
(Источник: *Огонек*, 1937, № 2–3, с. 21)

Пушкина. Но как-то это не вышло, и получился просто человек, по лицу и одежде напоминающий Пушкина, который в деланной улыбке нарочито оскалил оба ряда великолепных, до полной белизны и яркости начищенных зубов, словно приглашая нас полюбоваться ими. Те заразительные улыбка и смех Пушкина, о которых мы знаем со слов его современников и которые, повидимому, и соблазнили художника на эту тему, никак не передались».[15] Иными словами, эта картина воспринимается как *плохая* — неестественная и слишком постановочная — фотография. Ей недостает той душераздирающей правдивости, которая, по мнению Барта, является чем-то вроде примеси, неким компонентом феноменологической реальности фотографии. Впрочем, на уровне формы и интенции дружелюбная и притягательная улыбка Пушкина оказывается весьма удачным способом поместить портрет между двумя противопоставленными друг другу темпоральностями и при этом сделать это так, чтобы негативные эффекты существующего между ними напряжения практически не были заметны.

МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ

Поставить новый советский памятник Пушкину оказалось еще более трудновыполнимой задачей. Были выделены средства на установку новых памятников в Москве и в Ленинграде, однако развитие получила только Ленинградская часть проекта. На первом конкурсе проектов победителей не было, однако членам Пушкинского комитета все же удалось договориться и выбрать место, где будет установлен будущий памятник. Ко дню столетия смерти Пушкина комитет не продвинулся дальше торжественной закладки первого камня. В дискуссиях по поводу дизайна будущего монумента доминировало требование, противоречивость которого никто даже не пытался скрыть: нужно было найти способ вдохнуть жизнь и движение в статичный, неорганический образ Пушкина.

Так, например, Тынянов обращался к скульпторам с призывом отнестись к Пушкину так же, как тот относился к персонажам своих произведений — так, словно это был живой человек. Тынянов также упоминает знаменитую иллюстрацию к «Евгению Онегину», которую

[15] Беляев М. «Отражение юбилея Пушкина…», с. 501.

нарисовал сам Пушкин: автор беседует со своим героем, облокотившись о гранитный парапет набережной. По мнению Тынянова, Нева очень важна для придания памятнику жизни: взгляд поэта должен отражать течение реки.[16] В качестве образца был избран «Медный всадник» Фальконе на противоположном берегу реки, и, судя по всему, эта мысль так или иначе повлияла на решение установить новый памятник Пушкину на Стрелке Васильевского острова.[17] Вне зависимости от того, каким будет конкретное художественное решение памятника, проблема была ясна: «нельзя изображать Пушкина неподвижным и застывшим. Пушкин — это стремительное движение. <...> Величавая статуарность, неподвижность вросшего в землю монумента — все это враждебно представлению о Пушкине».[18] Оказалось, что для того, чтобы создать новый памятник Пушкину, необходимо было сопротивляться самой природе памятников как таковых.

Скульпторы, принявшие участие в конкурсе, различными способами старались придать своим работам ощущение живого движения: они показывали, как развеваются на ветру полы сюртука Пушкина, его приподнятую трость или занесенную для шага ногу. Когда в прессе выходили положительные отзывы на представленные проекты памятников, в них неизменно упоминалось это ощущение движения. Например, скульптор Василий Козлов изобразил Пушкина на прогулке (илл. 16) и получил следующий отзыв в прессе: «Поэт весь — движение, порыв. В этом движении уловлена пушкинская легкость, живость, динамичность, своеобразие его внешности, обладавшей изумительной притягательной силой».[19] Похожей была реакция на статую Бориса Королева, на которой Пушкин изображен стоящим на вершине утеса: «Фигура целеустремленна, энергична, голова гордо поднята, развевающаяся шинель дает ощущение непреодолимого движения вперед».[20] Экспрессивное движение модели, как правило, прочитывалось как символ роли поэта в борьбе с самодержавием. Статуя Королева передавала не только энергию поступательного

---

[16] Тынянов, Юрий. «Движение» в кн.: Молок Ю. *Пушкин в 1937 году*, с. 50, 52.

[17] Там же, с. 31.

[18] Там же, с. 51.

[19] Разумовская С. «Пушкин в советском искусстве», с. 10.

[20] Кальм Д., цит. по: Гдалин А. Д. *Памятники А. С. Пушкину*, с. 38.

движения, но еще и определенное чувство темпоральной прогрессии: «На вершине скалы — темпераментный, порывистый Пушкин, подставляющий голову и грудь ветру. Оставаясь на земле, поэт как бы парит над ней, смотрит в будущее…»[21] Рассуждая о своей статуе, сам Козлов использует похожие формулировки и переносит движение из пространства во время: «Как я представляю памятник Пушкину? Вот он, волнующийся, стремительный, возмущенный теми тисками и путами, которыми пытались связать его мысли и творчество, стремящийся вырваться из окружающей его атмосферы жандармской николаевской России, наконец смело двигающийся в века, — таким мне представляется Пушкин, таким я хочу изобразить его в своем памятнике».[22] Козлов весьма специфически использует здесь слово «наконец», которое указывает на определенную нарративную последовательность, и таким образом обнаруживает некую общую тенденцию: все эти движущиеся Пушкины выражают стремление к компрессии кругозора и окружения в рамках одного образа. Необходимо было одновременно продемонстрировать и борьбу Пушкина и его триумф. Устремленность в будущее необходимо было продублировать победоносным прибытием в это самое будущее.

Однако статуя должна была не просто двигаться — необходимо было, чтобы она двигалась меж живых тел настоящего. Тынянов настаивал на том, что новый памятник должен находиться в непосредственной связи с городом: «нам нужен памятник в самой гуще города не отодвинутый, а участвующий в его жизни, как участвовал в истории России и Петербурга великий поэт».[23] Таким образом, популярность статуй, изображающих героическое движение, дополнялась еще и общим неприятием любых «интимных» или «задумчивых» памятников, в которых считывалась традиционная элегическая связь всякого изваяния с идеей бренности всего сущего. В 1936 г. власти решили, что московский памятник Гоголю (на Гоголевском бульваре) слишком пессимистичен и загадочен. В 1937 г. по схожим мотивам было принято решение перенести памятник Пушкину работы Опекушина с бульвара, где он романтично стоял в тени деревьев, на противоположную сторону улицы Горького — шумной и загазованной

---

[21] Нейман М., цит. по: Гдалин А. Д. *Памятники А. С. Пушкину*, с. 38.

[22] Козлов В. В. «Памятник Пушкину», в кн.: Молок Ю. *Пушкин в 1937 году*, с. 41.

[23] Тынянов Ю. «Движение», с. 51.

Илл. 16. Василий Козлов. «Пушкин на прогулке».
Проект памятника Пушкину в Ленинграде, 1936. Гипс тонированный.
(Государственный музей городской скульптуры, Санкт-Петербург)

Цифровое изображение предоставлено СПбГБУК ГМГС

улицы с недавно расширенной проезжей частью.[24] Художественное решение новой статуи Пушкину должно было быть свободно от подобных вырожденческих тенденций, ведь ей предстояло стать полноценным композиционным центром, организующим пространство шумной городской толпы. В результате некоторые из проектов, представленных к ленинградскому конкурсу, провалились, потому что Пушкин в них был недостаточно доступен для масс. Так, например, конкурсный проект Сергея Меркурова показался одному из зрителей слишком пессимистичным и слабым, даже несмотря на то, что Пушкин там изображался идущим и с развевающейся от ветра одеждой: «Порыв, стремительность, глубокая погруженность в себя, отрешенность от внешнего мира — вот из чего вырастает образ меркуровского Пушкина. Образ неверный. Не опущенной головой, не отрекаясь от мира в замкнувшемся и гордом молчании проходил Пушкин по жизни».[25] Изображение Пушкина (даже если он показан целеустремленно идущим вперед) могло считаться удачным лишь в том случае, если оно демонстрировало, что поэт открыт к будущему и готов занять свое место в советской эпохе.

Во время юбилея советские художники и скульпторы сталкивались с похожими проблемами. Они должны были внимательно следить за тем, чтобы их монументальные образы не сводились к простому воспроизведению того факта, что сто лет назад жизнь Пушкина трагически прекратилась или оборвалась. В результате в этих образах появлялась тенденция к иконоборчеству, которая вступала в противоречие с мемориальным импульсом. Во введении я уже приводил анализ статуи Шадра, где Пушкин как бы вырастает из земли родного города, и в то же время возвышается над «обломками самовластья» и таким образом исполняет свое собственное пророчество. Художественное решение Шадра представляет собой взаимоналожение непрерывности и ее отсутствия, ведь поэт одновременно «вырастает из недра» и «вжимается в настоящее». В настоятельном требовании придать новой статуе Пушкина максимальный динамизм схожим образом отразился импульс к хронотопической гибридности. Рассматривая статую, зритель мог считывать ветер, позу поэта и течение реки как знаки, отражающие прижизненную витальность Пушкина —

---

[24] Это решение было фактически осуществлено лишь в 1950 г.

[25] Разумовская С. «Пушкин в советском искусстве», с. 9. Скульптуру Меркурова см.: http://synthart.livejournal.com/261688.html. Дата доступа: 26.01.2016.

знаки движения, которое, будучи увековечено в памяти коллектива и в самом монументе, стало перманентным. В то время как неподвижность статуи могла считываться как предвосхищение того самого движения, которое она изображает: Пушкин как будто бы стоит на пороге воскрешения, готовясь к тому, чтобы снизойти из вечности и смело включиться в коммунистическое настоящее.

Впрочем, здесь необходимо вспомнить, что привести и удерживать эти две точки зрения в состоянии равновесия было чрезвычайно трудно. В целом, за время юбилея успели проявиться все возможные типы восприятия статуи поэта и отношения к ней. В подобающе элегических контекстах статуя навевала печальные мысли о смертной природе человека — как, например, в этом стихотворении, которое некий шестиклассник написал после поездки с классом в Царское Село:

Здесь лицеисты когда-то
Любили играть в чехарду,
Сажали цветочки порою,
Порою делили беду. <...>
Но нет уж их больше на свете,
Земля их забрала к себе,
Остался лишь памятник только
На матушке старой земле.
А садик лицейский попрежнему
Шумит золотою листвой...[26]

В других текстах, напротив, высказывается однозначно иконоборческое отношение к статуе Пушкина. В таких текстах мертвенная неподвижность противопоставляется его произведениям, которые все еще «живут». Так, например, Ицик Фефер (еврейский советский поэт, писавший на идише) начинает свое стихотворение с описания Пушкина на некоем пиршестве: поэт желает себе — своему бурному сердцу, горящему взгляду и пламенной песни — долгих лет жизни. А потом Фефер переключается на памятник поэту, который служит напоминанием о том, что из трех этих качеств сохранилось лишь одно, а остальные два бесследно исчезли:

[26] Стихотворение учащегося Виноградова в кн.: Берсилина Т. Н. «Пушкин в лицее: опыт литературной экскурсии», *Литература в школе*, 1937, № 2, с. 106.

И сердцу над миром греметь не дано:
Умолкло то сердце, истлело оно…
И тело певца изваяньями стало
С сердцами из мрамора, камня, металла. <…>
То сердце, внедрясь в монументы, мертво.
В посмертных подобьях застыл его взгляд…
Не молкнут лишь слово да песни его,
Что он подарил нам столетье назад.[27]

Таким образом Фефер напрямую связывает инертность статуи со смертью поэта. Единственное, что гарантирует бессмертную память о Пушкине, — это его стихи. В условиях столь серьезного расхождения во мнениях скульпторам, принявшим участие в ленинградском конкурсе, пришлось искать некий срединный путь, который позволил бы им, с одной стороны, воспринять монумент как суррогат поэта, а с другой — отказаться от погребальных ассоциаций.

Чтобы осознать всю сложность этой задачи, следует обратиться к уже упоминавшемуся мной мотиву из пушкинского «Exegi monumentum». Для удобства привожу первую строфу стихотворения:

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастет народная тропа,
Вознесся выше он главою непокорной
Александрийского столпа.[28]

Всякий раз при создании статуи Пушкина образ «нерукотворного памятника» оказывался довольно проблематичен, и во время юбилея этот образ получал разные трактовки в популярной прессе. Во многих случаях он воспринимался как простая метафора непреходящей ценности произведений, созданных поэтом: «Пушкин — народный поэт… [и] тот “нерукотворный памятник”, который он себе воздвиг, это — любовь народных масс к его великой поэзии».[29] Однако встречаются и более амбивалентные трактовки этого образа. Рассмотрим в качестве примера следующие строфы Василия Лебедева-Кумача, одного из главных поэтов-пропагандистов сталинской эпохи:

---

[27] Фефер И. «У памятника», пер. Л. Руст, *Тридцать дней*, 1937, № 2, с. 42.

[28] Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений*, т. III, с. 424.

[29] [Б. а.] «Вечно живой».

Тебе ль не жить, кудесник молодой,
Не зная старости и вечно молодея,
В стране, где животворною водой
Оживлены все светлые идеи?!

Ты гением чудесным увидал
Народа нашего высокую природу.
Ты путь его великий угадал.
Бессмертен ты в бессмертии народа! <...>

Сбылось твое пророчество сполна:
Развеян гнет жестокий и позорный,
Одиннадцать республик, как одна,
Твой памятник хранят нерукотворный.[30]

Сначала Лебедев-Кумач показывает новую, современную жизнь поэта как символ победы над временем: «животворная вода» революции воскрешает его из мертвых, поэт одновременно предстает кудесником и пророком. На контрасте с этой риторикой представленный в конце стихотворения образ памятника как культурного сокровища, которое надлежит хранить и нести сквозь века, кажется чересчур инертным. Однако порядок слов и коммуникативный динамизм последних строк, а также воспроизведение синтаксической структуры S-O-V-Adj (подлежащее — прямое дополнение — сказуемое — определение) пушкинской строки придают эпитету «нерукотворный» некий контрастный смысл, близкий к пушкинскому. Здесь в имплицитной форме содержится неприятие «профанных» монументов вроде Александровской колонны, установленной в честь императора Александра I на Дворцовой площади в Петербурге, которым противопоставляется нечто более возвышенное и эфемерное. Этот контраст указывает на то, что использование данного образа у Лебедева-Кумача отмечено неким остаточным иконоборческим зарядом, который созвучен предыдущим строфам стихотворения.

По большому счету, сам по себе образ нерукотворного памятника обладает собственной довольно специфической риторической амбивалентностью. Этот образ, построенный на тридцатой оде из 3-й книги Горация, можно определить как апофатическое сравнение, в котором

[30] Лебедев-Кумач В. «А. С. Пушкину», *За коммунистическое просвещение*, 10.02.1937.

утверждается превосходство метафорического объекта этого сравнения (поэзии) над любыми качествами его носителей (памятников). И как следствие, возникают визуальная образность и семантическая структура, соотнесенные с той самой идеей, которой это стихотворение должно противостоять. Памятник Горация выше пирамид, долговечней меди, ему не страшны ни время ни стихии. А Пушкин стоит, непокорно подняв голову, и свысока смотрит на коленопреклоненного ангела, держащего крест, которым увенчан Александрийский столп, и народная тропа к нему никогда не зарастет. Однако в обоих этих стихотворениях памятники показаны исключительно сквозь вуаль отрицания, через неприятие их инертности, профанности и ненастоящести. И поэтому Гораций говорит, что его бессмертное наследие всегда живет и «продолжает расти» («usque ego postera / crescam laude recens»), а Пушкин утверждает, что его памятник нерукотворен.

Пушкинский образ также отсылает к другому знаменитому примеру апофатической метафоры: Христос предсказал собственное воскрешение, сказав, что он разрушит «храм сей рукотворенный» и через три дня воздвигнет другой «нерукотворенный». Также как и в «Exegi monumentum», обещание, данное Христом, допускает определение символической формы, в которой предстает трансцендентная альтернатива, через семантический домен некоего изобличаемого искусственного порядка, в данном случае — земных храмов. И если функция знаков заключается в представлении чего-то отсутствующего, то слава и величие воскрешенного тела заключается в бескомпромиссном отторжении подобного рода суррогатов. У того храма, который будет воздвигнут в день Страшного суда, не может быть никакого другого знака, кроме отрицания того храма, который ему предшествует. Однако знак этот по своей природе призван не воспроизводить наличие референта, а, наоборот, блокировать и сдерживать его, и обнаружено это наличие может быть лишь тогда, когда эта блокировка будет снята.

Данная риторическая структура позволяет выделить два типа эсхатологического отношения к монументу: первое — тотальное отрицание профанных образов (такое отношение мы обнаруживаем в иконоборческом стихотворении Фефера), второе — более тонкое диалектическое отрицание апофатической метафоры пушкинского «Exegi monumentum». Разрушать профанных идолов — не то же самое, что измерять собственное величие посредством отрицательного сравнения. Апофатическая

метафора совсем не похожа на иконоборчество: она актуализирует границу между сферами сакрального и профанного и таким образом способствует их взаимному примирению. Подвергаемый отрицанию образ Пушкина — это вуаль, одновременно мешающая и помогающая читателю воспринять его сущность, которая никак не может быть названа и не доступна для репрезентации. Скрытый объект репрезентации может появиться лишь в том случае, если целостность вуали была нарушена, и тогда образ наполнится сокровенной сущностью и оживет — точно так же верующие чувствуют, что за церковными иконами скрываются живые настоящие святые.[31] Данный контекст крайне актуален для пушкинского образа, ведь для большинства русских читателей того времени эпитет «нерукотворный» в первую очередь ассоциируется со «Спасом Нерукотворным» (acheiropoietos) — иконой Спасителя, скопированной, по преданию, с нерукотворного индексального изображения, оставшегося на платке, поданном Христу святой Вероникой, когда он нес свой крест на Голгофу.[32]

Складывается впечатление, что во время юбилея советские художники, работавшие с образом Пушкина, старались создать нечто вроде апофатической иконы. Эффект, когда Пушкин «вжимается в настоящее» сквозь вуаль репрезентации, максимально приближен к хронотопической гибридности. Идеальный советский зритель, рассматривая памятник Пушкину, должен был осознавать, что существует фундаментальное различие между бронзовым подобием поэта и его подлинной жизнью. Однако из этого осознания не должен был рождаться простой иконоборческий импульс к тому, чтобы уничтожить идола. Внимательно разглядывая этот образ, созерцая сокрытое в нем мистическое содержание, зритель скорее должен был устремляться к двойному оживлению: оживать

---

[31] Павел Флоренский, например, утверждал, что иконостас в церкви — это не стена, разделяющая человеческое и божественное, а окно и что на самом деле «Иконостас есть самые святые. И если бы все молящиеся в храме были достаточно одухотворены, если бы зрение всех молящихся всегда было видящим, то никакого другого иконостаса, кроме предстоящих Самому Богу свидетелей Его, своими ликами и своими словами возвещающих Его страшное и славное присутствие, в храме и не было бы» (Флоренский, Павел. *Иконостас*. М.: АСТ, 2005, с. 45–46).

[32] Более подробный семиотический анализ пушкинского образа см.: Lachmann, Renate. *Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism*, trans. Roy Sellars and Anthony Wal. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1997, p. 211–214.

в вере до тех пор, пока не оживет сам памятник. Таково эсхатологическое содержание образа. Оно представляет некоторую сложность для зрителя, от которого требуется вложить в памятник всю свою любовь и преданность, чтобы, в свою очередь, тоже «обожествиться», пережив встречу с его живой правдой. Однако в силу того, что эта модель не является эксплицитно иконоборческой, она также допускает концептуальную интеграцию с содержанием более монументалистского свойства. Секрет, как всегда, заключался в том, чтобы найти правильное соотношение и равновесие между этими двумя прочтениями — так, чтобы отрицание отрицаемого памятника было не слишком жестким и чтобы он, сохраняя за собой статус вуали, не скатывался в непроницаемую инертность традиционных монументов.

Тот факт, что, несмотря на приложенные усилия, за время юбилея ни одна статуя Пушкину так и не была установлена, свидетельствует о том, насколько трудно это равновесие было достижимо. Вне всяких сомнений, этот провал отчасти был связан с плохой организацией и, возможно, с давнишним стремлением ленинградских и петербуржских интеллигентов предотвратить любой возможный ущерб архитектурному ландшафту города. Однако во многом он объясняется еще и тем, что для советских художников той эпохи задача синтезировать эти два разных типа темпорального отношения к материальному образу и нематериальной сущности поэта оказалась попросту нерешаемой.

ВДОХНОВЕННЫЕ ЭКФРАСТИЧЕСКИЕ ВСТРЕЧИ

Все без исключения памятники, обсуждавшиеся в предыдущем разделе, приближаются к поставленной цели хронотопической гибридности, если рассматривать их вкупе с теми поистине наивными прозаическими описаниями, которые были предложены самими скульпторами и критиками. Следовательно, нет ничего удивительного в том, что в рамках юбилея поэзия оказалась более простым и удобным способом вдохнуть жизнь и движение в памятник Пушкину. Как уже отмечали многие исследователи, экфрастические стихотворения (стихотворения о произведениях искусства) используют напряжение между неподвижностью пространственных искусств и протяженностью стиха во времени. Когда такие стихотворения рождаются не из иконоборческой агрессии по отношению к образам, то

в них, как правило, происходит совмещение двух модальностей, цель которого заключается в достижении большей миметической полноты. Стихотворная форма предоставляет статичному произведению искусства риторический выход во временной поток, в то время как чувственно ощутимое присутствие образа фиксирует язык в пространстве и привязывает его семантический поток к четко очерченным границам визуальной формы.[33]

С момента установки памятника А. М. Опекушина в 1880 г. многие поэты писали о своих встречах со статуями Пушкина. В стихотворениях, написанных к пушкинским торжествам 1880 г., экфрастическая алхимия, сплавляющая воедино слово и образ, как правило, работает на усиление эффекта статуи как символического суррогата умершего поэта. В нескольких из этих стихотворений памятник действительно описывается как воскрешенное тело поэта, однако метафорический характер образа никогда не ставится под сомнение:

> И захотел он [народ] вновь перед собою
> Его могучий образ воскресить, <...>
> И день настал — исполнилось желанье:
> Стоит пред нами Пушкин, как живой![34]

Здесь использован вполне стандартный экфрастический механизм: автор воспевает новую статую за точность репрезентации, она настолько достоверна, что кажется живой. Как правило, за такими похвалами в стихотворении следует метафорическое олицетворение. Действия статуи (она стоит, смотрит и т. д.) отождествляются с действиями самого поэта. Подобные риторические уловки позволяют поставить в один ряд два типа напряжения: первое — между языковым потоком стиха и зафиксированностью статуи в пространстве, второе — напряжение между преходящестью жизни и долговечностью формы. Впрочем, очевидно, что предпочтение отдается долговечности. Воскресить поэта, заточенного внутри очевидно инертного образа, может только народная энергия, и поэтому

---

[33] См.: Krieger, Murray. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1992.

[34] Голенищев-Кутузов А. «На открытие памятника Пушкину», в кн.: *Русские поэты о Пушкине: юбилейный сборник стихотворений*, ред. М. Н. Аралова. СПб.: А. Проховщиков, 1899, с. 3.

статуя Пушкина не оживает, а остается «как будто» живой. В конечном счете утверждаемое экфрасисом подобие жизни есть не что иное, как эхо, отражение витальности самого народа.

Поэты-модернисты, как правило, шли по этому пути дальше и, смело утверждая невероятный факт, что поэт жив, вплотную подходили к границе, отделяющей одушевленное от неодушевленного. Возьмем, к примеру, сонет Иннокентия Анненского «Бронзовый поэт» (1906 г.), в котором поэт описывает ощущения, которые он испытал, увидев памятник Пушкину работы Роберта Баха, установленный в Царском селе в 1900 г. В первых строфах стихотворения описан момент наступления сумерек и странная, потусторонняя игра теней. Этот момент перехода из одного состояния в другое создает условия, в которых становится возможным более радикальное колебание между движением и неподвижностью. Два терцета, закрывающие стихотворение, гласят:

И стали — и скамья и человек на ней
В недвижном сумраке тяжеле и страшней.
Не шевелись — сейчас гвоздики засверкают,

Воздушные кусты сольются и растают,
И бронзовый поэт, стряхнув дремоты гнет,
С подставки на траву росистую спрыгнёт.[35]

В первые секунды после наступления темноты статуя кажется пугающе тяжелой. Но потом лирический субъект стихотворения как бы вбирает в себя и эту тяжесть, и неподвижность сумерек, он стоит в оцепенении и как будто бы тайком наблюдает за диким зверем, который его не замечает. Ошеломленный субъект воспринимает эту неподвижность и готовится к тому, что внешний мир вот-вот оживет: что кусты вдруг растают, что поэт, стряхнув «гнет дремоты», вдруг спрыгнет с подставки и продолжит жить своей жизнью. Лишь тот факт, что глаголы употреблены в форме будущего времени, позволяет сохранить контроль над сверхъестественным.

В первые годы советской власти для подобных стихотворений более характерным было иконоборческое отношение, подразумевавшее, что памятник Пушкину должен восприниматься как символ мертвенной

[35] Анненский, Иннокентий. *Стихотворения. Трагедия*. М.: Рипол классик, 1998, с. 98.

неподвижности. И хотя в «Юбилейном» Маяковского ожившая статуя отражает примерно то же стремление, что и у Анненского (стремление вдохнуть в мертвый образ первоначальную жизнь его референта), Маяковский прямым текстом отвергает любые проявления символистского «спиритуализма». В «Юбилейном» же Пушкин прямо противопоставлен мумифицированному образу. Следует отметить, что в рамках подобных встреч Пушкин не всегда удостаивался столь доброжелательного к себе отношения. В другом стихотворении, которое в 1929 г. написал молодой Андрей Салдан-Семенов, изображена весьма драматичная сцена, действие которой разворачивается в Москве: кони, запряженные в колесницу на фронтоне Большого театра, вдруг встают на дыбы, пускаются вскачь и утаскивают за собой всю площадь. А статуя Пушкина не обладает такой мощью — поэт стоит в растерянности, не в силах понять движения города:

Качаются тени под звоны и стук,
В глаза натекают, двоятся, троятся,
И Пушкин не знает, чему удивляться, —
Столетняя бронза роняет испуг.
Он ветхую шляпу сжимает рукой.
Движется, движется город чужой.[36]

Статую сбивают с толку толпы приехавших в столицу иностранцев, которые все горят ленинизмом, и незнакомые слова, которые он слышит: Коминтерн, Совнарком, ВЦИК. Пушкин вновь способен думать, чувствовать и воспринимать, но окружающий мир для него оказывается совершенно незнакомым и непонятным. Встреча с настоящим лишь подчеркивает его неподвижность и тот факт, что он безнадежно застрял в прошлом.

Во время юбилея 1937 г. в рамках подобных экфрастических встреч с памятниками Пушкину заново пересматривался мемориальный потенциал жанра, а также предпринимались различные попытки обойти присущие ему ограничения. Фабричный рабочий по имени Александр Филатов написал стихотворение, в котором буквально в первых строфах противопоставил памятник Пушкина и труп самого поэта, который под покровом ночи вывозят из города жандармы. Долговечная статуя

[36] Алдан А. «Пушкин», в кн.: *А. С. Пушкин в советской художественной литературе 1922–1936 гг.*, ред. М. О. Габель, К. Н. Минакова, Е. А. Панченко. Киев: Державне литературне видавництво, 1937, с. 17.

не только символизирует бессмертную актуальность Пушкина, дарованную ему революцией, но еще и подает признаки подлинной жизни:

Певец народа непокорный
Глядит на нас еще бодрей.
Он, как живой, в накидке черной,
С гранитной россыпью кудрей.

Над ним теперь у пьедестала
Метель бушует много зим.
Она не та, что заметала
В лесу последний путь за ним.

Стоит он гордый и мятежный,
Ей не играть его плащом!
Он окружен любовью нежной
И солнцем славы освещен.[37]

Здесь восприятие статуи не слишком отличается от восприятия, господствовавшего во время торжеств 1880 г. Для такого отношения очевидно, что статуя воскрешает поэта лишь символически, и поэтому ее долговечность должна не внушать страх, а скорее, наоборот, восприниматься как нечто положительное. В стихотворениях 1880 г. памятник Опекушина, как правило, трактуется как знак того, что народ наконец-то признал Пушкина и по-настоящему оплакал его. Филатов схожим образом противопоставляет величие статуи низости и позору тайных похорон поэта. Риторическое олицетворение в этом стихотворении тоже вполне традиционно. Филатов использует экфрастическое клише — он пишет о разительном сходстве памятника с поэтом (он «как живой») и показывает статую гордо (и активно) смотрящей на своих советских почитателей. Здесь автор четко дает понять, что статуя только кажется живой, вся активность статуи сводится к бездеятельному глаголу восприятия, и поэтому факт смерти Пушкина никоим образом не отрицается. Поэт стоит перед нами, но единственным источником его витальности является свет и тепло народной любви. Над ним не властны ни быстротечное время, ни стихии, и в этом находит свое отражение неорганическая долговечность статуи как символа.

[37] Филатов А. «Пушкину», *Труд*, 10.02.1937.

Впрочем, в том, что касается вещей несколько менее очевидных, складывается впечатление, что Филатов колеблется между принятием смерти Пушкина и тем, чтобы с ликованием заявить, что смерти больше нет. В странной фразе о том, что монументальный Пушкин стал «еще бодрей», себя обнаруживает враждебное отношение ко времени, которое ослабляет восприятие статуи как суррогата и способствует тому, чтобы она воспринималась как некое преображение поэта. Гордое и непокорное бронзовое тело Пушкина сигнализирует о том, что наконец-то пробил час искупления его трагедии, что его наконец-то вызволили из его жестокой и враждебной эпохи. Филатов как бы намекает, что само скоротечное время, которое, словно снежная буря, заметает мертвое тело поэта, теперь превратилось в перманентный темпоральный разрыв — в непрерывный и драматичный процесс революционных трансформаций. Теперь, когда монументальный поэт согрет народной любовью, ему уже не страшны ни первая ни вторая бури, которые смели прошлое с лица земли, ведь бури прошли, а он, ликующий и победоносный, устоял.

В других стихотворениях экфрастическое напряжение между движением и неподвижностью обостряется еще сильнее: там приближение к подвижной и активной жизни достигается посредством темпорализации статичного образа. В стихотворении абхазского поэта Леварса Квинцинии активность статуи не ограничивается взглядом.

На сей раз Пушкин как будто бы готовится начать по-настоящему, продуктивно действовать (очень в духе мистического предчувствия Анненского), кажется, что статуя вот-вот поднимет голову и заговорит:

Над клейкими ветками, над листвой
Лежат голубые моря рассвета.
Касается ветер живой рукой
Отлитых из бронзы волос поэта.

Мне кажется — голову он поднимет
В часы разгорающейся зари
И с городом нашим, с друзьями моими,
Со всей нашей родиной заговорит.

Касается ветер курчавых волос;
Сверкает металл от росы…
Поэт вспоминает, как трудно жилось,
Как страшно жилось на Руси. <…>

Сквозь темные годы прошел поэт,
Как солнце сквозь темные тучи,
Взошли по высоким ступеням лет
Слова его песен могучих.[38]

Автор уходит дальше прозрачной метафоры Филатова о согревающем солнце: здесь само движение ветра и яркий утренний свет становятся активными оживляющими силами. Очевидно, что статуя оживает исключительно в воображении лирического субъекта (сияющий метал попрежнему лишь только кажется живым), но и сам читатель тоже переносится в этот воображаемый мир, он вовлекается в созерцание этого порогового состояния, наблюдает за тем, как ветер своей живой рукой прикасается к бронзовым волосам поэта и как статуя словно приходит в сознание и начинает вспоминать тяготы прошлого. Впрочем, фантастический момент, когда бронзовая статуя поднимает голову и начинает говорить, конечно же, так никогда и не наступает. Вся деятельность памятника сводится к тому, что он что-то пассивно вспоминает и при этом ощущает, как его волосы развеваются от ветра. Квинциния ни разу не обращается к статуе ни как к воскрешенному телу поэта, ни как к символическому суррогату или истинному воплощению. Впрочем, в этой двойной метафоре появления Пушкина в современной эпохе (луч света, пробивающийся сквозь темные тучи, и слова его песен, восходящие по высоким ступеням лет) Квинциния обнаруживает свое желание совместить разрыв и преемственность, которое во многом напоминает экфрастическое слияние образа и слова. Язык привносит жизнь в визуальную форму, бессмертие поэта одновременно предстает как ослепляющая вспышка видения и как не убывающая с годами долговечность его произведений.

Оба эти стихотворения колеблются между положительной и отрицательной оценками монументальной неподвижности Пушкина. Статуя поочередно символизирует то долговечность и неразрушимость, то отказ от движения и кишения жизни, который необходимо преодолеть. И следовательно, здесь нет отказа от традиционного монументалистского отношения в пользу иконоборчества, есть лишь указание на его неполноту. Благодаря славе и величию сталинской эпохи Пушкин должен становиться

[38] Квинциния Л. «Памятник», пер. Е. Шевелевой, *Огонек*, 1937, № 2–3, с. 1.

не только неприкосновенным для времени, но еще и темпорально активным и продуктивным. Однако ни в одном из стихотворений напрямую не показано, что статуя действительно оживает, потому что в конечном счете неподвижность оказывается необходимым условием выполнения символической функции. Спрыгнув со своего пьедестала, Пушкин перестанет быть суррогатом живого поэта. Статуя займет место поэта, узурпирует его, и единственный способ предотвратить такой исход — опосредовать ситуацию той разновидностью иронии, с которой в «Юбилейном» подошел к этой теме Маяковский. Без такой иронии при полном переходе от статики к движению хрупкое экфрастическое равновесие слишком сильно сместилось бы в сторону сверхъестественного, что, возможно, породило бы кошмарные видения оживших статуй, столь характерные для фантастических историй вроде пушкинского «Медного всадника».[39] Поэтому юбилейный экфрасис лишь приближается к порогу одушевленности, авторы могут обращаться к статуе, предвкушая, что она вот-вот оживет, или призывать ее к этому, но они никогда не переступают этот порог. Возвышенное присутствие Пушкина внутри профанного образа никогда не вытесняет собой символический суррогат, который может жить исключительно и только как метафора.

Один из наиболее удачных примеров соединения двух хронотопических отношений мы обнаруживаем в стихотворении Владимира Василенко, поэта и журналиста, работавшего в «Известиях»:

Синие сумерки над Москвою,
Первые звезды горят во мгле.
Он с непокрытою головою
Твердо стоит на своей скале.
В позе торжественно-величавой
Твердо стоит он, совсем живой,
Чуть наклонясь головой курчавой.
Что он — задумал читать «Полтаву»,
Как это делать любил в былом?

[39] Франсуа Риголо высказал предположение о том, что ужасные образы оживших статуй в фантастической литературе, возможно, представляют собой необходимую разрядку подавляемой «событийности» экфрасиса, позволяющую традиционно статичному описанию обрести черты развивающегося нарратива (Rigolot, Francois. “Ekphrasis and the Fantastic: Genesis of an Aberration”, *Comparative Literature*, 1997, vol. 49, N 2, p. 97–112).

Нет, он приветствует нашу славу,
Нашему времени бьет челом.
Руку засунул за борт жилета,
Крепко на сердце лежит рука.
Что оно значит, движенье это,
В бронзу залитое на века?
Жест сочинителя старой школы?
Поза лирического певца?
Нет, это клятвы металл тяжелый,
Клятвы, что с нами он до конца.

Ветер с бульвара душистый, сладкий,
Дышит, негромко листвой плеща.
Кажется, ветер колеблет складки,
Пышные складки его плаща.
Памятник высится над Москвою,
Нежно лелеем и свято храним.
И с непокрытою головою
Вот он — народ наш стоит перед ним.[40]

По своей структуре это стихотворение во многом напоминает процитированное в предыдущем разделе стихотворение Лебедева-Кумача. Общий настрой здесь — враждебное отношение к традиции и ко времени. Василенко отвергает любые смыслы, которые Опекушин, возможно, вкладывал в свой памятник, потому что его значение полностью изменилось. Поза статуи — это некий внетемпоральный коммуникативный акт: памятник приветствует триумф революции и клянется быть с народом до конца. Примечательно, что в первой части стихотворения натуралистичность статуи преподносится без традиционной экфрастической амбивалентности (Пушкин не «как живой», а «совсем живой»). Статуя не маркирует порог между временем и вечностью, а, наоборот, смешивает их воедино («движенье <…> в бронзу залитое»), так, словно Пушкин, обитающий в своем величественном теле, оставляет прошлое позади и входит в новую эпоху. Однако в последней строфе этот триумфальный синтез вновь уступает место двусмысленности экфрастического оживления, ведь Василенко, равно как и Квинциния, признает, что ветер, колеблющий складки плаща Пушкина, — лишь плод его вообра-

[40] Василенко В. «Памятник», *Известия*, 07.02.1937.

жения. Стихотворение обращается к более устойчивой монументалистской интонации: народ с любовью «хранит» статую поэта. Впрочем, последние строки стихотворения указывают на нечто большее, чем вечная преданность коллектива поэту. В качестве эпиграфа к своему стихотворению Василенко выбрал одну из наиболее популярных во время юбилея пророческих цитат из пушкинской «Деревни»: «Увижу ль, о друзья, народ неугнетенный…» Когда народ сплачивается вокруг статуи, пророческое желание поэта исполняет именно его бронзовый суррогат, пристально смотрящий на освобожденный народ («Вот он — народ наш стоит перед ним»). Этот финальный образ у Василенко также связывается с первыми строками стихотворения. Несмотря на холод, Пушкин Опекушина стоит с непокрытой головой и тем самым демонстрирует свою витальность и силу. В конце стихотворения народ тоже снимает шляпы в знак мужества и стойкости к непогоде.

Василенко удалось осуществить то, к чему стремились скульпторы — участники ленинградского конкурса. И памятник и зрители включены в его репрезентацию, различие между ними стерто, происходит слияние кругозоров, причем даже в те моменты, когда автор утверждает монументалистский обмен между витальностью и формой.[41] И в результате взаимодействие и обмен между человеком и монументом выходит за пределы простой метафоры. Человек и памятник смотрят друг на друга. Они оба — живые и прочные, как будто состоят из некой общей гибридной субстанции, которая витальна, как плоть, и надежна, как камень. Похожий эффект достигается в другом юбилейном тексте — рассказе Бориса Лавренева «Комендант Пушкин», посвященном памятнику поэту в Царском Селе. Лавренев обрел известность после выхода в 1924 г. его повести о гражданской войне «Сорок первый», в которой рассказывается история о том, как девушка, сражающаяся на стороне Красной армии, влюбляется в пленного офицера-белогвардейца, но в конце концов убивает его, когда это оказывается необходимо. В повести «Комендант Пушкин» автор исследует похожую ситуацию: обстоятельства вынуждают убежденного

[41] В представлении актера Бориса Бабочкина (прославившегося благодаря роли Чапаева в фильме 1934 г.) новый памятник Пушкину должен был выражать похожее смешение: «Мне кажется, что новый памятник Пушкину должен показать поэта не в его время, а в наши дни. Памятник Пушкину должен изображать самого Пушкина среди народностей СССР» (в кн.: Молок Ю. *Пушкин в 1937 год*у, с. 54).

революционера оборонять дворцы и памятники в городке, где Пушкин когда-то учился в лицее. В своем повествовании Лавренев широко использует экфрастическую традицию. Начиная с первых абзацев он показывает сложное взаимодействие одушевленности и неодушевленности, движения и неподвижности. В новой кожаной куртке комендант — главный герой повести, которого по случайности зовут Александр Семенович Пушкин, — сам напоминает бронзовую статую. Он едет в поезде и нечаянно засыпает на плече у девушки, которая не решается разбудить его и только смотрит на него своими глазами, как у куклы. Из-за мартовской оттепели поезд скрипит, качается и еле тащится. Комендант сходит на станции Детское Село (официальное название города с 1918 по 1937 г.) и сам так же идет неровной, нетвердой походкой: «Путь от вокзала утомителен — ноги дрожат от напряжения, вызванного ходьбой по замерзшим лужам». Статуя — первое, что он видит в городе, и повествование не дает нам однозначного ответа в отношении ее одушевленности. «За низкой чугунной изгородью темнеет гранит постамента. Бронзовая скамья. На ней легко раскинувшееся в отдыхе юношеское тело».[42] Затем, чтобы связь, существующая между двумя Пушкиными, точно не осталась незамеченной, автор напоминает читателю, что в поезде комендант сидел в похожей позе. В следующей сцене, стоя возле статуи, сослуживец (военмор) читает коменданту стихотворения Пушкина. Здесь Лавренев даже прибегает к экфрастическому описанию жизнеподобия статуи в прозе: «отлитое из бронзы худощавое юношеское лицо жило своей таинственной жизнью, и это озадачивало Александра Семеновича. Вероятно, мерцание закатного света сквозь ветки создавало эту иллюзию жизни и движения, но Александр Семенович готов был поклясться, что при первых звуках стихов двойник на резной скамье слегка подался вперед и как будто стал прислушиваться» (48–49).

В повести показано, как комендант преодолевает свое первоначальное недоверие к поэту-аристократу и становится преданным поклонником и защитником его наследия. В некотором смысле здесь мы имеем дело с отношением к юбилею, схожим с проанализированным в третьей главе отношением Вересаева. Закаленный в боях милитантный пролетарий должен понять, что для того, чтобы быть революционером, не обязательно

[42] Лавренев Б. «Комендант Пушкин», *Звезда*, 1937, № 1, с. 43. Все последующие ссылки на эту работу даны в тексте в круглых скобках.

разрушать культурные формы прошлого, ведь теперь он и сам может наслаждаться таким искусством. В то же время этот рассказ дает интересное прагматическое объяснение тех усилий, которые критики вроде Мейлаха прикладывали, чтобы сохранить двойственный образ Пушкина, позволявший ему одновременно быть искусным политическим агитатором и «художником и больше ничего». Сначала комендант очарован статуей, ритмичный (пусть даже и немного старомодный) язык надписи, высеченной на постаменте, притягивает его. Но потом, услышав строчку из пушкинского стихотворения 1825 г. «19 октября» — «Отечество нам Царское Село», — он испытывает отвращение. «Строка была понятна от первого до последнего слова. Больше — она дышала в лицо дыханием чужого и ненавидимого мира» (45). Дальше в рассказе помощник коменданта, военрук, устраняет возникшее недоразумение: он читает ему политические стихотворения Пушкина и его эпиграммы против царя и его приспешников. Теперь комендант Пушкин признает поэта Пушкина «за своего». Когда его подозрения развеялись, под чутким руководством одного местного интеллигента он принимается за изучение жизни и творчества Пушкина. Из этого следует, что близость политических убеждений создает простор для эстетической чувствительности.

По мере того как комендант все больше и больше проникается симпатией к поэту, Лавренев раскрывает тему напряжения между искусством и политикой, причем его методы напоминают рассуждения Рансьера. Следует отметить, что тема пролетария, активизирующего заложенный в эстетическую форму потенциал к диссенсусу, является для Рансьера одной из центральных; наиболее подробно этот вопрос разобран им в книге «Ночь пролетариев». Лавренев устанавливает прямую связь между эмансипаторным проектом революции и этим иным типом освобождения, позволяющим субъекту-пролетарию вырваться за пределы жестко заданного социального порядка (приняв который, он оказался бы окончательно и бесповоротно привязан к тупому физическому труду), а искусство здесь используется как способ вообразить иное разделение чувственного. Однако в рассказе Лавренева революционная борьба не сразу сближается с политикой искусства. Комендант неоднократно встает на защиту царскосельских памятников от радикалов-иконоборцев, которые, будучи неспособны услышать обращенную к ним поэтическую речь этих пушкинских камней, готовы их уничтожить. Примирение этих двух разных форм политики происходит лишь в конце рассказа. Когда на

город наступают белые, комендант, точно так же, как Пушкин на дуэли с Дантесом, получает смертельное ранение в живот и умирает. Когда незадолго до смерти коменданту сообщают, что Красная армия одержала победу в сражении и что белогвардейцы не войдут в Петроград, он смиряется с тем, что ему не суждено увидеть торжество коммунизма. Впрочем, мы понимаем, что смерть милитанта, в которой, словно эхом, отзывается мученическая участь, столетием ранее постигшая великого русского поэта, сигнализирует скорое наступление той эпохи, которая дарует им обоим искупление.

Внимательно изучая экфрастический порог, пролегающий между визуальным искусством и поэзией, между монументом и человеком, Лавренев стирает грань, отделяющую одного Пушкина от другого, так, что они оба обретают черты ожившей статуи. Впрочем, в том хиастическом удвоении, которое мы наблюдаем в повествовании, легко можно различить монументалистский и эсхатологический потоки. С одной стороны, история коменданта — это нечто вроде расширенной версии школьной экскурсии в Царское Село: герой оживляет ландшафт своим присутствием, изучает жизнь и творчество поэта, *genius loci* этих мест, и направляет свою витальную энергию на поддержание его непреходящей символической ценности. И пока этот процесс длится, пока комендант постепенно узнает и начинает понимать трагедию Пушкина, неумолимый бег времени и бренность всего сущего неизменно присутствуют в повествовании. В сущности, с момента, когда комендант первый раз увидел статую Пушкина, его гибель уже была предопределена. Глядя на памятник, комендант смутно припоминает лицо поэта, и откуда-то из глубин памяти у него всплывают строки из пушкинского «Утопленника»:

> Тятя! Тятя! наши сети
> Притащили мертвеца. (44)

Однако метафора посмертной жизни в этом рассказе доведена почти до буквальности, потому что музыка пушкинского стиха становится неотъемлемой частью нового, вдруг обретенного комендантом мироощущения: «Стихи Александра Сергеевича становились для Александра Семеновича неотделимыми от его жизни. Они врастали в нее как корни в землю. Они связывались незримыми, но неразрывными связями с этим городом, с парками, дворцами, памятниками, с Россией, с человечеством» (55). И наконец, по мере того как проживаемые кругозоры этих

двух Пушкиных все больше сливаются, становится очевидным, что их союз обладает поистине эпохальным значением. В начале первого урока интеллигент, с которым занимается комендант, произносит следующую фразу: «Я расскажу вам о Пушкине. Не о том Пушкине, о каком я всю жизнь рассказывал в гимназии ленивым олухам, шалопаям и отупелым онанистам. Это не ваш Пушкин, товарищ Пушкин! Это мертвый Пушкин. Они убили его и сто лет питались его трупом <...> Но они сами умерли в свой час... И теперь время воскресения живого Пушкина...» (53). Лавренев использует обе хронотопические стратегии, он постоянно колеблется между монументализмом и эсхатологией и таким образом создает их гибрид — совершенный и в то же время способный к совершенствованию. В сущности, складывается впечатление, что каждая из этих стратегий даже не подавляет, а «излечивает» амбивалентность другой.

Иконоборчество, приправленное монументалистским почитанием прошлого, уступает место другой, более позитивной форме эсхатологии. Немые камни Царского Села, искупленные грядущей славой новой эпохи, начинают разговор с новым поколением читателей.

ПРО ПАМЯТНИКИ И ЛЮДЕЙ

Как мы уже успели убедиться, скульптурные изображения широко использовались во время юбилея. Возле памятника Опекушина в Москве и на месте, где планировалось установить новый памятник в Ленинграде, проводились демонстрации. Статуи украшали Пушкинскую выставку в Государственном историческом музее, во время пушкинского концерта в Большом театре на сцене стояла статуя. На страницах газет и журналов постоянно появлялись фотографии скульптурных изображений Пушкина, выполненных в камне или в бронзе, — чаще всего эти снимки использовались в качестве иллюстраций к стихотворениям или статьям, содержащим описания монументального Пушкина. Впрочем, во время юбилея изображения статуи Пушкина многократно использовались для попытки выйти за пределы традиционной метафоры о посмертной жизни памятника. Авторы приписывали скульптуре сознание, подвижность и прочие атрибуты реальной, органической жизни. Несмотря на периодические проявления иконоборческого отношения, главной тенденцией юбилея

была попытка гибридизации традиционной модели с некой иной формой эсхатологии. С другой стороны, статуя служила выражением совершаемого Пушкиным перехода от кругозора к окружению, который происходил по мере того, как живой коллектив сплачивался, чтобы провозгласить, что ценность Пушкина вечна, а его (коллектива) единство и идентичность постоянны и не меняются со временем. С другой стороны, статуя совершала движение и в обратном направлении: от окружения — к кругозору. Коллектив чувствовал, что порог завершения уже близок, и возвращался к прошлому, чтобы вернуть Пушкина к жизни, чтобы эта жизнь слилась с его (коллектива) собственной. Поэт, обретший искупление своей трагедии, прорывался сквозь вуаль монумента, как будто нисходя из вечности во время. Объединение двух этих отношений порождало образ ожившей статуи — некое гибридное тело «движения, залитого в бронзу». Причем такая форма украшала не только Пушкина. Она же украшала и строителей социализма.

Я уже упоминал, что во время юбилея именно это стремление к равновесию (причем не только внутри хронотопически гибридного Пушкина, но и в том, что касалось отношений между ним и его читателями) блокировало всякое ощущение «сверхъестественного» или фантастического, которое могли бы вызвать образы ожившей статуи. Здесь любопытно будет проанализировать, как во время юбилея воспринимался «Медный всадник» Пушкина — произведение, которое, равно как и «Exegi monumentum», наверняка занимало умы всех людей, восторженно рассуждавших о монументальном движении поэта. Структура самой поэмы — однозначно трагическая: встреча бедного Евгения и ожившей статуи Петра происходит после того, как возлюбленная обезумевшего чиновника погибает в наводнении. В сущности, драматизация конфликта между *oikos* и *polis*, между семейной любовью и законом государственной власти, здесь во многом напоминает «Антигону» Софокла. Этот трагический антагонизм часто оказывался весьма проблематичным для русской критической традиции, которой неизменно приходилось выбирать, на чьей она стороне — Петра или Евгения. Белинский считал «Медного всадника» прославлением, апофеозом Петра. Хотя мы и можем сочувствовать жертвам исторической необходимости, мы тем не менее признаем и принимаем идею главенства общего блага над частным. Символист Дмитрий Мережковский тоже восхвалял Петра, но в более ницшеанском ключе: бунт Евгения он уподоблял мятежу стада рабов

против сверхчеловека. Валерий Брюсов, напротив, усматривал в поэме два разных бунта, в обоих случаях направленных против самодержавия. Сокрушить идола не может неистовая стихия — потоп, зато внутреннее восстание человеческого духа, воплощением которого служит трагедия Евгения, способно заставить Петра спуститься со своего гранитного постамента. И наконец, в 1930 г. Луначарский потребовал, чтобы значение поэмы было пересмотрено в социологическом ключе. Надо лишь подставить «подлинные величины под пушкинские мнимые — и вся его формула станет правильной». Согласно Луначарскому, Пушкин воспринимал Евгения как символ анархического, обывательского сопротивления самодержавию и его власти к организации общества, сколь несправедливой ни была бы эта организация. Зато теперь, в советскую эпоху, вместе с плановой экономикой наконец-то установилась оправданная, гуманная и рациональная форма организации. Поэтому сейчас всякое сопротивление — не что иное, как форма безумия.[43]

Впрочем, в 1937 г. советские интеллектуалы выработали подход к поэме, в рамках которого она трактовалась как трагический конфликт двух равномощных сил, т. е. ближе к гегельянской теории трагедии. Платонов в своем эссе «Пушкин —наш товарищ»[44] пишет, что «Медный всадник» изображает противостояние и связь двух незнакомых друг с другом братьев, один из которых при этом является отцом, а другой — сыном. Кирпотин, несмотря на все свои разногласия с авторами «Литературного критика» и Платоновым в особенности, в своей статье «Наследие Пушкина и коммунизм» предложил схожую интерпретацию. Он считал, что «Медный всадник» посвящен центральной в творчестве Пушкина теме «возмездия», которое неизбежно постигает всякого, кто восстает против еще не до конца оформившихся, недозрелых противоречий своей реальности. Это наказание может быть внутренним, когда сам бунтарь становится воплощением отвергаемой им реальности, как, например, в случае Евгения Онегина или Алеко, героя поэмы «Цыганы». Но куда страшнее, когда это наказание приходит извне. Как это происходит с бедным Евгением, который стремится к идеалу покоя и воли, но его мечты не могут осуществиться из-за требований государства. Узнав о трагической гибели возлюбленной, он осознает этот факт и поднимает свой бессмыслен-

---

[43] Луначарский А. «Александр Сергеевич Пушкин», с. 24.

[44] Платонов А. «Пушкин — наш товарищ», *Литературный критик*, 1937, № 1, с. 46–61.

ный бунт. Кирпотин настаивает на том, что протест Евгения и последовавшее со стороны ожившей статуи наказание одинаково оправданны. В. Г. Белинский, возможно, прав, считая, что историческая необходимость — на стороне Петра, но прав и В. Я. Брюсов, подчеркивая силу характера Евгения. Безусловно, его бунт — это форма безумия. Но даже при том, что такое безумие необходимо отвергать (так же как безумие декабристов или Пугачева), оно воплощает в себе человеческое сердце поэмы. В сущности, описывая силу, уничтожившую Евгения, Кирпотин использует формулировки в духе Платонова: «правительство и законы суровы, бесчеловечны, у них — медное сердце, их нельзя тронуть призывом к человечности, как нельзя вышибить слезу из глаз металлического истукана».[45] Платонов считал самого Пушкина воплощением примирения Петра и Евгения, неким предзнаменованием грядущей эпохи, когда между любовью и законом больше не будет противоречия. Кирпотин тоже стремится к этому примирению, однако он считает, что время уже настало: противоречия уже созрели, старый режим свергнут, и теперь, наконец-то, вся власть стала человеческой. Согласно сталинской конституции законом страны стала любовь как таковая.

Многие комментаторы обращали внимание на широкое использование хиастических оппозиций в этой пушкинской поэме.[46] После гибели Параши в тексте открывается особое, чрезвычайное пространство трагедии и начинается некое двойное движение. Очень точно его описал Якобсон в самом 1937 г.: «До того, как оживает статуя Петра, Евгений увядает:

Ни то ни се, ни житель света,
Ни призрак мертвый».[47]

---

[45] Кирпотин В. «Наследие Пушкина и коммунизм», с.169.

[46] См.: Якобсон, Роман. «Статуя в поэтической мифологии Пушкина», пер. с англ. Н. В. Перцова, в кн.: Якобсон Р. *Работы по поэтике*. М.: Прогресс, 1987; Гаспаров, Борис. *Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка*. СПб.: Академический проект, 1999, с. 292–325.

[47] Якобсон Р. «Статуя в поэтической мифологии Пушкина», с. 150, перевод изменен в целях большего соответствия чешскому оригиналу и английскому переводу Джона Бербэнка (который был авторизован Якобсоном), в которых точнее, нежели в русском переводе, описаны эти отношения: “Before Peter’s statue comes to life, Evgenij wastes away: ‘Neither one thing nor the other, neither an inhabitant / Of this world nor a dead spectre’”» (Jakobson, Roman. “The Statue in Pushkin’s Poetic Mythology”, in: *Language*

Равно как и в случае с уже разбиравшимися выше экфрастическими встречами, конфликт между двумя персонажами поэмы разворачивается на некоем пороге, который их одновременно и разделяет и объединяет. По большому счету, вплоть до самой развязки (когда труп Евгения найден и предан земле) ничто в поэме не указывает на то, что хотя бы один из двух героев в полной мере переступил через этот порог и присоединился к другому. Суть здесь скорее в том, что обезумевший, *ни* живой *ни* мертвый, Евгений поднимает бунт против памятника, который, в свою очередь, обнаруживает свою гибридную природу, которая теперь включает в себя признаки *как* одушевленной, *так и* неодушевленной материи. В этом пороговом пространстве один синтез порождает другой — противоположной полярности.

Каким образом данная структура повлияла на использование образов оживленных статуй во время юбилея? Как она сказалась на оптимистичных утверждениях о том, что все противоречия, неразрывно связанные с «Медным всадником», были разрешены? Здесь полезно будет вновь обратиться к рассказу Лавренева и проанализировать сцену, в которой комендант встает на защиту статуи Пушкина, когда видит, как какой-то паренек кидает в нее камни. Обидчик считает, что совершаемый им акт вандализма полностью оправдан, он называет памятник «старорежимным статуем» и обвиняет вмешавшегося коменданта в контрреволюционных настроениях. Нетрудно заметить, что над этой сценой висит тень «Медного всадника». Комендант жестко подавляет бунт против монументального авторитета и сам превращается в ожившую статую из поэмы Пушкина. Описывая ярость и гнев, охватившие коменданта, Лавренев открыто указывает на это сходство: «Жаркий туман залил глаза Александру Семеновичу <...> крушащему направо и налево *каменными кулаками*. От *свинцового удара* в левую скулу парень перевалился через решетку, ткнувшись лицом в побеги молодой травы» (51, курсив мой. — *Дж. П.*). Но когда обидчика настигает заслуженное возмездие, коменданту вдруг становится стыдно: «Памятник показался ему прямым виновником неожиданной и неприятной вспышки гнева, о которой Александр Семенович уже сам

---

and Literature, ed. Kristyna Pomorska and Stephen Rudy. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1987, p. 326);. "Než oživne Petrova socha, Evžen jaksi odumírá: 'ani to ani ono, ani obyvatel země ani mrtv yĬ přízrak'" (Jakobson, Roman. "Socha v symbolice Puškinově", *Slovo a slovesnost*, roč. 3, 1937, s. 6).

жалел и которой стыдился» (52). Он вдруг понимает, что обратная сторона трагедии тоже обоснована, и теперь он вынужден искать решение этого вопроса.

Если мы вспомним обсуждавшееся в конце второй главы противопоставление феноменологии власти в модерную и домодерную эпохи у Лефора, становится понятно, какой именно здесь решается вопрос. Так же как и статуя Петра, статуя Пушкина маркирует место власти, к которому всякий социальный дискурс должен возвращаться, чтобы почерпнуть от него авторитет. Но остается вопрос, одинаково ли данные две статуи маркируют это место. Когда оживает статуя Петра, мы узнаем, что это — не полый идол, что место власти, маркируемое статуей, не является пустым, оно по-прежнему сохраняет связь с полнотой некого «другого места». Возможно, Евгений уже не верит в то, что модерную Россию освящают божественные силы. Возможно, именно это ошибочное убеждение придает ему храбрости и вдохновляет его на бунт. Однако ожившая статуя царя — так же как и монарх с его двумя телами — является доказательством того, что власть в России еще не превратилась в произвольную педагогическую абстракцию. Власть скорее инкорпорирует некий онтологический порог, который одновременно находится внутри общества и вне его, объединяет время и вечность, смертную и бессмертную жизнь. В этом смысле Кирпотин прав в своем прочтении поэмы как аллегории отсутствия в России подготовленных условий для демократической революции. Однако он не прав в том, что ассоциирует бесчеловечность статуи с отсутствием жизни. Потому что эта нехватка жизни на самом деле просто является иной формой жизни: бессмертной, нечеловеческой жизни, в которой обнаруживает себя сверхъестественное присутствие запредельной, потусторонней власти.

Тот факт, что, подавив бунт вандализма, комендант испытывает чувство стыда, отражает определенное ощущение опасности, сопряженное с юбилейным подходом к великому русскому поэту. Пушкин должен жить в статуе, но не так, как Петр живет в «Медном всаднике». Эта жизнь не должна противопоставлять гибридность своей полноты инвертированной гибридности отрицания — то отношение, в котором ожившая статуя может существовать исключительно посредством разрушения своей хиастической инверсии, становясь презренным бунтарем, который ни жив ни мертв. Скорее, должно происходить *наложение* живой статуи на ее инвертированный образ, в результате которого монумент и человек становятся

двойниками друг друга. По мере того как статуя оживает, человек перенимает прочность камня. Однако финал рассказа Лавренева показывает, что единственный способ выстроить такую связь между этими двумя фигурами — заставить каждую из них исполнять обе роли в этой трагедии. И человек и памятник должны быть и ритуальной жертвой и каменным агентом судьбы — мучеником и мастером. Новый советский человек учится у Пушкина чудесам поэзии, однако революционная милитантность также связывает его с насильственной смертью, которой умер поэт. Получается, что происходит одновременное оживление статуи двумя разными способами. С одной стороны, комендант выполняет педагогическое правило (изучает жизнь и творчество Пушкина). С другой стороны, кругозоры двух этих фигур мистическим образом сливаются (комендант умирает той же смертью, что и Пушкин, в ожидании некой будущей жизни). С педагогической точки зрения статуя пуста и не имеет никакой другой жизни, кроме жизни читателя/зрителя. Однако с точки зрения общей жертвы статуя «почти полная», она ожидает искупительного воплощения, примерно так же, как святые на иконостасе Флоренского.

Что это сообщает нам о месте власти? Чтобы ответить на этот вопрос, я предлагаю обратиться к еще одной серии образов из юбилейной иконографии. Сначала рассмотрим два газетных рисунка Наума Лисогорского (Н. Лис), художника, чьи карикатуры часто печатались в «Крокодиле». На обоих рисунках изображен советский коллектив, слушающий живого Пушкина, декламирующего свои собственные стихи. На изображении иллюстрации 17 Лисогорский обыгрывает знаменитую картину Репина «Пушкин на лицейском экзамене» — вместо экзаменаторов художник помещает на картину людей, олицетворяющих разные типы современных советских граждан. На иллюстрации 18 мы видим рисунок, выражающий положительное отношение к использованию радио во время юбилея. Из СССР торчит огромный микрофон, транслирующий голос поэта из космического эфира. Вопрос направленности вещания здесь неоднозначен. Явился ли Пушкин в земную жизнь откуда-то из вечности, чтобы люди услышали его голос? Или советское радио настолько мощное, что способно заставить мертвых говорить? Так или иначе, на обоих рисунках присутствует импульс к хронотопической гибридности. С одной стороны, очевидно, что Пушкин является некой точкой, фиксирующей единство коллектива. Находясь где-то вовне, он занимает уникальную позицию, которая определяет коллективное тело либо изнутри, из его полого центра,

Илл. 17. Наум Лисогорский (Н. Лис). «Почти по Репину».
(Источник: *Вечерняя Москва*, 10.02.1937)

Илл. 18. Наум Лисогорский (Н. Лис).
«Мир настраивается на пушкинскую волну…»
(Источник: *Вечерняя Москва*, 04.02.1937)

Илл. 19. Борис Кноблок. «Товарищ, верь: взойдет она…» Плакат, 1936.

либо снаружи — из некой призрачной точки, расположенной непосредственно за пределами этого тела. Эта пространственная дуальность Пушкина отражает амбивалентную природу власти. С другой стороны, каждый из этих рисунков — восторженное высказывание о чудесной победе над временем. Советский читатель либо сумел перенестись в прошлое, либо при помощи технологий сумел снять барьер, разделяющий живых и мертвых. Схожий эффект достигается на плакате Бориса Кноблока, который во время юбилея печатался огромными тиражами (илл. 19). Здесь мы обнаруживаем уже знакомую тему: юбилей как исполнение пушкинского пророчества. Идущие колонной демонстранты кроме портретов Сталина (с надписью «Жить стало лучше, жить стало веселей») несут в руках плакаты в виде огромных книг с фамилиями Горького, Маяковского и Пушкина на обложке. Так великое имя поэта оказалось написано на знаменах революции (они же — обломки самовластья), в точности как предсказал Пушкин в своем послании «К Чаадаеву» (цитата из которого приведена в правом верхнем углу плаката). Так же, как и на рисунках Лисогорского, пророчество поэта чудесным образом сбывается, и этот факт дублируется в образе единого коллектива, целеустремленно движущегося вперед из некой призрачной исходной точки.

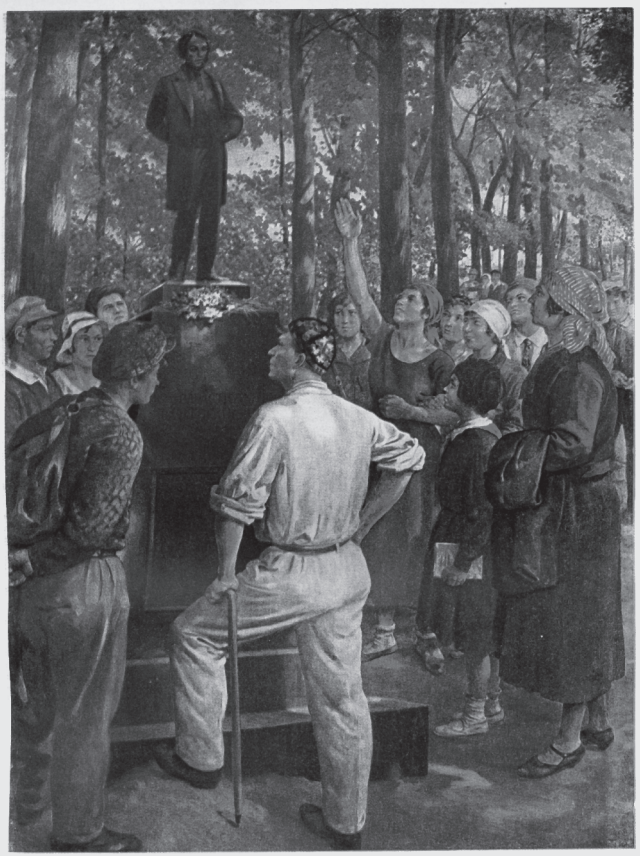
Каждый из этих трех образов колеблется между монументализмом («как живой») и эсхатологией («почти живой»). С одной стороны, место власти, на котором стоит Пушкин, — пустое, там нет никакой жизни, кроме той, которую ему метафорически сообщает коллектив. В свою очередь, полая и неподвижная власть Пушкина придает стабильность и гомогенность витальному и гетерогенному народу. Так, словно люди — это слова поэта, поток безупречного поэтического дискурса, исходящий из его навеки приоткрытого рта. На каждом из этих трех изображений Пушкин протягивает руку, и это не просто жест поэтической декламации, это знак авторизации, подтверждения, он как будто бы говорит: «Вот мой народ». Но с другой стороны, жизнь коллектива определяется не только бесконечным движением вперед, которое периодически прерывается, когда коллектив возвращается к амбивалентному месту истока. Место власти великого поэта — это еще и конечная цель, некое исполняемое посредством временного разрыва обещание воплощения.

Подобного рода взаимность становится вполне очевидной, если сравнить описанные выше образы с другой подборкой изображений, на которых народ протягивает руку к статуе Пушкина. В большинстве вариаций

ГОРОД ПУШКИН. Группа отдыхающих у памятника А. С. Пушкину. Фото Г. Чертова

* * * * * * * * *

Илл. 20. Город Пушкин. Группа отдыхающих у памятника А. С. Пушкину. (Источник: *Красная газета*, 10.02.1937)



Комсомольцы у памятника Пушкину в Остафьеве.
Картина Н. И. Шестопалова. 1936 г.

Илл. 21. Николай Шестопалов.
«Комсомольцы у памятника А. С. Пушкину в Остафьево».
(Источник: *А. С. Пушкин в изобразительном искусстве*, ред. А. Л. Слонимский, Е. Ф. Голлербах. Л.: ОГИЗ, 1937, с. 17)

на этот мотив, как на изображениях иллюстраций 20 и 21, этот жест может быть интерпретирован как приветствие или как восторженный указательный жест («Вот он, посмотрите какой!»). В этом смысле данный жест опять маркирует возврат к инертному месту власти, которая авторизует социальное бытие коллектива. Однако при этом, проследив истоки этой картины, можно заметить, что он восходит к более печальной элегической сцене. Для элегии весьма характерна сцена, когда лирический субъект, прогуливаясь по мрачному и холодному кладбищу, видит на могиле аллегорического «гения смерти», который напоминает ему о бренности всего сущего. И тогда прекрасной душой субъекта овладевает квиетистская невозмутимость, он находит утешение в светлой печали воспоминаний, в созерцании и в сладкозвучном потоке самого поэтического изложения. Представленная на иллюстрации 20 картина Николая Шестопалова («Комсомольцы у памятника А. С. Пушкину в Остафьево») тесно связана с этой традицией. Весьма показателен в этом отношении отрывок из предисловия, написанного Луначарским для собрания сочинений Пушкина, который был издан в 1930 г. Впоследствии этот отрывок был включен в изданный в 1933 г. учебник для 6-го класса (и все последующие переиздания) и регулярно упоминался авторами других юбилейных текстов. «В порядке экскурсии парк посетила небольшая группа комсомольцев: три-четыре парня, три-четыре девушки. Они с интересом ходили по музею, в который превращено жилье Вяземских, по парку, и остановились перед памятником Пушкину. Один из них наклонился (надпись стала несколько неразборчивой) и прочитал: “Здравствуй, племя младое, незнакомое”. Я стоял совсем неподалеку и был поражен необыкновенной уместностью, которую в этой обстановке приобрела надпись. Повидимому, поражены были и комсомольцы. Они как-то затихли и переглянулись между собой. Прямо к ним обратился великий голос из-за гроба. Маленькая комсомолка в красном платочке подняла к Пушкину глаза, полные некоторой робости, удивления, но и дружелюбия, и негромко сказала: “Здравствуй, Пушкин”».[48]

Описание встречи комсомольцев со статуей Пушкина у Луначарского носит ярко выраженный элегический характер. Памятник здесь воспри-

[48] Луначарский А. «Александр Сергеевич Пушкин», с. 37. См. также: *Хрестоматия по литературе XIX века для средней школы в 2 ч.*, ред. Алексей Цинговатов, 2-е изд., ч. I. М.: Государственное учебно-педагогическое издательство, 1933.

нимается как надгробная скульптура, и та связь с поэтом, которую ощущают юные комсомольцы и комсомолки, окрашена в характерные для элегии тона задумчивости и печали. В описании Луначарского особый акцент сделан на том, что надпись на пьедестале плохо читается. Это указывает на течение времени и на то, что пушкинское приветствие доносится не только с того света, но еще и из далекого прошлого. Схожий элегизм и задумчивость можно заметить на постановочной фотографии, на которой воспроизводится та же самая сцена. Снимок был напечатан на обложке пушкинского выпуска «Смены», приуроченного к началу 1936–37 учебного года (илл. 22). Однако сразу бросается в глаза, что жест девушки-комсомолки, ее протянутая рука, на картине Шестопалова резко отличается от жеста мальчика на фотографии (он легонько прикасается к пьедесталу) и наполнен более глубоким смыслом. На картине девушка изображена исступленно смотрящей на памятник, мышцы руки и шеи напряжены, и мы понимаем, что ее жест — нечто большее, чем просто указательный жест. Она тянется к статуе, обращается к ней напрямую, как будто приглашая.

Еще один юбилейный плакат нарисовал бывший конструктивист Густав Клуцис (илл. 23). Он взял этот же вариант данного мотива и развил его. Монументалистское содержание образа вполне очевидно. Люди собрались вокруг статуи Пушкина, чтобы почтить поэта за его великие достижения и подтвердить, что они едины как народ. Однако статуя смотрит прямо на толпу, а из этой толпы кто-то приветственно протягивает статуе свою огромную руку. Все это позволяет предположить, что статуя ожила и, возможно, сейчас спустится с пьедестала и присоединится к празднованию. Пушкинская фраза «Здравствуй, племя младое, незнакомое!» в правом верхнем углу плаката — это уже не призрачный замогильный шепот. Теперь Пушкин ликует и восклицает: «Мое пророчество сбылось!» Задумчивость, присущая описанию Луначарского, здесь исчезает, и вместе с ней исчезают все признаки быстротечности времени. Остается лишь момент встречи статуи с охваченными ликованием народными массами, которая происходит на уже знакомом для нас пороге, отделяющем друг от друга два типа существования — временное от вечного, профанное от сакрального, преображенных живых от воскресшего мертвеца.

Вне зависимости от того, кто кому протягивает руку (Пушкин — советским гражданам или, наоборот, советские граждане Пушкину), мотив

Орган
ЦК и МК ВЛКСМ
Изд-во ЦК ВКП(б) „Правда"

смена

Специальный пушкинский номер

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!
№ 9
СЕНТЯБРЬ 1936 г.
Год издания тринадцатый

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ, ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ И БЫТОВОЙ ЖУРНАЛ РАБОЧЕЙ МОЛОДЕЖИ

Фото Н. Гущина

У памятника в Остафьеве.

Илл. 22. «У памятника в Остафьево».
(Источник: *Смена*, 1936, № 9, обложка)

Илл. 23. Густав Клуцис. «Слава великому русскому поэту Пушкину!» Плакат, 1936.

протянутой руки здесь тяготеет к идее чудесного рукопожатия, протянутого сквозь века. Здесь само собой приходит на ум смертельное рукопожатие, от которого в конце одноименной оперы Моцарта погибает Дон Жуан и которое Пушкин воспроизвел в своей пьесе 1830 г. «Каменный гость». Маяковский в «Юбилейном» иронично меняет героев местами. На сей раз человек хватает статую за руку и стаскивает ее с пьедестала:

Стиснул?
Больно?
Извините, дорогой.[49]

В 1937 г. благодаря импульсу к хронотопической гибридности наконец-то установилась некая точка равновесия, и теперь это рукопожатие больше не было сопряжено с насилием. Инертный мастер фиксирует и авторизует жизнь народа, придает ему величия и неподвижности. Однако мастер лишается права просто покоиться, временно замещая собой амбивалентный источник власти. Народ вызывает мастера обратно к жизни и преодолевает жестокий закон бренности, способный разлучить его с любимым поэтом. По мере приближения двух фигур к этому мистическому порогу происходит их взаимное удвоение. Статичность монумента становится эквивалентом милитантной преданности, а телесная жизнь, наоборот, становится перманентной, словно бы отлитой из бронзы. Руки, пожимающие друг друга, состоят из одного и того же невозможного гибридного вещества.

Впрочем, следует отметить, что само рукопожатие никогда не изображается. Эсхатологический импульс по-прежнему остается амбивалентным — это всего лишь частичный разрыв, который никогда не может быть завершен. Именно по этой причине предложенная Лефором модель сталинизма как повторного воплощения места власти (которое было развоплощено революцией модерности) оказывается не вполне удовлетворительной. В мотиве ожившей статуи как фигуры ужаса и возмездия находит отражение тревога, лежащая в основе модерных форм демократии. Король мертв, но его призрачное место по-прежнему существует, и нет никакой уверенности в том, что монументальная форма, маркирующая это место, не оживет и не сокрушит своих узурпаторов. Тот факт, что элегия намекает на присутствие некой жизни на кладбище, схожим

[49] *Светлое имя Пушкина…*, с. 18.

образом указывает на наличие импульса к тому, чтобы прикоснуться к этому месту остаточного домодерного гниения. Призрачное приветствие, с которым обращается к зрителю памятник Пушкину в Остафьево, указывает, что в бронзовом теле мертвого мастера все еще дремлет какая-то жизнь. Однако юбилей, в моменты наивысшего исступления, вызывал из небытия не эту жизнь. Новая жизнь Пушкина — это не жизнь короля с его двумя телами, это некое иное гибридное тело, в котором происходит инверсия заключенного в монархе союза времени и вечности, это — тело святого мученика или Христа. Наложение этого тела грядущего искупления поверх пустого монумента позволяет удерживать под контролем пугающее сверхъестественное тело возмездия.

Может показаться, что сталинская культура стремилась к тотальной гомогенности, к смешению партии с народом, педагогики с перформативностью и к устранению амбивалентного ядра модерности. Но в сущности она лишь симулировала этот идеал при помощи самодельных временных форм хронотопической гибридности. Вполне вероятно, что мечтой этой культуры была идеальная демократия, позволяющая каждому субъекту соединить ежедневный праксис своей жизни с авторизующим самого себя источником власти, место которого уже не вынесено в некое божественное «другое место», но в то же время и не брошено пустовать в знак памяти о том, что никто и никогда уже не сможет его занять. При такой демократии каждый подданный занимался бы перформансом своего собственного правила и превратил бы свой закон в свою же любовь. Впрочем, рассказ Лавренева демонстрирует, что такая форма мастерства по-прежнему остается амбивалентной, так как требует мученичества. Статуя, которую мы зовем присоединиться к нашему празднику, не ужасна, потому что, подобно нам, она является жертвой и приношением. Ведь Пушкина тоже поглотила борьба за эмансипацию, познать которую ему никогда не суждено. И следовательно, монументализм и эсхатология здесь объединяются не для того, чтобы породить гармоничный мир, в котором каждый является ожившей статуей, а лишь чтобы создать трагично-оптимистический образ такого мира. В каждом изображении того, как человек и памятник соединяются в дружеском праздновании, содержится указание на их общий опыт смерти в борьбе. Каждый сам вершит над собой возмездие.

5 ИСТОРИЯ ВЕРХОМ НА КОНЕ. ЛИТЕРАТУРА, ТЕАТР, КИНО

В нарративных и поэтических описаниях жизни Пушкина реализовать импульс к хронотопической гибридности оказалось еще труднее, чем в визуальных искусствах. Перед писателями, работавшими над юбилейными текстами, не стояла задача создания монументальной иконографии — они писали исторические произведения, и от них требовалось погрузиться в прошлое, транслировать его атмосферу, проследить развитие и передать смысл, и в то же время изолировать фигуру Пушкина и наделить его особым («современным») статусом объекта любви сталинской эпохи. Область искусства, в которой работали эти писатели, на тот момент еще не имела четких устоявшихся границ. Несмотря на то что в середине 1930-х исторические темы принадлежали к числу наиболее популярных сюжетов советской литературы, драматургии и кинематографа, четкая стратегия создания соцреалистических произведений на исторические темы еще не была выработана. Активно продолжался процесс политической реабилитации персонажей дореволюционной истории, произведения-эпопеи пользовались все большим спросом, а писатели и критики предлагали разнообразные модели, призванные повернуть новое движение истории в том или ином направлении. Этой проблеме было посвящено множество трудов, самый известный из которых — «Исторический роман» Георга Лукача, печатавшийся с 1937 по 1938 г. в виде серии статей в журнале «Литературный критик».

Обсуждая вопрос репрезентации Пушкина в советском искусстве тех лет, полезно будет обратиться к одному из центральных вопросов, сформулированных Лукачем в отношении жанра исторического романа: каково в таких произведениях место «великого человека» (гегелевской «все-

мирно-исторической» личности), «личные страсти, личные цели» которого являются сосредоточением всех аспектов исторического кризиса, определяющего его эпоху?[1] Анализируя особенности «классических» исторических произведений (до переломного 1848 г.), Лукач хвалебно отзывается о методе Вальтера Скотта, который сводит появление подобных персонажей в повествовании к минимуму — к нескольким эпизодам, когда уже представлено все многообразие характеров «типичных» представителей различных групп населения. Главный герой романов Вальтера Скотта лишен героических черт, это заурядный человек, занимающий некую «нейтральную почву», на которой «противоположные противостоящие друг другу общественные силы могут быть приведены к взаимному пониманию человечной связи». Предложенная Лукачем теория (как и большинство других его литературных теорий) сводится к конфликту эпического (тотальность, героизмом, «объективность») и романного (отражение внутренних противоречий капитализма). Центром античного эпоса, описывающего «героическую эпоху» (то есть эпоху, предшествующую падению человечества в бездну буржуазной прозы), всегда является один единственный персонаж вроде Ахиллеса — он «на голову выше всех своих партнеров, это поистине солнце, вокруг которого вращаются планеты».[2] В романах Вальтера Скотта эта позиция, напротив, устранена, что позволяет социальным силам свободно, под действием собственного веса, сталкиваться друг с другом. По своему размаху и по степени объективности это все еще эпос, только без эпического героя в центре произведения. Каким образом новая социалистическая литература должна разрешать это напряжение? В «Историческом романе» Лукач почти не затрагивает этой проблемы, и все же на последних страницах книги он пишет о «волне героического подъема в массах», сражающихся за социализм, которая порождает «тенденцию к возврату подлинного эпического величия, к эпизации романа» и «новое историческое чувство».[3] Таким образом, социалистический реализм на своем эпическом витке оказыва-

---

[1] Лукач Г. «Исторический роман», *Литературный критик*, 1937, № 7, с. 65.

[2] Там же, с. 64.

[3] Лукач Г. «Исторический роман», *Литературный критик*, 1938, № 12, с. 74.
См. также: Лукач Г. «Проблемы теории романа», *Литературный критик*, 1935, № 2, с. 214–249; № 3, с. 231–254; Лукач, Георг. «Роман как буржуазная эпопея», в кн.: *Литературная энциклопедия*. М., 1935, т. XIX, с. 795–831.

ется потенциально способен соединить опыт древнего «централизованного» эпоса и «децентрализованной» романной формы.

Катерина Кларк в своей книге «Советский роман» определяет суть социалистического реализма как своего рода «модальную шизофрению», неуклюжее смешение эпической и романной темпоральностей. Следуя скрытой критике теорий Лукача, содержавшейся в лекции «Эпос и Роман», прочитанной М. Бахтиным в 1941 г., К. Кларк описывает две эти модальности как «закрытую» и «открытую» соответственно.[4] Для героя социалистического реализма воплощением такого синтеза становится выстроенный по образцу романа воспитания «основополагающий сюжет» о том, как новый советский человек движется от стихийности к сознательности. В рамках этой нарративной парадигмы великая личность новой эпохи — это не статичный центр, а динамичная фигура в процессе становления. Такая личность формируется в условиях эпической битвы за построение социализма и указывает остальным путь к победе. С точки зрения хронотопа, спонтанный импульс героя к коммунизму одновременно является вневременным предзнаменованием (отблеском света грядущей победы) и некой энергией, которая должна быть помещена во время — как правило посредством воспитательных усилий «наставника» (или нескольких «наставников»).[5] И когда эти два хронотопических вектора наконец соединяются и происходит снятие оппозиции стихийность-сознательность (а образ наставника символически растворяется), читатель получает нечто вроде образа ожившей статуи, который я подробно разбирал в предыдущих главах. Чтобы убедиться в уместности этой ассоциации, достаточно вспомнить финальный кадр фильма «Светлый путь» Григория Александрова (1940), в котором главные герои, юноша и девушка стахановцы, стоят исполненные ликования на фоне скульптуры Веры Мухиной «Рабочий и колхозница».

В том, что касалось художественных произведений на исторические темы, эта модель могла применяться к нарративам революции и гражданской войны. Но как быть с историей дореволюционного периода? В ней не шла и не могла идти речь о становлении нового человека социалисти-

---

[4] Clark K. *The Soviet Novel*, p. 37–41. Об одностороннем диалоге Бахтина с Лукачем см.: Tihanov, Galin. *The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin, and the Ideas of their Time*. Oxford: Clarendon, 2000.

[5] См.: Clark K. *The Soviet Novel*, p. 49 and passim.

ческой эпохи, там не было ничего, кроме тех же социальных конфликтов, которые уже нашли свое отражение в романах буржуазной модерности. Какой должна быть соцреалистическая репрезентация этих конфликтов? Ближе всего к реализации синтеза стихийности и сознательности в рамках основополагающего сюжета подошел Алексей Толстой в своем романе «Петр Первый», охарактеризованном Кевином Платтом как «роман воспитания с открытой концовкой». По мере развития сюжета и с каждой новой адаптацией романа, которые Толстой делал для театра или кино, фигура Петра Первого постепенно вырастает до грандиозно-эпического масштаба.[6] Однако весь «петровский проект» А. К. Толстого, в силу своей подвижности, или, пользуясь формулировкой Платта, «палимпсестности», не поддается простой категоризации. Поистине эпический статус монарх приобретает только в экранизации романа, а точнее в его второй части, вышедшей в 1939 г., и в неоконченном третьем томе романа, написанном Толстым во время войны. Причем это постепенное возвеличивание происходит не только в тексте произведения, но и в процессе неоднократного пересмотра всего проекта и по мере вносимых в него правок. Когда А. Толстой впервые обратился к этой теме, он демонизировал Петра. В середине проекта — в конце 1920-х и начале 1930-х — великий реформатор уже предстает положительным героем, но все еще существенно уступает в харизме и деятельности тому блестящему лидеру, которым он станет к концу 1930-х. Необходимо отметить, что в качестве образца для своих произведений писатели пушкинского юбилея могли использовать только этот серединный период.

Наконец, остается вопрос наставника Петра. Как отмечает К. Кларк, образ Франца Лефорта, советника при молодом царе, выполняет в романе А. Толстого ту же функцию, что и остальные наставники главных героев в других соцреалистических произведениях. Но Лефорт умирает в самом начале второго тома, и Петр оказывается предоставлен самому себе. Прошел ли он до конца весь путь, ведущий к сознательности? Почему тогда роман на этом не заканчивается? Как мы еще увидим в дальнейшем, образ наставника оказался для писателей, работавших над биографией Пушкина, серьезной проблемой, которая привела к разнообразным отклонениям от основополагающего сюжета.

---

[6] Platt, Kevin M. F. *Terror and Greatness: Ivan and Peter as Russian Myths*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 2011, p. 62–63.

Еще один популярный исторический роман второй половины 1930-х, написанный с расчетом на юбилей 1937 г., — это «Пушкин» Юрия Тынянова. Первые две части этого романа выходили с 1935 по 1937 г. в виде серии в журнале «Литературный современник». О романе «Пушкин», так же как и о «Петре Первом» А. Толстого, можно сказать, что это эпического размаха роман воспитания с открытой концовкой, потому что Тынянов собирался в мельчайших подробностях описать всю жизнь Пушкина, и если бы не болезнь (он умер от рассеянного склероза во время войны, не успев закончить третий том), наверняка написал бы эпопею прустовских масштабов. По мере развития сюжета масштаб личности Пушкина растет, но даже при том, что весь нарратив очевидно вращается вокруг него, как вокруг солнца, его присутствие не доминирует в повествовании.[7] Тынянова интересует историческое движение в литературной и интеллектуальной жизни, поэтому юного Пушкина (изумленного и молчаливого) он показывает на фоне литературных баталий старшего поколения и политических разногласий и конкуренции между преподавателями и руководством Царскосельского Лицея. Сознание будущего поэта едва приоткрывается читателю, его собственная речь практически отсутствует. При этом подробно, и часто с едкой иронией, переданы мысли героев, претендующих на статус наставников: это и отец Пушкина, весьма поверхностный человек, и его дядя, посредственный поэт, и престарелый Державин. В более выгодном свете предстает Александр Куницын, работавший в лицее прогрессивный преподаватель этики, права и политической философии. При этом важно отметить, что ни один из этих персонажей никоим образом не подходит на роль соцреалистического наставника. Даже Куницын не готов занять это место.[8]

Подход Тынянова к величию Пушкина таков, что роман больше похож на модернизированную агиографию, чем на стандартный соцреалистический роман. Александра Смит отмечает, что Пушкин в романе «подобен святому» и многие из его переживаний преподносятся читателю как

---

[7] См.: Smith, Alexandra. «Conformist by Circumstance v. Formalist at Heart: Some Observations on Tynianov's Novel Pushkin», *Neo-Formalist Papers*, 1998, N 32, p. 305.

[8] Когда Александр Тургенев просит Куницына присматривать за Пушкиным, тот отвечает: «Здесь нужен бы человек более душевный, чем я: я стремлюсь повлиять на разум их» (Тынянов, Юрий. *Пушкин*. Л.: Художественная литература, 1976, с. 228. Все последующие ссылки на это издание даны в тексте в круглых скобках).

«моменты трансцендентных откровений».[9] Эти моменты отображают пробуждение литературного сознания: например, эпизод, где восторженный Пушкин тайком читает сборники поэзии из отцовской библиотеки. И в то же время эти эпизоды демонстрируют условность классовых различий и делают Пушкина ближе к народу. В одной из сцен романа мальчик случайно находит в боковой комнате любовницу своего дяди, кухарку, спрятанную от гостей на время ужина: «Ему ни за что не хотелось уходить из комнаты. Гости ему не нравились; они были чванные. <...> А здесь, в комнате, было тепло, и глаза у Аннушки были веселые, и эта смиренная затворница и эта комната вдруг необыкновенно ему понравились» (131). И наконец, в книге есть эпизоды, пророчески предзнаменующие произведения, которые Пушкину предстоит впоследствии написать: например, землетрясение 1802 г. в Москве, заставшее Пушкина в Юсуповском саду. Статуи в парке очень впечатлили маленького Пушкина: «их глаза с поволокой, открытые рты, их ленивые положения нравились ему. Сомнительные, безотчетные, как во сне, слова приходили ему на ум» (41). Вдруг, одна из статуй начинает шевелиться, кажется, что она движется к нему — и вот, свершилось: родился пушкинский «скульптурный миф» (данная формулировка была предложена позднее другом Ю. Тынянова Р. Якобсоном). Такого рода трансцендентные моменты и способность Тынянова удерживать Пушкина на периферии повествования позволяют «Пушкину» двигаться в обход основополагающего соцреалистического сюжета. «Пушкин» пока не до конца еще присутствует в мире. На данном этапе великий русский поэт предстает скорее как чрезвычайно восприимчивое и еще только формирующееся сознание, которое занимает временно пустующее место в центре романа.

Оставшиеся страницы данной главы посвящены анализу куда менее известных и менее совершенных сочинений на исторические темы, созданных за период юбилея. Эти произведения отличаются от романа Тынянова и от «Последних дней» Булгакова (самой известной исторической пьесы из всех написанных к юбилею) тем, что их авторы безо всякого стеснения отводили полностью сформировавшемуся Пушкину центральную роль в своих нарративах.[10] Впрочем, авторам этих работ пришлось

[9] Smith A. «Conformist by Circumstance», p. 302, 312.

[10] В пьесе Булгакова Пушкин на сцене не появляется. Подробнее об этой пьесе см.: Sandler S. Commemorating Pushkin, p. 112–116 и Brintlinger A. *Writing a Usable Past*, p. 144–161.

изыскивать различные способы решения одной и той же проблемы: как соединить историческое описание становления Пушкина с более эпическим восприятием его величия и героической силы? Все эти тексты схожи в том, что диалектика стихийности и сознательности в них достигает высокого уровня напряжения, которое никак не разрешается. Кажется, что Пушкину, рядом с которым нет настоящего наставника, никогда не суждено пройти путь героя социалистического реализма до конца. А. К. Толстой умер, не закончив своего «Петра Первого», Тынянов тоже умер прежде, чем завершил своего «Пушкина», однако складывается впечатление, что в этих попытках создать соответствующее требованиям соцреализма историческое произведение на дореволюционный сюжет было что-то принципиально неосуществимое или «незавершимое». Во всех произведениях, которые я буду разбирать ниже, ощущаются серьезные беспокойство и тревога о финале, и это, возможно, указывает на тот факт, что было необходимо, чтобы в 1930-е новый исторический стиль оставался неуклюжим, непостоянным и разнородным и как будто бы пребывал в ожидании до тех пор, пока само время не созреет и не предложит новое эпическое видение.

ПРОРОК-ОБЕЗЬЯНА

Опубликованная в 1937 г. книга Ивана Новикова «Пушкин в Михайловском» — отнюдь не шедевр, зато это довольно примечательная попытка примирения противоречивых импульсов юбилея. На момент написания книги Новикову было уже под шестьдесят, и он вовсе не был идейным сталинистом. Его ранние, дореволюционные, произведения написаны в символистской манере и посвящены мистическо-религиозной тематике. После революции Новиков надолго исчез из литературной жизни и почти ничего не писал до конца 1920-х. Позднее он объяснял, что все это время вынашивал свой пушкинский замысел.[11] Собирая материалы для романа, И. Новиков близко сошелся с несколькими учеными-пушкинистами и включил в свой нарратив их текстологические открытия и гипо-

[11] В издании 1937 г. указано, что автор работал над романом с 1934 по 1936 г., а в послевоенных изданиях в качестве даты начала работы уже указан 1924 г. — когда Новиков отправился в Михайловское на празднование столетия пушкинской ссылки.

тезы. Реакция на роман была неоднозначной. Некоторые критики хвалили роман за то, что он написан доступным языком и с большой любовью к Пушкину, другие же открыто порицали книгу, считая, что автор не сумел связать все многообразие фактов и документов о жизни Пушкина в убедительный нарратив. И действительно, роман порой напоминает простую хронику, монтаж, в котором цитаты из писем самого Пушкина и мемуаров людей, которые были с ним знакомы, перемежаются высокопарными комментариями и цветистыми описаниями. Отчасти роман получился слабым из-за нежелания Новикова приписывать Пушкину слова, о которых не сохранилось точных документальных свидетельств. Поэтому когда остроумный и изысканный язык пушкинской переписки вдруг сменяется приторным авторским повествованием, эффект часто сбивает с толку.

Одна из наиболее частых претензий к этому роману заключалась в том, что автор слишком сильно сосредоточил свое внимание на повседневной жизни Пушкина и особенно на его любовных увлечениях и недостаточно полно осветил его поэтические труды.[12] Впрочем, такие обвинения свидетельствуют о том, что критики не вполне поняли замысел и основную суть романа: Новиков выстраивает прямую параллель между тем, как Пушкин преодолевает эротическую фрустрацию, и его становлением как автора. В Михайловском Пушкин взрослеет, он сублимирует необузданные желания, которые мешали ему развиваться, и обретает свой «подлинный голос» поэта и писателя.[13] В начале романа показана первобытная, даже, можно сказать, животная спонтанность юного поэта. Пушкина одолевает «неутоленная страсть» к Елизавете Воронцовой, с которой, покидая Одессу и отправляясь в ссылку на север, он вынужден расстаться. В одной весьма странной сцене читатель узнает о том, как Пушкин пытается совладать со своими эмоциями: «Пушкин не знал, что ему делать. Не было ни слов, не движений, которые дали бы исход все поднимавшемуся в нем томлению. <...> Зноем дышала раскаленная почва, и он инстинктивно лег прямо на землю — грудью, ничком. <...> Он явственно слышал, как сердце ударялось в самую землю» (8). Далее следует

[12] См.: Гессен С. «Пушкин в кривом зеркале», *Литературный современник*, 1936, № 10, с. 214; Леушева С. «Образ Пушкина», *Литературная учеба*, 1937, № 2, с. 146.

[13] Новиков, Иван. *Пушкин в Михайловском*. М.: Художественная литература, 1937, с. 196. Все последующие ссылки на это издание даны в тексте в круглых скобках.

описание того, как Пушкин вел себя в Одессе: рассказчик характеризует его как «неровный: от задумчивой мрачности до настоящего мальчишества. <…> То прыгал он по камням через воду и, нагибаясь, брызгал на солнце, то, забежав, скрывался за куст и выскакивал оттуда настоящим ягуаром, вращая белками» (12). В этих описаниях задается основной конфликт романа: Пушкин учится контролировать свою необузданную страсть, перенаправляет ее в творчество и переосмысляет свою роль в борьбе с самодержавием. Несмотря на следующие одна за другой любовные неудачи, Пушкин растет и развивается как поэт. Любовные сюжеты в романе всего лишь иллюстрируют «тайную непроизвольную работу внутри», которой сопровождались великие творческие успехи Пушкина (216).

В романе сублимация желания происходит на нескольких частично совпадающих этапах. В нескольких первых главах акт поэтического творчества для Пушкина — это прежде всего способ справиться с чувствами, которые он испытывает к Воронцовой. Поэта преследуют воспоминания, они переполняют его воображение, и он детально их прорабатывает. Так, например, написание «Прозерпины» для Пушкина было чем-то вроде воображаемого исполнения желания: внутри вымышленного пространства стихотворения «невозможное становилось возможным» (98). В «Разговоре книгопродавца и поэта» мы наблюдаем уже несколько более сложный процесс. Сначала Пушкин замечает некую перемену в самом себе: «Как по-другому ложились слова, когда он теперь писал не для женщины и не покорствуя ветру любви, а о женщине и о любви. Горечь стояла в груди, и горечь, казалось, капала с огрызка пера». Это чувство заставляет лирического субъекта, разочарованного поэта, отвергнуть предложение книгопродавца писать ради славы и любви женщин. Но когда Пушкин пишет эти строки, его собственная эротическая потенция вдруг оживает: «Но собственная тень за спиной, горбатясь [над стихами], его вопрошала: ужели же нет исключений? И тут сливались стихи с самою жизнью. Море, Одесса и грот… С размаху кидал на бумагу горький вопрос: “Что жизнь? Одна ли, две ли ночи?” — и обрывал: и для нее этот вопль покажется диким лепетаньем безумца; так решено судьбою…» (123). Затем Новиков использует одну из своих довольно жалких метафор — рассказчик говорит, что хотя «лава» пушкинской южной страсти остыла, «жаркие недра время от времени давали толчки» (122).

Одной из главных тем второй половины романа является неудачный роман Пушкина с Анной Керн. В отличие от Воронцовой, Керн активно присутствует в жизни поэта и постоянно выводит его из состояния душевного равновесия. Когда Пушкин пишет одно из самых знаменитых своих стихотворений «Я помню чудное мгновенье...» и вручает его Керн в качестве признания в любви, она приводит его в бешенство рассказом о том, что император Александр I как-то сказал ей нечто подобное на балу. Обуреваемый гневом, Пушкин вырывает стихотворение у нее из рук. Вскоре после этого его начинает преследовать навязчивая мысль о возможной любовной связи между царем и Анной: «Так чудное это мгновенье стало истинно только мгновением... Так на путях его жизни снова возник — Александр!» (344).

Новиков развивает тему воображаемого конфликта с императором и таким образом подготавливает почву, чтобы провести более тонкую связь между любовными неудачами Пушкина и его политической борьбой. Находясь в Михайловском, Пушкин ищет способ вырваться из своего угнетенного положения и даже рассматривает возможность эмиграции. Когда его страсть к Анне Керн достигает высшей точки, он решает отправиться в Петербург инкогнито, чтобы там добиться желанной любви и потом сбежать за границу. Эти домыслы, изложенные Новиковым, придают особый оттенок знаменитому решению Пушкина развернуться на полпути и вернуться в Михайловское. Если бы Пушкин не сделал этого, он приехал бы в Петербург ровно накануне событий 14 декабря и, вполне вероятно, примкнул бы к восстанию и вышел на Сенатскую площадь. Тот факт, что поэт передумал и развернулся, определяет его становление как некий пассивный отказ. Он разом отказывается от всего: от планов побега, от своей пламенной страсти к Анне Керн и от возможности прямого политического действия.

Новиков завершает эту параллель сценой, выстроенной вокруг стихотворения «Под небом голубым страны своей родной...», написанного Пушкиным на смерть Амалии Ризнич, еще одной возлюбленной поэта, с которой он познакомился во время южной ссылки. Под стихотворением в рукописи Пушкин сделал короткую загадочную запись, которая позволяет предположить, что о смерти Ризнич он узнал случайно, спустя несколько месяцев, за день до того, как ему сообщили о казни пятерых декабристов. В стихотворении подчеркивается, что поэт воспринял эти известия хладнокровно и без эмоций:

Из равнодушных уст я слышал смерти весть,
И равнодушно ей внимал я.[14]

Для советского читателя такая реакция могла оказаться довольно проблематичной. Поэтому рассказчик в романе утверждает, что «эти стихи о равнодушии не были равнодушны» (455). Пушкин здесь скорее созерцает непреодолимый барьер между жизнью и смертью, который отделяет его и от Ризнич и от казненных декабристов — и от страстной любви, и от страстной политики. Пушкин здесь просто честен с собой, он пытается разобраться в своем амбивалентном отношении к тому, что любовь закончилась и восстание провалилось. Несмотря на то что эротические и политические неудачи Пушкина оказываются сопряжены с чьей-то гибелью, сам поэт остается в живых, так словно ему уготована иная судьба и особое предназначение.

Если бы Новиков использовал основополагающий соцреалистический сюжет, он, конечно же, не стал бы ослаблять связи Пушкина с декабристами, а, наоборот, усилил бы ее. Бунтари-мученики могли бы сыграть роль наставников Пушкина, проводников, указывающих наивному гению, как пройти свой путь до конца. Однако Новиков, несмотря на все допускаемые им вольности, не хочет выстраивать свой исторический нарратив таким образом. Его понимание исторической роли Пушкина ближе к сложной и противоречивой позиции Мейлаха, анализ которой был представлен в третьей главе.[15] Пушкин безусловно принадлежит к прогрессивному лагерю, но его особое величие требует от него занять иное, более подчиненное и, по большому счету, более маргинальное положение внутри исторического процесса. Отказываясь от совершения политических и эротических волевых актов, Пушкин приходит к зрелости своим особым путем и открывает для себя иную форму эффективности (метаполитическую и, если можно так сказать, метаэротическую). Новиков открыто заявляет об этом в своем толковании одного фрагмента, который он, возможно, самостоятельно и впервые обнаружил, когда работал с тетрадями Пушкина. «Годы сменяли один другой неумолимо, и жизнь про-

[14] Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений*, т. III, кн. 1, с. 20.

[15] Исходя из того факта, что Мейлах положительно отозвался о романе, он и сам заметил некоторое сходство. Мейлах Б. «Жизнь Пушкина в ссылке», *Книга и пролетарская революция*, 1937, № 6, с. 120–121.

ходила. В чем его жизнь? <...> Он поглядел на тетрадь и, не закрывая страницы, пальцем провел по обрезу, приподымая листы один за другим; со слабым шуршанием они упадали пред ним. И эта тетрадь, и другие, и все, что писал, — не это ли есть подлинно жизнь? <...> Страница исписана. Он ее перевернул и на обороте, наискось, бегло бросил два слова: *Тут жизнь*» (441–442).[16] Здесь Пушкин открыто сталкивается с той самой маргинальностью, которая его определяет. Быстро и небрежно записав в тетради эти два слова («тут жизнь»), поэт принимает различие между политикой искусства и политикой воль. И хотя взросление Пушкина сопровождалось историческими противоречиями, результатом которых стало неудавшееся революционное событие 1825 г., он признает свою внешнюю позицию по отношению к этому событию: ему уготовано послужить иной политической цели, тесно связанной с особой судьбой его произведений.

Новиков предлагает два разных образа этой особой иной судьбы. Пушкин одновременно и пророк и тень, отбрасываемая фигурой обезьянки или клоуна на веревочке. Мотив тени появляется уже в начале романа, в отрывке, который я уже цитировал: Пушкин пишет «Разговор книгопродавца с поэтом», а у него за спиной «на стене лежала, горбатясь, черная малоподвижная тень, и тень от пера быстро скользила по огромной тетради» (123). Предложенный Новиковым образ говорящей тени (она спрашивает у поэта, есть ли исключения из его правила не писать ради любви женщин) указывает на некий внутренний раскол, который ближе к концу романа поэт переживает вновь. Узнав о судьбе восстания, он сжигает бумаги, которые у него хранились, опасаясь, что они могут скомпрометировать его самого или других. Листы горят, и вдруг поэт вздрагивает от какого-то шума в дверях, он оборачивается, и тут его постигает еще большее удивление — он увидел «свою огромную тень. Снизу огонь кидал ее на потолок, и голова его колебалась на самом крюке» (414). В следующей главе романа этот мотив получает дальнейшее развитие. В соседнее поместье Осиповых заехали бродячие цыгане с обезьяной. Пушкин очень веселится и даже шутит о своем африканском

[16] Р. В. Иезуитова отмечает, что эти два слова («тут жизнь») не вошли ни в академическое издание избранных произведений Пушкина, ни в изданный в 1935 г. сборник «Рукою Пушкина». См.: Иезуитова Р. В. «Рабочая тетрадь Пушкина ПД N 836: История заполнения», *Пушкин: исследования и материалы*. Л.: Наука, 1991, т. XIV, с. 125.

происхождении и говорит, что ему приятно было повстречаться с «родственничком» (437). В тот же вечер один из детей Осиповых вырезает из картона обезьянку и дергает ее за ниточку, чтобы тень плясала на стене. Пушкин узнает в этой игре намек на себя, и сначала она кажется ему оскорбительной. Потом, уже узнав о повешении декабристов, поэт лежит без сна, его донимает муха, которая все время садится ему на лицо, «как на лицо мертвеца». И опять, испугавшись, что в комнате кто-то есть, он воображает, будто бы что-то качается над ним, под пологом кровати. Здесь Новиков (напоминая Тынянова) связывает эту фантазию с детским воспоминанием поэта о землетрясении в Москве, когда паяц, привязанный на веревочке у него над кроватью, вдруг, у него прямо перед глазами жутко закачался сам, как живой (452). После войны роман был переиздан, и в новой редакции Новиков более наглядно показал связь этого образа с остальными. В новой версии текста Пушкин ненадолго засыпает, потом его пугает это висящее над ним нечто, и ему снится, что это осиповская девочка дергает за ниточку, а на стене пляшет тень от вырезанной ею фигурки обезьяны. «А может быть, это плясала собственная его тень на потолке… на крюке… как сжигал он записки?»[17] В совокупности все эти три сцены объясняют реакцию Пушкина на казнь декабристов: он несколько раз рисует в своей тетради пятерых повешенных и приписывает к рисунку короткую, обрывающуюся стихотворную строку: «И я бы мог, как шут [висеть]».[18]

С кем же встречается Пушкин, чье присутствие он вдруг замечает? Конечно же, это — его смерть, или, иными словами, его смертная окруженность, сверхъестественным образом увиденная изнутри кругозора его собственной жизни. В этом смысле гигантская тень его творений (или же их уничтожение в огне) — это окончательный смысл его жизни, ее объективная форма, увиденная с некой внешней точки зрения, которая для него, по всем правилам, должна быть недосягаема. Несокрушимый барьер, отделяющий жизнь Пушкина от казни декабристов, уже не кажется столь прочным, а в снах и видениях поэта он, возможно, даже кажется ему проницаемым. В этих эпизодах Новиков намекает, что Пушкин тоже, пусть и частично, переступил через этот порог. После восстания он ока-

---

[17] Новиков И. *Пушкин в изгнании*, с. 757.

[18] Анализ различных интерпретаций этого фрагмента см.: Лотман Л. «И я бы мог, как шут…», *Временник пушкинской комиссии*, 1978, вып. 81, с. 46–59.

зался в неком амбивалентном пространстве и как будто бы дрейфует, постоянно оказываясь то внутри, то вне окружения формы. Он становится живым трупом, ожившей куклой, существом неопределенного вида — получеловеком-полуобезьяной. Он неспособен действовать самостоятельно. Некая внешняя сила дергает его за веревочку и заставляет его плясать и дрыгаться, и кажется, что если бы его повесили на той же самой веревке, он качался бы между жизнью и смертью, улыбаясь, словно клоун, подвешенный за крючок.

Однако Новиков использует эти образы исключительно для описания периода сомнений и самокопания, который Пушкин пережил прежде, чем осознал и принял свою уникальную историческую роль. После той ночи, когда Пушкин размышлял о смерти Ризнич и когда его донимала муха, он начал писать новый поэтический цикл. Центральное стихотворение этого цикла — «Пророк», в котором лирический субъект переживает духовную смерть и воскресает, чтобы «глаголом жечь сердца людей». В другом стихотворении политический смысл выражен более явно. Здесь пророк, на сей раз уже «пророк России» с веревкой на шее («с вервием на вые»), предстает перед своим смертельным врагом («убийцей гнусным»), то есть перед царем.[19] В ту же самую ночь, когда Пушкин пишет это стихотворение, его вызывают в Петербург, где его, как он догадывается, ожидает аудиенция с Николаем I, новым, только что коронованным царем. Новиковский поэт-пророк подходит к этой встрече во всеоружии, он готов, «если окажется нужным, кинуть [новые стихи] прямо в лицо — хотя б и царю». Пушкин теперь осознает, что его стихи — это уже не игрушки и не забавы, они должны стать оружием: «он хотел обрести голос, которого было бы нельзя не услышать, с которым нельзя не считаться. <...> Он повелительно жаждал, чтобы стихи его непосредственно врезались в самую жизнь» (457). Но ровно в этом месте в тексте Новиков возвращает читателя к образу обезьянки на веревочке и тем самым подрывает нарратив о становлении пророка. Непосредственно перед тем, как Пушкину вручают предписание явиться в Петербург, он слышит, как дети Осиповых шепчутся друг с другом и обсуждают его. Когда он спрашивает, о чем они говорили, они отвечают, что спорили, какого цвета у него глаза: черные

[19] В этой части романа автор опирается на довольно сомнительные комментарии, высказанные после прочтения черновика Мстиславом Цявловским. См.: Есипов В. М. *Пушкин в зеркале мифов*. М.: Языки славянской культуры, 2006, с. 161–167.

или голубые, потому что в темноте ничего не видно. На это их мать отвечает: «Дети, вы с Александром Сергеевичем, совсем как с игрушкой» (459). Услышав это, Пушкин смеется и предлагает детям зайти утром и самим посмотреть, но когда они приходят, оказывается, что Пушкин уже уехал в сопровождении жандармов.

Дети Осиповых ничего не знают о новом цикле и о стихотворении «Пророк». Если читатель попытается посмотреть на Пушкина глазами детей, он увидит, что Пушкин по-прежнему остается мистической фигурой, существом непонятного вида и расы, которое находится где-то между двух состояний: одушевленной самостоятельности и неодушевленной прочности относительно производимых над ним извне действий. Но так уж ли велика разница между этим образом и образом пророка? Новиков перечисляет все физические мучения, которые пророку причинил «серафим-вдохновение»: и вырванный язык, вместо которого он получает змеиное жало, и раскаленный угль вместо сердца (458). В сущности, внутренний раскол у Пушкина сохраняется даже после отъезда из Михайловского. Последние строчки романа гласят: «Полосатые версты мелькали, как частокол. Кони летели по воздуху, пожирая пространства. Так наконец настало *движение*. Пушкин не раз трогал дорогой бумажник: “Пророк” был при нем» (462). Так Пушкин выходит из статичного состояния, в котором он пребывал в ссылке, и присоединяется к движению исторического процесса. Однако синтаксическое строение последнего предложения указывает на то, что в Пушкине по-прежнему существует некий раздел, отделяющий его биографическую жизнь от жизни его произведений. Является ли сам Пушкин пророком? Или он лишь имеет при себе этот всего лишь поэтический образ, который в этом смысле ничем не отличается от тени игрушечной обезьянки, потому что он точно так же связан с манипуляциями извне?

Тот факт, что роман Новикова имеет столь неоднозначную концовку, наглядно демонстрирует, как сложно было в описании жизни Пушкина применить основополагающий соцреалистический сюжет. Несмотря на любые преувеличения относительно политических убеждений поэта, между поэзией и революцией все равно оставался некий зазор и, следовательно, сохранялись и все остальные противоречия, на преодоление которых и был изначально направлен основополагающий сюжет. Безусловно, Пушкин научился контролировать себя, он обрел свой истинный голос и осознал свое место в истории. Но, как известно читателю, он так

никогда и не швырнул свои пророческие стихи никому в лицо. О каком завершении тогда может идти речь?

Очевидно, такое завершение невозможно показать, не выходя за рамки жизни Пушкина. Согласно общей логике юбилея, завершение Пушкину должны были принести либо Октябрьская революция, либо сам юбилей, однако Новиков в своем романе (по крайней мере в той версии, в которой он вышел в 1937 г.) ничего не говорит о светлом будущем, и этот эсхатологический горизонт Пушкину никак не открывается.[20] Вместо этого Новиков доводит своего героя до предела эстетической маргинальности и открывает ему парадоксальную эффективность бездействия, провала и самоустранение. Складывается впечатление, что у Новикова Пушкин не производит синтеза эпоса и романа или стихийности и сознательности, а, напротив, существует именно в том месте, которое отделяет эти две категории друг от друга.

ТРАГЕДИЯ СРЕДИ ЗВЕРЕЙ

В своей книге об историческом романе Лукач посвятил целую главу сравнению этого жанра с исторической драматургией. Несмотря на то что эти жанровые категории оказались для Лукача несколько затруднительными, он преследует вполне определенную цель: провести между ними четкое различие и противопоставить эпическую тотальность нового романа драматической тотальности новой исторической трагедии. И поэтому он критикует пьесы, которые, с его точки зрения, не достигают подлинной объективности по той причине, что их герои «романизированы». По мнению Лукача, главная отличительная черта исторической драматургии заключается в том, что в ней происходит сосредоточение целого исторического кризиса в одном единственном событии — трагическом столкновении, в центре которого находится всемирно-историческая личность. В отличие от романа, ориентированного на «полноту объектов» и показывающего «внутреннее развитие, постепенное раскрытие характеров», историческая пьеса в первую очередь изображает

[20] Когда роман был переиздан в послевоенные годы, Новиков добавил в текст фрагмент, в котором Пушкин связывает неудачу декабристов с грядущей революционной «грозой». См.: Новиков, Иван. *Пушкин в изгнании*. М.: Правда, 1985, с. 740–741.

внутренний опыт личности, сталкивающейся с неким исключительным и решающим по своему значению событием.[21] «Величие» драматического героя является следствием его максимальной близости к этому критическому моменту, а его страсти и переживания отражают напряжение социальных и исторических противоречий во всей их полноте. Однако по мере того как роман становится все более подходящим средством для отображения модерного исторического движения, начинает происходить контаминация драмы и романа. Таким образом Лукач намекает, что трагедия уже выполнила свою историческую функцию — она показала нам смерть «эпического человека» и выпроводила за дверь героическую эпоху поэзии, на смену которой пришла новая эра прозы. По завершении этого переходного периода всемирно-историческая личность уже не должна находиться в центре внимания.

Из всех произведений соцреалистического канона наиболее типичным примером исторической трагедии является «Оптимистическая трагедия» Всеволода Вишневского, в которой рассказывается история женщины-комиссара, которая во время гражданской войны проводит идеологическую работу с группой матросов-анархистов. В финальной сцене, сразу после того как матросы одержали победу над врагом, комиссар погибает. Согласно авторской ремарке на сцене должна играть музыка, ее громкость постоянно нарастает, звучание постепенно становится все более и более торжественным, в ней слышны залпы орудий и «ритмы полка». Среди стройных упорядоченных звуков музыки должно быть также слышно, что «все живет <…> Всюду движение, шуршание, биение и трепет неиссякаемой жизни».[22] Благодаря этому зритель понимает, что не надо оплакивать смерть комиссара — в пьесе отсутствует действие катарсиса. Или по крайней мере можно сказать, что структура катарсиса здесь подвергается радикальным изменениям, он порождает не мгновенное очищение, а скорее неиссякаемую бурю эмоций. Наставник просто умирает и уступает место новому человеку, приумножившему свои силы и направившему свою энергию в живое движение истории. Невольно возникает вопрос: если бы Лукач придерживался более ортодоксальных взглядов своего времени, как бы ему удалось вписать подобные произведения в свою теорию? Может быть,

---

[21] Лукач Г. «Исторический роман», *Литературный критик*, 1937, № 12, с. 123, 130.

[22] Вишневский, Всеволод. *Избранное*. М.: Военное издательство, 1966, с. 210.

он сказал бы, что социалистическая борьба сделала возможной новую форму исторической трагедии? Некую промежуточную форму, связующее звено, вслед за которым роман вернется к гармонии и возродится эпический человек?

Как бы то ни было, данный вопрос помогает нам пролить свет на те специфические деформации, которым подвергался основополагающий соцреалистический сюжет во время юбилея при изображении Пушкина. Потому что в действительности практически все художественные произведения о Пушкине находятся где-то посередине между историческим романом и исторической драмой. Причем, точкой соединения этих двух жанров, как мы уже видели на примере романа Новикова, является спорный статус Пушкина как всемирно-исторической личности. С одной стороны, в более широком контексте юбилея поэт предстает как совершенно естественная фигура наставника. В соответствии с педагогическими задачами кампании он маркируется как герой культуры, который учит нового советского человека тому, как достичь гармонии жизни и формы, как дистиллировать эмоции и как облекать их в совершенные ритмы созданного им литературного языка. Следовательно, его жизнь может быть изображена как некий особый тип оптимистической трагедии, где сознательный наставник умирает во имя своих подопечных, то есть во имя народа. С другой же стороны, совершенно очевидно, что советские писатели тяготели к изображению становления Пушкина как фигуры, сочетающей в себе стихийность и сознательность. И следовательно, наблюдается тенденция к романизации героя, к тому, чтобы он вступал в контакт с различными политическими позициями и дискурсами своей эпохи. И в силу того что поэт застревает между этими двумя ролями, его исторические «центральность» или «маргинальность» всегда остаются под вопросом. Что делает Пушкин? Он маркирует центр нашей культуры и указывает нам путь? Или он тоже, как и все мы, должен пройти долгий и тяжелый путь, чтобы достичь этого центра?

Несмотря на то что после 1825 г. Пушкин уже вроде бы завершил свой путь к сознательности (сколь несовершенен бы ни был этот путь), Новиков оставляет его в неком амбивалентном, призрачном состоянии. Пушкин — не ожившая статуя, напротив, он напоминает человека (или обезьяну-клоуна), который пережил свою собственную смерть и до сих пор ожидает завершения, которое принесет ему новую, подлинно народную жизнь. Таким же специфическим характером существования

Пушкина после событий 1825 г. отмечена трагедия Андрея Глобы «Пушкин». Как я уже упоминал в третьей главе, пьеса Глобы должна была идти на сцене Московского театра революции, однако постановка так никогда и не состоялась. Пьесу все-таки поставили и показали в нескольких крупных городах (в том числе в Горьком и в Казани), хотя рецензии, которых она удостоилась, были весьма прохладные. Тем не менее нельзя сказать, что пьеса полностью и однозначно провалилась. Глоба переработал текст трагедии к отмечавшейся в 1949 г. стопятидесятилетней годовщине со дня рождения Пушкина, и она с огромным успехом шла в Театре Ермоловой в Москве вплоть до 1963 г.

Глоба, как и Новиков, был человеком весьма гибким и умел легко адаптироваться к настроению эпохи. Многие произведения, написанные им в 1920-е гг., посвящены историческим темам, впрочем, как правило, он выбирал сюжеты не из русской истории, а из истории других стран.[23] И когда в 1937 г. он решил написать пьесу о последних годах жизни Пушкина в Петербурге, в его выборе не было ничего оригинального. Похожие пьесы писали еще в 1899 г., впрочем, тогда трагическое столкновение, которое привело к безвременной кончине поэта, воспринималось не иначе как мелодраматический адюльтерный сюжет.[24] Затем, в 1920-е гг., эта тема стала явно политизированной, особенно показателен в этом отношении фильм 1927 г. «Поэт и царь». Пьеса Глобы колеблется где-то между мелодрамой и политикой, и этот факт нашел отражение в разноречивых критических откликах на ее первую публикацию летом 1936 г. Пьеса удостоилась по крайней мере одной похвальной рецензии, автор которой с особым удовлетворением отметил изображенные в пьесе колебания Пушкина между разными эмоциями: «Пушкин в трагедии — живой, человеческий образ, с огромным диапазоном чувств, переживаний, с поступками решительными, быстрыми, головокружительно страстными, но сменяющимися глубоким размышлением, своеобразной медитацией на узловых моментах трагедии».[25] Впрочем, в другой рецензии говорилось

---

[23] Сам Глоба был украинцем. В статье «Литературной энциклопедии» 1929 г. его имя связывается с акмеизмом, декадансом, индивидуализмом, также отмечается тенденция к экзотизму в его драматических произведениях на исторические темы.

[24] См., например: Михневич А. П. «Смерть Пушкина», *Пушкинский сборник: в память столетия дня рождения поэта*. СПб.: А. С. Суворин, 1899.

[25] Луговской В. «"Пушкин" — трагедия А. Глобы», *Литературная газета,* 10.05.1936.

о том, что пьеса напрочь неприлична, особенно из-за того, что Глоба вкладывает в уста Пушкину бесконечные тирады посредственных стихов самого автора пьесы.[26] Некоторые критики писали, что роль Пушкина и его дуэли в борьбе с самодержавием в пьесе сильно преувеличены. Другие же считали, что адюльтерная интрига затмевает реальный политический смысл трагической судьбы поэта.[27] Данная Глобой детальная характеристика Пушкина неизбежно должна была разделить критиков на два лагеря, особенно до того, как эта роль была сыграна актером на сцене.[28] Тем не менее, сколь далек бы ни был персонаж Глобы от исторического Пушкина (а он, надо сказать, очень от него далек), созданный портрет был по-своему, безусловно, эффективен. Пушкин здесь выведен по образцу отчужденных, но при этом весьма словоохотливых героев, которые часто встречаются в пьесах начала XIX в. о жизни высшего общества. Критики, порицавшие Глобу за его стихи, не понимали, что именно ритмичные и во многих случаях рифмованные диалоги придают пьесе «историчность» и определенное сходство (пусть оно и имеет характер пастиша) с пьесами в стихах вроде «Горя от ума» Грибоедова или «Маскарада» Лермонтова, причем оба эти произведения очевидно присутствуют в пьесе на уровне подтекста.

Впрочем, «Пушкина» Глобы нельзя назвать трагедией в полном смысле этого слова. Как уже было сказано выше, здесь скорее создается впечатление, будто страдания Пушкина связаны с тем, что он прожил слишком долго — что та коллизия, которая в 1825 г. должна была унести его жизнь вместе со всеми остальными, просто обошла его стороной. Его мучают приступы тоски, бесплодные фрустрированные желания, и ему не к кому обратиться, потому что его жена и друзья лишь отчасти способны его понять, а царь и высшее общество Петербурга решили во что бы то ни стало его погубить. И что самое ужасное, у великого русского поэта до сих пор нет подлинного, настоящего «народа». В одной из сцен

---

[26] О. Б. «Углубленный Пушкин», *Литературный Ленинград*, 17.10.1936.

[27] Кассиль И. «Недорисованный портрет», *А. С. Пушкин, 1837–1937: Сборник статей и материалов*. Саратов: Саратовское областное издательство, 1937, с. 154; Гессен С. «О “Пушкине” А. Глобы», *Литературный современник*, 1936, № 12, с. 183–186.

[28] Владимир Якут, актер, исполнявший главную роль в этой пьесе в 1950-х и начале 1960-х, пользовался всеобщей любовью (за исключением нескольких антисемитских нападок, которым он подвергся во время кампании «по борьбе с космополитизмом»).

Жуковский уговаривает Пушкина пересмотреть свое решение и не драться на дуэли с Дантесом:

Но ты поэт народный! Ты своей
Шутить не в праве жизнью!

Пушкин отвечает ему резко и желчно:

Леший с ней!
Жизнь беспокойна, неверна, случайна!..
Поэт народный? Да народа нет!
Есть «души»!

И все же, именно этот несуществующий народ заставляет Пушкина отстаивать свою честь. Он говорит Жуковскому:

Тут дело в имени моем: оно
Принадлежит не только мне — России
И не запятнанным сохранено
Должно быть.[29]

Очевидно, что с помощью подобных пассажей Глоба очерчивает будущий горизонт искупления Пушкина. Пьеса завершается эсхатологическим штрихом: человек, сопровождающий тело поэта в Михайловское (предположительно Александр Тургенев), произносит следующие строки:

Метель шумит над мертвою Россией,
Волчицей воет над ее судьбой!..
А ты, поэт, ты спишь! Сон гробовой
На очи лег могильною плитой…
Но встанет день: бесславные, глухие
Уйдут года, заклятые тоской, —
И ты, избранник славы роковой,
Шагнешь через бессмертье в век иной…
И будут жить в ряду стихий стихией
Стихи твои в поэзии живой! (178)

В рамках нового коммунистического порядка живые «стихи» Пушкина станут чем-то вроде пятой «стихии», и на это пророчески указывает

[29] Глоба, Андрей. *Пушкин: трагедия*. М.: Художественная литература, 1937, с. 121–122. Все последующие ссылки на это издание даны в тексте в круглых скобках.

созвучность этих двух слов, за которыми стоит идея синтеза грубой необработанной энергии и сознательной формы.

Но наряду с этими последними строчками, возможно, даже больший интерес представляет пространственный образ Пушкина, «шагающего через бессмертие», который чем-то напоминает образ поэта, «вжимающего в настоящее» в виде ожившей статуи. Однако в тот момент, когда оживает бессмертное тело памяти, что делает это «бессмертие»? Оно всего лишь маркирует порог преображения? Складывается впечатление, что это бессмертие также предполагает, что прежде, чем попасть в будущее, Пушкин должен пережить некий период ожидания, пребывая в состоянии «живого мертвеца» под звуки волчьего воя (вместо подобающих траурных рыданий). В сущности, положение Пушкина после смерти в пьесе не слишком отличается от его положения при жизни. В финальной сцене Дантес и его приемный отец барон Геккерен случайно встречают по дороге карету с гробом, в котором лежит тело Пушкина. Они спрашивают жандарма, кто там лежит, и тот отвечает им:

> Пусто будь ему,
> Какой-то Пушкин! Кто он, не пойму!
> На почтовых, в соломе и в рогоже,
> Как, господи, прости, собаку, мчим,
> С охраною, а от кого храним,
> Ума не приложу! (177)

Сравнение трупа Пушкина с трупом собаки продолжает один из центральных мотивов пьесы — о том, как петербургское общество превращает людей в псов. Глоба сравнивает распущенные сексуальные нравы в обществе с тем, как спариваются животные, и использует для этого фрагмент из одного из писем Пушкина к супруге. Пушкин размышляет об успехе Натальи Николаевны в обществе и говорит ей, что подобный успех — не повод для гордости:

> Да, радоваться, если за тобой
> Все кобели поскачут, как за сукой:
> Носы под хвостик, а хвосты трубой! (30)

В какой-то момент эта деградация до уровня животного затрагивает и самого Пушкина. Когда поэт начинает подозревать, что Дантес ухлестывает за его женой, он говорит, что у него «песий нюх» на подобные вещи.

В другой сцене Пушкин объясняет, почему он вдруг испытал желание польстить царю:

> Мы сами
> Стремимся стать пред троном подлецами.
> Скажу хоть о себе: я ощутил
> Сейчас, как подлость всей системой жил
> По телу разлилась, — вот и ногами
> Стал семенить — хвостом бы завилял,
> Да нет хвоста, — подльстился, но соврал —
> А отчего? От встречи только с вами! (91–92)[30]

С животным миром Пушкина также связывает его внешность, причем это часто выражается в намеках и указаниях на его расовую принадлежность — как, например, в той сцене, когда человек на балу спрашивает, как это возможно, чтобы женщина могла полюбить «такую обезьяну» (16).

В созданном Глобой образе николаевской России всякое достоинство проваливается в пропасть бесчестья, коррумпированной власти и животного разврата. Он даже пересказывает слух о том, что Дантес был не только приемным сыном, но еще и любовником Геккерна, и несколько раз в пьесе намекает на их «постыдное родство» (119). Тематика эротического доминирования также появляется в пьесе — когда царь признается в любви жене Пушкина и говорит ей, что он «хотел бы стать» ее «подданным» (41). Следовательно, вот до чего опустился мир, в котором после неудавшегося события 1825 г. до сих пор нет настоящего, подлинного народа. Пропустив это событие, Пушкин начинает все больше и больше зацикливаться на чести и благородстве, связанных с мученической смертью, даже при том, что никто из его окружения не готов признать ее высокий смысл. Уже в начале пьесы он делится размышлениями о привлекательности смерти со своим другом Вяземским:

> Вглядись внимательнее как-нибудь
> В лицо умершего: какая ясность,
> Степенность, величавость! Как прекрасно

[30] В открывающей пьесу сцене бала-маскарада Пушкин едва не набрасывается на царя, когда тот оказывает знаки внимания его жене. Не осознавая, что человек в маске, с которым он разговаривает, — это сам монарх, Пушкин сначала называет его волком (гоняющимся за овцами), а потом гусем.

Спокойствие, разлитое в чертах,
Какая в них гармония! Не веришь,
Что это прах бездумный, и невольно
Приходит мысль: не есть ли смерть — взлет духа,
Быть может, высочайшая ступень
Его движенья? (48–49)

Примечательно, что в смерти поэта привлекает не просто неподвижность, но именно та неподвижность, которая маркирует окончательный переход к высшей форме жизни.

Таким образом, получается, что в пьесе Глобы друг другу противопоставляются две траектории движения Пушкина. Обе эти траектории опираются на основополагающий сюжет, так как дикие повадки и истерическая эмоциональность маркируют поэта как фигуру стихийности. И вновь эти черты характера у Пушкина здесь так или иначе связываются с его расовой принадлежностью. Царь говорит Наталье Николаевне, что Пушкин «слишком страстный»:

В крови его российскою зимой
Не охладился африканский зной. (38)

Нет никого, кто мог бы указать Пушкину дорогу и вызволить его из этой преисподней, и поэтому ему остается лишь фантазировать о некоем гармоничном душевном подъеме, который мог бы усмирить его страсти. Согласно этому идеалу окруженная полнота биологической смерти должна открывать путь к новой символической жизни. Если бы сам Пушкин действительно сумел воплотить фигуру наставника, и если бы восстание декабристов стало по-настоящему революционным событием, у поэта был бы шанс обрести такого рода монументальную жизнь в памяти своего освобожденного народа.

Однако Пушкин не проходит до конца свой путь становления в качестве нового человека и поэтому остается подвержен воздействию всех остальных форм той хаотичной, неупорядоченной жизни, которая его окружает. В отличие от его собственной стихийности, эти формы лишены всякого исторического потенциала. Жизнь этих форм — бесчеловечное гниение, она не растет, а скорее разлагается, и вместо того, чтобы совершать подлинное движение, она статично загнивает на одном месте. При прочтении пьесы действительно ощущается угроза того, что в окру-

жении этой своры бешеных псов страсти Пушкина могут смешаться с другими и потеряться. И что самое страшное, Пушкин рискует попасть в унизительную кабалу и оказаться в услужении у коррумпированного режима. Центральная сцена пьесы изображает встречу Пушкина с Николаем возле памятника Петру. Обращаясь к поэту, царь восхваляет статую и критикует пушкинского «Медного всадника»:

> Ни чувств, ни мыслей благородных нету,
> А вольнодумства много. Нет, поэту
> Нельзя пускать Пегаса на простор
> Фантазии без пут! (95)

Продолжая метафору, царь проводит параллель между Пушкиным и конем:

> Вот на эту
> Лошадку посмотри: сумел взнуздать
> Ее сей всадник медною уздою, —
> Скачи! — легко теперь твой бег сдержать,
> Направленный уверенной рукою!.. (96)

Здесь мы понимаем, какая смерть ожидает Пушкина, если ему не удастся выбраться из той могилы, в которой он заживо похоронен. Его усмирят, как дикого зверя, его лишат всякой свободы и воли, и ему никогда не удастся достичь высшей формы сознательности. И складывается впечатление, что для того, чтобы избежать такой участи, Пушкин сам активно стремится к смерти. Жуковский весьма характерно описывает пушкинскую дуэль как «бегство в смерть» (123). Впрочем, сам Пушкин отрицает суицидальную подоплеку дуэли. Непосредственно перед ее началом, когда противники вот-вот должны поднять пистолеты, поэт произносит следующие фразы:

> Что это — как все время сохнет рот
> От горькой, огненной, смертельной жажды, —
> Не жажда ль это смерти? Нет, хоть дважды
> Круг жизни пусть свершит свой оборот —
> Я радостно все горести, страданья,
> Обиды дней минувших повторю!
> Прекрасна жизнь! Я жизнь боготворю
> И не стыжусь я этого признанья. (162–163)

Вслед за этим ницшеанским утверждением жизни Пушкин находит свою смерть, и у зрителя остается двоякое впечатление. С одной стороны, поэт не сдался перед лицом той неподвижности, которую навязывала ему его темная эпоха. Он по-прежнему остается силой жизни, он хочет и дальше испытывать свою страстную жажду, пусть даже в рамках игрового повторения вечного возвращения. А с другой стороны, такое повторение является препятствием на пути к истинному трагическому завершению. Пушкину не вырваться из этого порочного, бесчеловечного круга тлена до тех пор, пока подлинный народ не придет и не разомкнет его.

ЧЕРНЫЙ ПОЭТ

Неоднозначная расовая принадлежность Пушкина — это мотив, который регулярно появляется в исторических произведениях юбилейного периода, и он всегда так или иначе связан с необузданным и страстным характером поэта. В рамках образного языка черно-белого кино темный цвет кожи поэта четко маркирует его как чужеродный для своего собственного мира элемент. К столетию со дня гибели поэта были сняты две биографические ленты. Больше всего внимания вопросу расовой принадлежности уделил Абрам Народицкий в своем фильме «Юность поэта». Авторы большинства рецензий на этот фильм одобрительно встретили образ «дикого африканца» Пушкина и похвально отозвались об игре Валентина Литовского, непрофессионального актера, исполнившего главную роль.[31] Зачастую темный цвет кожи поэта интерпретируется в фильме как признак чего-то «бестиального». Уже в первые пять минут фильма Пушкин оказывается втянут в ссору, когда одноклассник Сергей Комовский высказывает предположение, что он во время очередного любовного приключения «честь мундира уронил». Эта фраза оскорбляет Пушкина, и он по всему зданию гоняется за Комовским. Тот надеется избежать драки, пытается утихомирить Пушкина и называет его «обезьяной», одним из его лицейских прозвищ. В итоге Комовский бежит к преподавателю и заявляет, что Пушкин бросился на него «как пантера» из-за безобид-

[31] Ефимов П. «Проблема пушкинского фильма», в кн.: *Пушкин и искусство*. М.: Искусство, 1937, с. 116. О похвальных отзывах об игре Литовского см.: Херсонский Х. «Фильмы о Пушкине», с. 268.

ного замечания.[32] В другой сцене Пушкин ссорится с Пущиным из-за крепостной актрисы Наташи, в которую они оба влюблены; камера движется вслед за мальчиком, когда он расстроенный убегает, продираясь через кусты, словно дикая рысь (илл. 24). В фильме несколько раз повторяются подобные сцены, где Пушкин скрывается в буйной зелени парка или, наоборот, незаметно появляется из чащи.

В целом Народицкий использует темнокожесть поэта, чтобы противопоставить его царящим в лицее благонравию и имперскому пафосу. Пушкин предстает непредсказуемой, неукротимой силой в мире, основанном на жесткой иерархии и четком порядке. На балу будущий поэт танцует с безучастно-холодной княжной в белом платье и длинных белых перчатках. В более ранней сцене девушка ужаснулась при виде грязного мундира Пушкина, и теперь его попытки растопить лед и рассмешить ее не производят на нее никакого впечатления. На протяжении всей сцены темное лицо Пушкина, его кудрявые волосы и плутовская улыбка резко контрастируют с расово однородной, единообразной массой танцующих. В конце концов княжна отвергает Пушкина, а камера, в очередной раз подчеркивая его инаковость, крупным планом показывает его одиноко стоящим на фоне продолжающегося бала. Когда Пушкин покидает бал и в одиночестве направляется гулять по парку, зритель может увидеть отблеск той гармонии чувства и формы, которую поэту предстоит обрести вдали от ханжеского общества, которое неизменно толкает его к жестокому, почти звериному бунту. В глубоком раздумье Пушкин стоит, прислонившись к дереву и подперев голову рукой, затем монтажная склейка — и мы видим один из парковых фонтанов — бронзовую «Девушку с кувшином», сидящую в той же позе. Неподвижность статуи и журчащая вода фонтана, их тонкое взаимодействие (отсылка к пушкинскому стихотворению 1830 г. «Царскосельская статуя») становятся в этом фильме выражением предназначения поэта.[33] Чтобы сбылась его судьба, чтобы стать великим русским поэтом, Пушкин тоже должен облечь поток своих чувств в более прочную и долговечную форму.

---

[32] Ссора вспыхивает вновь, однако на сей раз разногласие несет политическую нагрузку: Пушкин отказывается признать божественную природу царской власти. Он вступает в драку с набожным и верноподданным Комовским, а потом снова убегает в лес. Его неистовство шокирует одноклассников: «Какой-то африканец. Дикарь!»

[33] Стихотворение Пушкина заканчивается так: «Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой; / Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит».

Илл. 24. Кадры из фильма «Юность поэта».
(Реж. Абрам Народицкий, «Ленфильм», 1937)

Однако здесь по-прежнему неразрешенной остается проблема наставника Пушкина. Складывается впечатление, что сценаристы «Юности поэта» предполагали наличие в фильме нескольких «политически сознательных» персонажей: в сценарии, например, есть сцена, в которой А. Куницын произносит перед учениками речь о гражданском долге, и другая сцена, в которой Пушкин, Пущин и Чаадаев беседуют о трагической неудаче французской революции.[34] Ни одна из этих сцен в фильм не вошла, и роли Куницына и Чаадаева получились абсолютно второстепенными. Многие критики очень сокрушались об этих сценах, некоторые решили списать их отсутствие на спешку, в которой снимался фильм, —

[34] Слонимский А. «Юность поэта: Пушкин в лицее», *Юный пролетарий*, 1937, № 19–20, с. 9–10, 13.

ведь премьера была приурочена к юбилею. Хотя, возможно, купюры были сделаны по требованию надзорных органов. В рецензии, опубликованной 11 февраля 1937 г. в газете «Известия», академики Д. Якубович и В. Гиппиус упоминают «свободолюбивые речи» Куницына так, будто эти сцены в фильме были.[35] Возможно, ученые-пушкинисты ссылались на более раннюю версию фильма, показанную на закрытом просмотре узкой аудитории, в том числе и государственным чиновникам, которые в последний момент решили эти сцены вырезать.[36] Быть может, их либеральному пафосу недоставало революционной остроты и было решено, что лучше их вырезать, чем пускать на экран идеологически двусмысленный материал. Как бы то ни было, в результате молодой коллектив страстных, но наивных лицеистов странным образом «осиротел». Лицеистов связывают узы дружбы, но у них отсутствует организационный принцип более высокого порядка, который мог бы привести их впоследствии к настоящему политическому действию. Кажется, что Дельвиг интересуется вином больше, чем политикой. Более консервативные одноклассники смеются над Кюхельбекером, когда тот, трясясь от нервного напряжения, заявляет, что власть исходит от народа, а не от бога.

Пущин — наиболее продвинутый ученик; он всегда собран и внимателен, всегда помогает Пушкину не попасться на глаза учителям, когда тот отправляется на прогулки, а во время тайной пьянки, когда Пушкин зачитывает одноклассникам свое оппозиционное стихотворение, Пущин проявляет себя как талантливый заговорщик и призывает товарищей сохранять молчание и никому об этом не рассказывать. Стоит также отметить, что славянская красота Пущина отчетливо противопоставляется темному цвету кожи Пушкина. Но несмотря на несколько моментов искренней дружбы с Пущиным, к пониманию самого себя и окружающего мира Пушкин приходит самостоятельно. Пушкин, как и все его товарищи, сам выбирает свой жизненный путь.

Отчетливо прослеживающаяся интонация элегии, с которой в фильме показан Пушкин, может быть прочитана как намек на трагическую

---

[35] Якубович Д., Гиппиус В. «Юность поэта», *Известия*, 02.02.1937.

[36] Подобное случалось регулярно. Годом ранее Сталин лично внес правки в киноэкранизацию «Дубровского» и за несколько дней до премьеры фильма изменил финал, чтобы острее показать классовый конфликт. См.: Российский государственный архив социальной и политической истории, ф. 558, оп. 11, д. 829, л. 74, 83.

неудачу, уготованную ему судьбой. Его ночные прогулки по парку могут символизировать побег от условностей и притворства аристократического общества и возвращение к природе в духе Жан-Жака Руссо, но они же и отделяют Пушкина ото всякой наивности и примитивности, наперекор любым подобным ассоциациям, связанным с его африканскими корнями. Главным образом тему этого внутреннего барьера раскрывает история любви Пушкина к крестьянской девушке Наташе. Сцена у фонтана заканчивается, Пушкин идет дальше. Субъективная камера (взгляд Пушкина, пробирающегося сквозь густой лес) вдруг замечает молодых крестьянок, танцующих вокруг высокого костра. Когда дворовый крестьянин прогоняет девушек и они разлетаются, словно птицы, Пушкин мрачно опускает голову. В следующей сцене история становится личной: юный поэт застает Наташу заплетающей косу и поющей у открытого окна. Изображение перекликается с одним из первых кадров фильма, где Пушкин закрывает окно, чтобы укрыться от шума триумфального шествия в честь победного возвращения царя из Парижа в 1814 г. В данном случае мотив окна и музыки перевернут с точностью до наоборот: Пушкин поднимается по приставной лестнице, чтобы забраться к девушке в комнату. Они спускаются вдвоем, садятся на скамейку и ведут разговор, но снова появляется дворовой и вновь срывает эротическую встречу будущего поэта с народом. Крепостной грозится высечь девушку и строго выговаривает Пушкину за то, что он злоупотребляет своим высоким положением. Разгневанный Пушкин кричит на крепостного, но до конца фильма ему так и не удастся преодолеть классовый барьер и соединиться с Наташей. В конце концов девушку продадут, ее судьба предрешена. «Были бы богаты, купили бы меня», — говорит она Пушкину и в слезах убегает. Наташа приходит проститься с поэтом в тот самый момент, когда он зачитывает свою «Оду к вольности» в доме Чаадаева. Этот эпизод демонстрирует беспомощность либеральных настроений лицейского кружка. Девушка уходит, и Пушкину ничего не остается, кроме как вернуться к товарищам и произнести сомнительный тост «за волю».

Таким образом, несмотря на то что фильм претендует на монументальность, мы опять видим Пушкина, показанного как неполный и незавершенный образ. В фильме он приносит крестьянам исключительно неприятности, а его реакция на их страдания совершенно пассивна. Его стихи способны вдохновить товарищей, в фильме благозвучие поэзии часто дается в монтажной перебивке со съемками деревьев и прудов в парке.

Здесь мы видим, что искусство способно превратиться в отдельную самостоятельную силу. Но в то же время в финальной сцене фильма, когда Пушкин с товарищами, распевая песни, мчатся на тройке по извилистой дороге (судя по всему, они едут в Петербург сразу после выпускного), ничто не указывает на то, что это путешествие имеет глубокий исторический смысл. Каков его конечный пункт? Неудавшееся революционное событие 1825 г.? Или созревание Пушкина до статуса национального поэта? Или же его трагическая смерть в 1837 г.? Искупление Октябрем или самим юбилееем? Ни на что из перечисленного в этом фильме прямо не указывается. Лишь в силу смутной ассоциации зритель может связать эту поездку поэта и его товарищей с будущим восстанием декабристов. Зритель должен сам решить, каково значение тех судеб, которые их ожидают.

Фильм Моисея Левина «Путешествие в Арзрум» — достойное продолжение «Юности поэта». Этот фильм описывает события 1829 г., когда Пушкин сопровождал российскую армию на Кавказ во время русско-турецкой войны. «Путешествие в Арзрум» идет дальше в изображении чуждости поэта и его неоднозначной позиции в центре ненавистного мира. Как и в романе Новикова, Пушкин одержим идеей уехать из России от беспредела тайной полиции и позорной колониальной агрессии имперского режима. Темный цвет кожи поэта не становится в фильме самостоятельной темой, но внешность Пушкина (его роль исполнил знаменитый чтец Дмитрий Журавлев) однозначно выделяет его на фоне остальных персонажей. Пушкина окружают солдаты в военной форме, сам же он одет в простой черный пиджак (сцены в помещении) или в длинный потрепанный плащ на козьем меху (натурные кадры), который напоминает его собственную кудрявую шевелюру. Этот фильм не становится исключением — здесь тоже есть мотив «дикого зверя», странным образом присутствующий едва ли не во всех произведениях, посвященных жизни поэта. Однако у Левина Пушкин куда менее «дикий», чем в «Юности поэта» Народицкого. В отличие от Литовского, который в гриме выглядит очень естественно, образ Журавлева-негра настолько искусственен, что он, в грубом парике, с накрашенными губами и глазами и нарумяненными щеками, больше похож на трансвестита.

И в самом деле, следует обратить отдельное внимание на обилие гомоэротизма в этом фильме. Прибытие Пушкина в военный лагерь сопровождается прекрасной сценой: обнаженные солдаты купают в реке своих лошадей. Затем монтажная склейка — и мы видим, как генерал Раевский

Илл. 25. Кадры из фильма «Путешествие в Арзум».
(Реж. Моисей Левин, «Ленфильм», 1936)

(сочувствовавший декабристам) склоняется над Пушкиным, лежащим на своей меховой накидке, и кладет ему руку на живот. В последующей, параллельной сцене показано, как Пушкин убеждает Раевского увидеться со всеми их общими друзьями, среди которых есть несколько разжалованных и сосланных на Кавказ участников заговора. На сей раз лежащим показан Раевский — он томно лежит в постели, и курит длинную трубку, свисающую у него из уголка рта. Пушкин крепко сжимает руку товарища и, близко к нему наклонившись, уговаривает его устроить эту встречу. Генерал поначалу отказывается, и Пушкин принимается нещадно его щекотать. Мы видим лицо Пушкина сверхкрупным планом, он дико улыбается и говорит: «Ну? Ну? Ты чего, голубчик?» А белая рука Раевского у него на плече оттеняет черноту и подвижность его лица (илл. 25).

Эта встреча, организованная в нарушение устава (офицеру не положено общаться с рядовыми), становится центральным эпизодом всей картины. Мужчины сидят в палатке, курят, иногда прижимаются друг к другу, декабрист Захар Чернышев играет на гитаре, а другой декабрист, Иван Бурцев, ведет скорбный рассказ о тюремном заключении. Роль Пушкина в этой сцене — подбодрить остальных. Николай Семичев, третий заговорщик, зачитывает строки из пушкинского «Во глубине сибирских руд…» и вспоминает, каким утешением для них это стихотворение стало в тюрьме. Потом все хором поют романс «Талисман», переложение одного из стихотворений, написанных Пушкиным еще до событий двадцать пятого года. В данном контексте слова о волшебном любовном талисмане приобретают

новый смысл. Очевидно, что талисман — это сам Пушкин, и он не сможет уберечь своего владельца от смерти и не поможет возвратиться из дальних стран, зато он способен сохранить верность событию 1825 г.

Милый друг! от преступленья,
От сердечных новых ран,
От измены, от забвенья
Сохранит мой талисман![37]

Эротизм этих строк полностью соответствует той нежной дружбе, которая связывает этих мужчин друг с другом.

Таким образом, по сравнению с пьесой Глобы, в «Путешествии в Арзрум» акцент на трагическом исходе восстания 1825 г. делается более однозначный. Пушкин и его прогрессивно мыслящие товарищи застряли в этой гнусной точке времени-пространства, где всем заправляют продажные кровожадные генералы и доносчики. Примечательно, что только такие персонажи в фильме проявляют гетеросексуальное желание. На приеме у полководца Паскевича Пушкин с ужасом наблюдает, как царские приспешники обжираются мясом, параллельно призывая его стихом обессмертить их военную славу. Кто-то из офицеров зачитывает строфу из пушкинской поэмы «Руслан и Людмила» — вот таких «высот поэзии» они ждут от Пушкина:

Раздета сонная княжна;
Прелестна прелестью небрежной,
В одной сорочке белоснежной
Ложится почивать она.[38]

При упоминании полуголой девицы все за столом начинают гадко и похабно прихихикивать. Подобные сцены четко дают понять, что цель гомоэротичной встречи Пушкина с потерпевшими поражение декабристами отнюдь не в том, чтобы вернуть их боевой дух и восстановить их революционную потенцию. Напротив, они подверглись кастрации, и Пушкин указывает на это и требует хранить верность их коллективному поражению. Описанная выше встреча завершается пламенным чтением из «Бориса Годунова»; выбранный отрывок весьма созвучен с судьбой самих заговорщиков:

---

[37] Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений*, 1947, т. II, кн. 1, с. 396.

[38] Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений,* 1937, т. IV, с. 33.

Что пользы в том, что явных казней нет,
Что на колу кровавом, всенародно,
Мы не поем канонов Иисусу,
Что нас не жгут на площади, а царь
Своим жезлом не подгребает углей?
Уверены ль мы в бедной жизни нашей?
Нас каждый день опала ожидает,
Тюрьма, Сибирь, клобук иль кандалы,
А там — в глуши голодна смерть иль петля.
Знатнейшие меж нами роды — где?
Где Сицкие князья, где Шестуновы... ?
Заточены, замучены в изгнанье.
Дай срок: тебе такая ж будет участь.[39]

В данном контексте темное, довольно страшное лицо Пушкина, когда он щекочет Раевского, можно интерпретировать как само лицо революционного загнивания, на которое он заставляет своих товарищей смотреть.

Данное прочтение подкрепляют и другие сцены фильма. Финальная часть картины посвящена истории двух декабристов, Бурцева и Чернышева, отправленных на верную смерть: они должны взорвать башню, чтобы русские войска смогли взять укрепления и войти в осажденный город. Заговорщики успешно выполняют задание, но зрителю четко дается понять, что их героический подвиг лишен всякого смысла. Вместо обещанного восстановления в чине их ждет смерть: Паскевич и Бутурлин — агент тайной полиции, который по приказу царя следит за Пушкиным, — ясно дают понять, что декабристы не должны выйти с поля боя живыми. Когда один из двух мужчин погибает от ранений, Пушкин находится подле него. В этой трогательной семантически нагруженной сцене Пушкин накрывает тело погибшего друга своей меховой накидкой и, сняв ее только наполовину, на мгновение замирает и погружается в свои мысли (илл. 27). Эти бестиальные и в то же время нежные похороны резко противопоставлены ложному благородству истинных зверей, обрекших двух декабристов на смерть. При этом очевидно, что даже в смерти они не находят столь желанного завершения. Их смерть оплакивают, но это лишь временный, краткосрочный траур — символический

[39] Там же, т. VII, с. 40. Многоточием показано, что в фильме из отрывка была вырезана строка «Романовы, отечества надежда».

потенциал их гибели полностью перечеркнут. Под барабанную дробь русские войска входят в город, матери с младенцами в ужасе прячутся от кровожадных солдат-мародеров, дети пускаются в бегство, скот разбегается, валит дым, с неба обрушиваются камни. Пушкин остается жив, на поле боя он видит страшную картину разрушения, он ходит между трупами и мрачно всматривается в искаженные от ужаса лица тех, кому удалось уцелеть. Как и в «Юности поэта», он бессилен облегчить их страдания. Пушкин абсолютно пассивен, он не более чем очевидец.

ЛИРИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ КАК АЛЬТЕРНАТИВА

В предыдущей главе мы видели, что у Лавренева в «Коменданте Пушкине» напряжение между фигурами мастера и мученика разрешается посредством введения нового советского человека в качестве двойника Пушкина. Комендант пробуждает ото сна ту жизнь, которая все еще дремлет в памятнике Пушкину, и встреча с поэтом меняет его жесткий характер истинного большевика — он становится более восприимчив к «общечеловеческим» ценностям.

Рассказ, написанный Лавреневым, неоднозначен еще и с жанровой точки зрения. Кажется, что, завершая рассказ смертью коменданта, он следует образцу оптимистической трагедии, с той лишь разницей, что вместо нарратива об исчезающем наставнике здесь мы имеем дело с довольно специфической вариацией на тему перехода от стихийности к сознательности. В начале рассказа герой колеблется где-то между примитивной ненавистью к врагу и идеей об эффективности организованной борьбы. Затем в Царском Селе комендант получает «эстетическое воспитание», которое позволяет ему уравновесить эти силы и наделяет его более глубокой, спокойной чувствительностью с более тонкой, пусть и чуть менее политически активной, организацией. Лавренев ненавязчиво проводит параллель между тем путем, который прошел комендант, и путем самого Пушкина. По мере чтения комендант постепенно двигается от ранних политических стихотворений поэта к его более зрелым произведениям, затрагивающим все аспекты жизни. В конце концов, по завершении этого воспитательного процесса, когда Царскосельский ландшафт оживает для него музыкой пушкинского стиха, комендант исполняется готовности повторить (и таким образом завершить) акт самопожерт-

вования, совершенный его тезкой. Отказ поэта от политики в пользу искусства повторяется, но уже в политике более высокого уровня. Кругозоры двух Пушкиных сливаются, и они оба наконец находят завершение на пороге новой эпохи и умирают не за грядущий народ, а за тот, который уже сейчас берет власть в свои руки.

Именно это удвоение оказывается недоступным для исторических произведений о жизни Пушкина. Не располагая возможностью оживить прошлое при помощи слияния кругозоров, такие произведения, как правило, тяготеют к образам поэта и его незавершенной жизни как «живого мертвеца». Происходит жутковатое обнажение амбивалентной природы поэта, причем речь здесь идет не о возмездии со стороны какой-то божественной силы, а о призрачных метаниях трагического героя, который вовремя не умер, или же о герое романа, который неустанно пытается разрастись до эпических масштабов и рост этот приходится бесконечно сдерживать. Пушкин превращается в некую непонятную и неопределенную «квир»-фигуру. Он никогда не способен полностью контролировать свою собственную жизнь, он постоянно путается в тех самых оппозициях, которые, по идее, сам должен снять, — будь то диалектика стихийности и сознательности, центра и периферии или же хиастическое удвоение творца и мученика.

Показать двойника из советской эпохи внутри кругозора жизни Пушкина было невозможно, однако при помощи нового лирического голоса можно было сделать нечто подобное. Безусловно, именно от таких «встреч» с советскими современниками юбилей в основном и кормился. Импульс к хронотопической гибридности мог быть реализован исключительно в атмосфере наивного, милитантного активизма, и стихотворения школьников — лучшее тому доказательство. Советское «молодое племя» оглядывалось на великого русского поэта и с радостью принимало на себя ответственность за его жизнь — как мастера, примеру которого нужно следовать, и как мученика, чью смерть нужно искупить.

И все-таки, даже несмотря на то, что в стихотворении можно было успешно слить кругозор Пушкина с кругозором настоящего, этому жанру всегда недоставало того эпического размаха, которого требовал от исторических произведений советский читатель. В том, что касается пушкинской трагедии или становления Пушкина как великого человека, ни одно стихотворение не могло даже приблизиться к той «тотальности», которая была доступна романной или драматической форме репрезен-

тации. Одной из амбициозных попыток снять это ограничение стало издание книги «Пушкину» — полной биографии великого поэта, изложенной в стихотворной форме под редакцией Павла Антокольского.[40] Выбрав авторов из числа слушателей, посещавших его влиятельные семинары в Литинституте и Гослитиздате, Антокольский представил публике таланты поэтов нового поколения — первого поколения, обученного советской властью.

Впоследствии многие из этих поэтов (Константин Симонов, Маргарита Алигер и Евгений Долматовский) прославились и стали ведущими фигурами в советской литературе благодаря произведениям, написанным ими во время войны. Впрочем, сборник Антокольского, точно так же, как и многие другие проекты, приуроченные к юбилею, не вполне оправдал возлагаемых на него надежд. За исключением одной безжалостно отрицательной рецензии в «Литературном обозрении», критики вообще никак не отреагировали на выход сборника.[41] Многие стихотворения в нем написаны неумело и кажутся недоработанными, и авторов, точно так же, как и Новикова, можно обвинить в том, что их произведения — это не более чем «переложение» писем и воспоминаний. Авторы сборника экспериментируют с широкой палитрой стихотворных форм и размеров, и это, судя по всему, указывает на тот факт, что свои произведения они писали в учебной обстановке литературной мастерской. Лирический субъект постоянно кочует, он то находится внутри сознания Пушкина, то вне его; авторы то используют несобственно-прямую речь, то обращаются к Пушкину во втором лице, а потом вновь переключаются на более объективированный нарратив или на поток сознания кого-то из очевидцев трагедии поэта и используют форму драматического монолога. Из-за этого стилистического разнообразия на первый взгляд может показаться, что сборник представляет собой нечто фрагментарное и лишенное всякой целостности. Однако все стихотворения сборника связаны между собой — в них используются повторяющиеся образы и настроения, — и эти связи постоянно указывают на некий коллективный субъект и его точку зрения.

За редким исключением, стихотворения следуют друг за другом в хронологическом порядке, прослеживая жизнь поэта от его рождения и до

---

[40] *Пушкину*, ред. П. Антокольский. М.: Гослитиздат, 1937. Все последующие ссылки на это издание даны в тексте в круглых скобках.

[41] Павлов С. «Пушкину», *Литературное обозрение*, 1937, № 21, с. 30–32.

самой смерти, и можно сказать, что в целом весь сборник характеризуется свойственной прозе линейной потоковой структурой.[42] Пушкин перемещается между несколькими местами действия: из двух столиц и из своих имений он едет в Одессу, в Арзрум и Оренбург. Во многих стихотворениях (например, в «Дороге» Алигера) Пушкин показан именно в пути: он либо идет пешком, либо едет верхом или в карете. Благодаря этому движению-странствию ослабляется хватка биографического времени, которому подчинен сборник, и создается ощущение, будто Пушкин разведывает перспективные повороты истории, а события его жизни наделяются статусом исторического предзнаменования. Поток истории также выступает фоном для нескольких моментов временного разрыва, которые наступают по мере того, как эсхатологический горизонт революции врывается в жизнь Пушкина. Так, например, сборник открывает стихотворение Симонова («Путник») — нечто вроде увертюры перед началом нарратива о жизни поэта. Симонов переносит читателя в сознание юного Пушкина и проецирует его путешествия на движения пера:

Как жить в этом мире светло и тревожно!
Безбрежность воды, безбрежность земли;
И в платье дорожном пакет с придорожной
И стены лицея остались вдали.

Как небо течет над землею безбрежно!
Как легок и волен полет облаков!
Идет он, торчат из карманов небрежно
Пока еще тонкие свертки стихов.

Мужик подвезет его в тряской телеге,
Фельдъегерь проводит его порой,
И снова скрипит на случайном ночлеге
Его жизнерадостное перо.

Он смотрит на небо — там нет отраженья
Виселиц, храмов и кабаков;
В сияющем небе только движенье
Высоких перистых облаков.

[42] На общее ощущение прозаического текста, которое остается от сборника, работает еще и тот факт, что в большинстве своем авторы вошедших в него стихотворений предпочитали акцентный стих силлаботоническому.

Затем автор незаметно переходит к более прямому рассуждению на тему времени, сначала довольно абстрактному — он показывает движение облаков по небу и перемещение Пушкина вдоль дороги как процессы, сопутствующие старению поэта:

Он смотрит в небо — он даже не знает,
Он смотрит вперед — он не должен и знать,
Что волосы тихо седеть начинают,
Что можно о пройденном вспоминать.

И, кроме зеленых лесов колыханья
И шума текучей воды, на пути
Слышит он только свое дыханье —
Так одиноко ему итти.

Однако эти строки лишь готовят читателя к более радикальной компрессии времени и пространства, которая происходит в последней строфе, когда в момент пророческой вспышки время вдруг переполняется историческим смыслом. Навстречу поэту по дороге идет революция, и он это чувствует:

Ухом прильнув и обняв дорогу,
По временам он слышит шаги.
Слышит спешащие на подмогу
Наши походные сапоги. (3–5)

Здесь движение никак не ассоциируется с преходящестью всего сущего и превращается в коллективный марш навстречу великому дню освобождения. И в самом деле, смешав продуктивное историческое время с чудодейственной силой пророческого рывка, Симонов создал в этом стихотворении прекрасный образ хронотопической гибридности. Линейность и разрыв здесь сосуществуют и дополняют друг друга — Пушкин движется к преображению, но при этом он уже кажется иным, словно бы он уже искуплен грядущими событиями.

В целом, в сборнике Антокольского именно ожидание и предвосхищение грядущего народа искупляет инактуальность пушкинских политических взглядов. В связи с этим часто возникают странные анахронизмы — например, когда Пушкину приписывается некая позиция в его отношении к нищете, в то время как такая позиция до Некрасова отсутствовала в русской литературе. Например, у Алигер:

Где искать почет и славу?
Что споет тебе ямщик?
Если в сточную канаву
Пьяный валится мужик.
По дорогам непроезжим
Детский плач и бабий вой». (24)

Иногда эти анахронизмы не так очевидны, как, например, в стихотворении В. Резчикова «Пушкин на Оренбургском валу», в котором описывается поездка в Оренбург, предпринятая поэтом в 1833 г., и то, с каким усердием он старается понять и представить себе Пугачевский бунт. В том же году Пушкин напишет «Медного всадника», и Резчиков представляет себе сцену, когда в воображении поэта родился замысел поэмы.

Пушкин гуляет вдоль земляного вала и размышляет о статуях, он представляет себе царей, поставленных в ряд на крепостную стену.

Чтоб каждый видел воочью,
Как кровь людская хлестала
Под грохотом непогоды,
Под грохотом батарей. (64)

За этими стенами на страже несвободы стояла императорская армия, и поэтому Пушкин мечтает о том, чтобы присоединиться к восстанию. Поэт ставит ногу на край вала — в этом жесте желание побега как будто бы смешивается с суицидальным импульсом, — но поэт парализован сомнением. Вдруг он понимает, что *он* — Евгений, маленький человек, оседлавший во время потопа гипсового льва (у Пушкина лев на самом деле мраморный), который мечтает, чтобы его «четвероногий трон» ожил:

Он растворится в волнах,
В бурной Неве растаяв,
И полетит, сметая
Титулы, бронзу, дома...
А сзади, где жизнь — обида,
Летят на него копыта,
Бронзовые копыта,
Любимая погибает...
И сам он сходит с ума. (67)

От этих изобретательных манипуляций с пушкинскими образами Резчиков переходит к более спокойному размышлению об участниках

Пугачевского бунта. Теперь читатель видит все уже не глазами Пушкина, а глазами нищего старика, и ему доступны его внутренние размышления и воспоминания, которые для Пушкина закрыты, потому что царские солдаты вырвали старику язык. Услышать беззвучную речь угнетенных масс до революции может только новый советский человек; великий поэт не способен на такие прозрения. Выходит, что собственное понимание прошлого у читателя искупляет то отчаянье и те подступы безумия, которые испытывает поэт.

К схожей теме отсылает стихотворение из предпоследней главы сборника — «Последний путь» Анатолия Бондаревского. В этом стихотворении Никита Козлов, крепостной слуга Пушкина, после дуэли сопровождает тело своего господина в Михайловское и произносит драматический монолог в прямой речи. Язык стихотворения подобающе прост, но при этом речь крестьянина часто украшают проявления невозможной политической и эстетической сознательности. Козлов предстает жадным и внимательным читателем Пушкина и размышляет о том, как, когда похороны закончатся и господа разойдутся, крестьяне помянут поэта тостом.

Соберемся,
Наполним кружки
И огулом
Промолвим так:
«Ты цвети, стихотворец Пушкин,
Вечным цветом в народных устах.

Чтобы слава пошла великаном
Через горы,
Через леса,
Чтоб в пустыне
Запели камни,
Чтобы зной
Рассекла роса,

Чтоб дорогою
Столбовою
Шел народ на гробницу твою». (106–107)

Создается впечатление, что Козлов не только читал рукопись пушкинского «Exegi monumentum», но что ему в текст через плечо еще и заглядывал редактор какой-нибудь советской газеты — и что именно поэтому

в своей речи он воспроизводит популярный мотив о том, как во время юбилея «народная тропа» к памятнику поэту превращается в столбовую дорогу. При этом следует отметить, что Бондаревский и сам осознает наличие этого анахронизма, который, по большому счету, ставит под сомнение весь монолог. Козлов говорит, что тост за Пушкина будет произнесен «огулом» — и это указывает на то, что репрезентированная речь на самом деле является интерпретацией чего-то куда менее четко артикулированного. То есть стихотворение Бондаревского тоже предлагает читателю ощутить, что настоящее вернулось в прошлое, чтобы наделить речью (а на сей раз еще и чувством эстетического) угнетенные народные массы.

Сборник «Пушкину» закрывает стихотворение Долматовского «Современник», в котором подробно раскрывается тема обретения народом голоса. Долматовский пишет не о пушкинской эпохе — он изобразил группу советских граждан, которые во время белых ночей собрались у памятника Пушкину на месте его дуэли.[43] Автор начинает стихотворения строками, вполне соответствующими монументалистской теме:

> Казалось, время, мрамором одето,
> Светилось все. Не знало небо тьмы.

Тем не менее элегическое ощущение остановившегося времени еще не подразумевает окончательной победы над временем, и Долматовский подчеркивает этот контраст тем, что на фоне сцены скорби он вводит образы падающей звезды и, как ни странно, парашютиста. Люди снимают головные уборы и начинают представлять, каково было Пушкину. Строки, где они оплакивают его смерть, вновь отсылают нас к открывающему сборник образу Симонова:

> К нему деревья ветками тянулись...
> Он не успел позвать на помощь нас. (107)

Дальше стихотворение выходит на духоподъемную монументальную ноту, автор пишет о том, как революция уничтожила «мир, который Пушкина убил», и о том, что теперь поэт говорит даже с тунгусами, как он и предсказывал в «Exegi monumentum». Лирический субъект Долматовского даже произносит следующую фразу:

---

[43] Скорее всего, имеется в виду не обелиск, установленный 8 февраля 1937 г., а простая колонна, которая в 1930-е гг. стояла на месте дуэли.

Встал Пушкин рядом с нашими вождями
И наше счастье — родина ему. (108)

В этих строках историческое изображение жизни Пушкина в искусстве достигает того завершения, которое так часто ускользает от него в других случаях. Пушкин больше не движется к зрелости, он больше не напоминает отверженного Евгения из «Медного всадника». Теперь он стал полноценным наставником и вместе с нашими дорогими вождями ведет нас к свету коммунизма. На самом деле здесь даже ощущается вероятность, что, исполнив свою историческую миссию, Пушкин может исчезнуть. В стихотворении говорится о том, что по всей стране молодые поэты выступают на заводах и в институтах с юбилейными речами о Пушкине. Долматовский заканчивает стихотворение описанием такого молодого поэта, которое он, в свою очередь, связывает со своим собственным участием в коллективе, возглавляемом Антокольским:

Однажды утром
Он встает устало
И понимает, что к нему пришло
Все то, что в горле многих клокотало,
Но выбиться наружу не могло.

И я хочу, как он, своею песней
Поднять знамена дружбы и тревог,
Ведь он мой друг, соперник, и ровесник,
Быть может, чем и я ему помог… (109)

Следовательно, финальный аккорд книги — это не Пушкин, а бурлящая энергия освобожденного народа, который сам наконец-то превращается в поэтов, способных порождать коллективные высказывания вроде сборника «Пушкину».

Интересно сравнить наивный оптимизм сборника Антокольского с другим юбилейным циклом биографических стихотворений, который, в отличие от первого, был написан одним поэтом — Борисом Корниловым. Цикл Корнилова был издан не отдельной публикацией, а по частям в нескольких журналах. Впрочем, складывается впечатление, что у этого цикла были вступительная и заключительная главы — «Разговор» и «Это осень радости виною», которые были напечатаны по отдельности, первая — в комсомольском журнале «Юный пролетарий», а вторая — в

журнале «Новый мир». Другие произведения цикла — это пять лирических биографических стихотворений, которые были напечатаны единым блоком в «Литературном современнике», и поэма из шести частей «Пушкин в Кишиневе», вышедшая в ленинградском журнале «Звезда». Эта поэма, написанная во второй половине 1936 г., относится к числу последних стихотворений Корнилова, так как в 1936 г. он был исключен из Союза писателей («за хулиганство»), а потом расстрелян во время Большой чистки.

Несмотря на то что в конце концов Корнилова постигла весьма печальная участь, в первой половине 1930-х гг. он пользовался огромной популярностью у читателей и критиков, особенно благодаря своей «Песне о встречном», стихотворению 1931 г., положенному на музыку, которую специально для этой песни сочинил Д. Шостакович. Даже после расстрела Корнилова его песню продолжали регулярно передавать по радио в качестве духоподъемного утреннего гимна, однако текст теперь заявлялся как «народный». Корниловский цикл открывается вариацией на тему «Юбилейного» Маяковского.[44] Лирический субъект ранним утром стоит перед Фальконетовским памятником Петру и восхищается силой и могуществом коня. Вдруг к нему присоединяется Пушкин, они вместе садятся покурить возле статуи, и субъект спрашивает Пушкина, можно ли ему с ним «по душам поговорить». Пушкин здесь одновременно предстает и живым человеком и монументальным видением. Корнилов пишет о сходстве поэта со знаменитым портретом Кипренского и дает отсылку к «Exegi monumentum»:

> Вы переживете бронзы тленье
> и перемещение светил.[45]

Тема разговора — весьма простая. Субъект рассказывает Пушкину о том, какую большую роль сыграл тот в его становлении как поэта, и что он, как и многие другие, посвятил великому поэту свое первое стихотворение.

---

[44] Здесь в качестве отсылки также следует упомянуть стихотворение «Пушкину», написанное в 1924 г. Сергеем Есениным, в котором речь тоже идет о диалоге с памятником поэту.

[45] Корнилов Б. «Разговор», *Юный пролетарий*, 1937, № 19–20, с. 38.

И не только я
а сотни, может,
в будущие грозы и бои
Вам до бесконечия умножат
люди посвящения свои.[46]

Потом субъект сообщает Пушкину о том, что царизм был повержен. И уже в конце стихотворения, когда встает солнце и город начинает просыпаться, Пушкин исчезает — «чувствую пожатие руки», и субъект тоже отправляется домой.[47] Это стихотворение отличается удивительной сдержанностью и недосказанностью, и таким образом автор как будто бы обыгрывает напряжение между персональным характером своей встречи с Пушкиным и грандиозностью юбилейных празднеств.

Каждое из пяти стихотворений, напечатанных в «Литературном современнике», посвящено какому-то конкретному моменту в жизни Пушкина. Стихотворения расположены не в хронологической последовательности, и складывается впечатление, что они специально поставлены в таком порядке, чтобы разрушить трагический сюжет жизни поэта. Первым идет стихотворение «Последняя дорога», в котором показано, как тело Пушкина везут к месту захоронения. За ним следует стихотворение («Пирушка») об одной ночной попойке с гусарами, на которой Пушкин присутствовал в свои лицейские годы, потом «В селе Михайловском» — о том, как в ссылке поэта навестил Пущин, и «Путешествие в Эрзерум», посвященное знаменитой безрассудности Пушкина на поле боя, которая показана как проекция его желания вступить в бой с его собственными врагами. Закрывает блок стихотворение «Алеко», в котором размывается граница между жизнью поэта в Кишиневе и жизнью его байронического героя из поэмы «Цыганы».

Стихотворение заканчивается образом, который чем-то напоминает «Разговор». Субъект размышляет о том, что Алеко, кажется, умер «тоскуя, любя», а в Молдавии теперь поют уже совсем другие песни:

Но ночь надвигается,
близится час мой,
моя одинокая
лампа горит,

---

[46] Корнилов Б. «Разговор», с. 38.

[47] Там же.

и милый Алеко,
Алеко несчастный
приходит
и долго со мной говорит.[48]

Все пять стихотворений также имеют сходство с «Разговором» в том, что включают репрезентации суточного времени. «Последняя дорога» начинается с указания точного времени смерти Пушкина: «Два с половиной пополудни».[49] Пьянка с гусарами заканчивается, когда все засыпают прямо за столом:

А солнце,
кипящее, злое,
гуляет над Царским Селом.[50]

С Пущиным Пушкин тоже выпивает, но здесь это происходит в другое время суток и другое время года:

Но вот шампанская допита...
Какая страшная зима,
бьет бубенец,
гремят копыта,
и одиночество,
и тьма.[51]

В конце «Путешествия в Эрзерум» Корнилов приводит вариацию на ту же тему. Сражение закончилось, и «убийцы» (то есть русские солдаты) сидят и пьют вокруг костров у бивуаков и вспоминают события прошедшего дня:

...вспоминают бои,
азиатов
и Пушкина тоже.[52]

---

[48] Корнилов Б. «Алеко», *Литературный современник*, 1937, № 1, с. 65.

[49] Корнилов Б. «Последняя дорога», *Литературный современник*, 1937, № 1, с. 57.

[50] Корнилов Б. «Пирушка», *Литературный современник*, 1937, № 1, с. 60.

[51] Корнилов Б. «В селе Михайловском», *Литературный современник*, 1937, № 1, с. 61.

[52] Корнилов Б. «Путешествие в Эрзерум», *Литературный современник*, 1937, № 1, с. 63.

Таким образом, во всех этих стихотворениях мотив проходящего времени маркируется пассивностью персонажей. В одних случаях кажется, что эти персонажи выбились из нормальных временных ритмов: например, идут домой, когда город уже просыпается, как в «Разговоре», или засыпают на рассвете, как в «Пирушке», или долго разговаривают с Алеко, хотя уже поздно и пора ложиться спать. В других случаях эта пассивность кажется более зловещей, такой, словно ее вбирает в себя океан безразличного, бесчувственного времени. Пушкин сидит один в темноте после отъезда Пущина, а солдаты в «Путешествии в Эрзерум» вспоминают свои смертоносные занятия, к которым они вернутся уже на следующий день. Так же, как и в «Разговоре», Корнилов противопоставляет эти медленные, цикличные образы времени эпохальной важности столетней годовщины смерти поэта. Пушкинские пророчества сбылись: песни в Молдавии теперь другие, однако в пространстве этих стихотворений по-прежнему доминирует движение солнца по небу и тиканье часов. Наиболее острый акцент на этот темпоральный контраст сделан в стихотворении «Последняя дорога». Суточное время опять имеет решающее значение: Корнилов допускает небольшую поэтическую вольность и пишет, что тело Пушкина вывезли из Петербурга в тот же день, когда он умер. Ход времени здесь описывается с мрачной точностью:

> Могила тихая у Пскова
> к шести утрам обнажена.[53]

Однако одновременно с тем, как похоронный отряд движется по зимней дороге, движутся и слухи — гневные, дерзкие слухи о смерти поэта, которые внезапно превращаются в бунтарскую песню:

> Пой, Революция!
> Пылай!
> Об этом не забудь, Уваров,
> и знай, Романов Николай…[54]

Впрочем, желание Корнилова сообщить врагам Пушкина, что их судьба уже решена (примерно так же, как он сообщает это самому Пушкину

[53] Корнилов Б. «Последняя дорога», с. 58.

[54] Там же.

в «Разговоре»), остается неосуществленным. В конце стихотворения мы вновь возвращаемся к сонному времени сельской могилы. Икона по-прежнему уныло смотрит:

...не зная
что эта злая старина,
что эта робкая, лесная
прекрасной станет сторона.[55]

В стихотворении «Пушкин в Кишиневе» великий русский поэт демонстрирует стихийную силу, уже знакомую нам из произведений, обсуждавшихся выше. Пушкин мечтает о побеге из тюрьмы, которой стала для него Россия, но он не зацикливается на мрачных мыслях. Вдохновение достается ему легко, и так же легко ему достаются его эротические победы. Корнилов тоже подчеркивает уникальную энергичность поэта с отсылкой к его расовой принадлежности. Пушкин проводит целый месяц в цыганском таборе, и в чем-то он узнает себя в их песнях:

Знаменитый,
молодой,
опальный,
яростный, российский соловей,
по ночам мечтающий о дальней,
о громадной Африке своей.[56]

На протяжении всего стихотворения Корнилов сохраняет именно этот образ поэта и никак не указывает, что ему предстоит совершить путь к зрелости. Его поэзия тоже изображена как некий внутренний жар:

Но стихи, как раньше, наготове.
Подожжен —
гори и догорай —
и лавина африканской крови
и кипит,
и плещет через край.[57]

---

[55] Там же.

[56] Корнилов Б. «Пушкин в Кишиневе», *Звезда*, 1937, № 1, с. 13.

[57] Там же, с. 14.

И лишь в конце стихотворения вторгается голос лирического субъекта и указывает на темпоральную окруженность поэта. Пушкину следовало родиться веком позже, но вместо этого он погиб раньше срока, застреленный подлецами и подхалимами. Субъект стихотворения заглядывает этой трагедии в лицо, а потом стыдливо отворачивается:

Чем отвечу?
Отомщу которым,
ненависти страшной не тая?
Неужели только разговором
ненависть останется моя?
За окном светло над Ленинградом.
Я сижу за письменным столом.
Ваши книги-сочиненья рядом
мне напоминают о былом.
День ударит об землю копытом,
смена на посту сторожевом,
думаю о Вас, не об убитом,
а всегда о светлом,
о живом.
Все о жизни,
ничего о смерти,
все о славе песни и огня…
Легче мне от этого,
поверьте,
и простите, дорогой, меня.[58]

Здесь мы возвращаемся к пассивности корниловского мотива суточного времени. Однако то утешение, которое он находит, размышляя о прошлом и представляя себе молодого Пушкина в расцвете лет, указывает на факт наличия и правомерности третьей темпоральной фигуры, которая не является ни дневным циклом (удар о землю копытом) и не спущенной с цепи ненавистью последней битвы, — это необузданный, африканский жар жизни Пушкина, которую нежность лирического голоса Корнилова защищает от мыслей о смерти.

Чаще всего для символизации этого неупорядоченного стихийного времени Корнилов пользуется образом своего любимого животного — лошади. Мы уже видели две негативные версии этого мотива: боевой

[58] Корнилов Б. «Пушкин в Кишиневе», с. 13.

конь Петра I в «Разговоре» и день, который, как сторожевой, бьет копытом в землю в стихотворении «Пушкин в Кишиневе». Однако в обоих случаях укрощенное состояние лошади служит лишь для того, чтобы подчеркнуть необузданную энергию, природную силу и привлекательность, которые в другие моменты демонстрирует этот дикий зверь. Нам показано, как животные страдают, например в «Последней дороге», когда телегу с телом Пушкина тащат «три вороные зверя в мыле».[59] Когда по дороге запрягают свежую тройку, лошади пытаются сбежать от своих хозяев:

> И мчит от подлого людского
> лихая, свежая она...[60]

В стихотворении «В селе Михайловском» прибытие Пущина тоже отмечено шквалом лошадиной любви и энергии:

> Лихие кони прискакали
> с далеким,
> дорогим,
> родным...[61]

В других случаях Корнилов даже вводит в лошадиный мотив эротические ассоциации. Стихотворение «Алеко» начинается со слов о радостях той жизни, которую Пушкин вел в южной ссылке:

> Пожалуй, не плохо
> вставать спозаранок,
> играть в биллиард,
> разбираться в вине,
> веселых любить
> молодых молдаванок
> или гарцевать
> на поджаром коне.[62]

В стихотворении «Пирушка» автор сравнивает сны гусаров со снами Пушкина:

---

[59] Корнилов Б. «Последняя дорога», с. 57.

[60] Там же, с. 38.

[61] Корнилов Б. «В селе Михайловском», с. 61.

[62] Корнилов Б. «Алеко», с. 63–64.

Наполнена зала угаром
и сон, усмиряющий вновь,
и лошади снятся гусарам,
и снится поэту любовь.[63]

Схожим образом, в «Пушкине в Кишиневе» дается странное перечисление пушкинских «любовей»:

Первая — любовь,
Вторая — эхо,
Пятая — бумажные цветы…
И еще была одна утеха —
лошадь небывалой красоты.[64]

В «Алеко» мотив лошади также ассоциируется со свободой и темным цветом кожи цыган:

Страшны и черны
лошадиные воры,
и необычайны
преданья и сны,
и всем хороши
по ночам разговоры,
и песни прекрасны
и мысли ясны.[65]

И наконец, в «Путешествии в Эрзерум» стирается грань между Пушкиным и его боевым конем –

И глядят
и не верят донские полки —
это сила
и ярость
и слава —
ноздри злы и раздуты,
желтеют белки —
впереди неприятеля лава.

---

[63] Корнилов Б. «Пирушка», с. 60.

[64] Корнилов Б. «Пушкин в Кишиневе», с. 12.

[65] Корнилов Б. «Алеко», с. 64.

Однако Корнилов подготавливает этот образ исключительно для того, чтобы противопоставить его пассивности Пушкина перед лицом его истинных врагов:

Он опять одинок,
сам себя обманул,
конь былинку забытую гложет.[66]

Чтобы пролить свет на более глубокое семантическое содержание этих образов, полезно будет обратиться к более раннему стихотворению Корнилова. Стихотворение 1925 г. «Лошадь» относится к числу наиболее известных произведений Корнилова и начинается оно так:

Дни-мальчишки, вы ушли, хорошие,
Мне оставили одни слова, —
И во сне я рыженькую лошадь
В губы мягкие расцеловал.[67]

Это стихотворение представляет собой скорбный плач по исчезающей сельской жизни, ведь тех лошадей, которых кормил лирический субъект, с которыми он разговаривал и которым читал свои стихи, заменили «другие кони». Эти новые кони —

Из железа кони,
Из огня... —

это великие дары, которые фабрика преподнесла деревне, однако то, что было утрачено, уже не вернуть.[68] Очевидно, что это стихотворение по своей атмосфере во многом похоже на стихотворения пушкинского цикла. Эротизированные лошади, задушевные разговоры и утрата особого времени природной энергии (на смену которому пришли простые слова, которые не способны ни вернуть утраченного, ни принести отмщения) — это те же самые образы, посредством которых у Корнилова определяется Пушкин. Действительно, последнее стихотворение цикла («Это осень радости виною») указывает на то, что «Медный всадник» с «Цыганами»

[66] Там же, с. 63.

[67] Корнилов, Борис. *Песня о встречном*. СПб.: Азбука, 2011, с. 44.

[68] Там же.

(произведения, вокруг которых построен весь корниловский цикл) объединяет друг с другом некая подлежащая разрешению «лошадиная» оппозиция. Лирический субъект взывает к Пушкину в его одинокой и в то же время прекрасной оторванности от мира в Болдино и снова говорит ему, что его темный век прошел. Скоро поэт продолжит свою жизнь в славной памяти своих потомков:

Все поэты соберутся вместе,
Вашими поэмами горды.
И опять грохочет гром победный,
Разрывая на куски покой,
Скачет всадник над Невою медный,
И поет Земфира над рекой.[69]

Интересно, что Корнилов, обычно столь точный в отношении времени, маркирует этот момент славы некой неопределенностью:

Через сотню лет
И через двести
(Грандиозные годов ряды).[70]

Поверхностный смысл этих слов не только указывает на монументалистскую ориентированность на непреходящую многовековую славу Пушкина, но еще и намекает на неразрешенное эсхатологическое ожидание. Спустя сто лет со времен Пушкина все поэты соберутся вместе, как молодые, свежие голоса победившего социализма. А через двести лет они уже могут стать по-настоящему великими поэтами коммунистического рая. Настанет ли тогда тот великий день, когда противостояние между эротичными конокрадами из «Цыганов» и бронзовым конем Петра I прекратится? В своей образности Корнилов никогда не заходит так далеко. На самом деле, горизонт искупления интересует его меньше, нежели специфический характер его собственной эпохи и поколения. В целом, общий импульс его цикла состоит в том, чтобы смягчить трагическое напряжение жизни Пушкина. Вместо того чтобы обрекать себя на мучения и писать о неразрешенной коллизии, определившей жизнь поэта (как это обычно делалось в остальных нарративах, проанализированных мною в этой главе), Кор-

[69] Корнилов Б. «Это осень радости виною…», *Новый мир*, 1937, № 1, с. 12.

[70] Там же.

нилов предпочел сосредоточить свое внимание на силе и мощи Пушкина, природной и непокорной — как дикая красота лошадиных губ. Можно сказать, что для Корнилова эта лошадиная красота обитает (и маскирует его) в зазоре между стихийностью и сознательностью, между кругозором и окружением. Просто устранить этот зазор означало бы совершить в отношении Пушкина великую несправедливость. Лошадям прежних времен никогда не суждено попасть в царство коммунистического промышленного изобилия, и невольно задумываешься: найдется ли там место для Пушкина? Но для Корнилова это не центральный вопрос. Скорее, он культивирует свою пассивную личную встречу с великим русским поэтом как стратегию приспособления к «пока еще нет» коммунистической эсхатологии и подкрепляет ее памятью о человеке, который тоже жил и страдал прежде, чем время было повержено.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ
НАСЛЕДИЕ ЮБИЛЕЯ

В 1930-е гг. советская культура по-прежнему была столь же радикальна, как и в ранний послереволюционный период, в ней все еще продолжался поиск невозможного решения невозможной задачи модерности. Импульс к хронотопической гибридности предоставлял участником массовых культурных кампаний возможность искать способы снабжать топливом двигатель прогресса и не испытывать при этом его негативных эффектов — то есть приручать зазор между кругозором и окружением способностью к совершенствованию и совершенством и приспосабливаться к нему. Монументалистский этос юбилея помогал успокоить тревогу революции по поводу ее неспособности раз и навсегда переступить огненный порог завершения истории. В свою очередь, эффектные демонстрации эсхатологии во время юбилея гарантировали, что новообретенная любовь к прошлому не обременит революцию грузом инерции или, что еще хуже, не приведет к распространению миазмов идеологической заразы старого порядка. Юбилей колебался между двумя отношениями ко времени и при каждой возможности смешивал их воедино, создавая по-настоящему гибридные образы и тропы, и поэтому прославил великого русского поэта сразу в двух качествах: как фигуру символической долговечности (он *продолжает жить* в народной памяти) и как воскрешенного современника революции (который чувственно *снова жив* и живет среди строителей социализма).

Импульс к хронотопической гибридности пришел из двух разных исторических траекторий. Во-первых, из противоречивой истории участия России в трансъевропейском дискурсе национализма следовало, что ее национальный поэт никогда не будет как другие. Российское империалистическое государство и российские интеллектуалы (которым и по сей день еще только предстоит пережить настоящее «национальное пробуждение») с опозданием пришли к тому, что Казанова называет «гердеровской революцией», и поэтому все попытки создания монументального нарратива о культурном величии России неизбежно сталкивались с помехами в виде эсхатологических контрнарративов, которые отодвигали наступление модерности в России в будущее и изображали Пушкина пророком и мучеником, погибшим во имя наступления великого дня, который так до сих пор еще и не наступил.[1] Хронотопическое разнообразие юбилея 1937 г. является отражением неразрешенного конфликта, а импульс к гибридности указывает на то, что была надежда этот конфликт разрешить — если и не диалектически, то хотя бы при помощи двоемыслия. Во-вторых, на протяжении 1920-х и в начале 1930-х гг. (несмотря на многочисленные попытки возобновить их энергию) восторженные революционные настроения постепенно шли на спад и угасали. Это происходило в рамках процесса, который наиболее ярко воплотился в сталинской идеологической платформе социализма в отдельно взятой стране. Вторая пятилетка была направлена уже не на более раннюю тревогу за «голого человека» пролетарской культуры и его беззащитность в доминирующей капиталистической миро-системе. Ее основной задачей было всеобщее «окультуривание» народа с целью предоставить молодой советской республике свой собственный прочный культурный фундамент.

Однако несмотря на этот поворот к окультуриванию, не произошло окончательного отказа от мечты о кардинально новом типе народа и кардинально новом субъекте. Несмотря на то что делался акцент на национальных культурах и на прославлении России как первой среди равных, советская дружба народов по-прежнему подавалась как предзнаменование грядущего мирового коммунизма. И даже при том, что некоторые из участников юбилея считали, что почитание Пушкина — феномен явно постреволюционный и что он, возможно, даже указывал на обуржуазивание рабочего класса, оставшееся большинство отвергало

[1] Казанова П. *Мировая республика литературы*, с. 90–94.

эту трактовку и, наоборот, настаивало на искупительном преображении самого Пушкина. Великий поэт был для них чем-то большим, чем инертное средство накопления ценностей, которое нужно нести за собой сквозь бесконечное гомогенное время. Юбилей маркировал разрыв в самой истории, ведь теперь, когда появился новый советский человек — единственный, кто способен различить его аромат, — цветок общечеловеческого гения Пушкина наконец-то смог распуститься.

Следуя этим специфическим историческим траекториям, монументалистское содержание юбилея (его долговечные символические формы, исторический интерес к особенностям пушкинской эпохи, элегическое оплакивание потери поэта) не просто заменило собой основополагающие стратегии модернизма — иконоборчество, эстетизм и утопизм, — а скорее смягчило эти стратегии под эгидой некой наивной и семантически беспорядочной формы витализма, которым на уровне базовой монументалистской структуры сопровождался юбилей. В пару к каждой юбилейной репрезентации Пушкина, построенной на сильном ощущении его смерти и отсутствия, найдется другая — в которой утверждается его неукротимая жизнь, и его собственный кругозор сливается с кругозором сегодняшнего дня. Мы воздвигаем статуи великого поэта, но при этом вовлекаем его в живой диалог. Мы бережно храним реликвии его времени, но при этом мы очищаем поэта от растлевающего воздействия его темной эпохи. Мы оплакиваем его безвременную кончину, но при этом мы отвечаем на его пророческое предзнаменование нашей славы и говорим ему: «Здравствуй, Пушкин!»

Несмотря на то что эти противопоставленные друг другу отношения, безусловно, демонстрируют непрекращающиеся идеологические конфликты СССР 1930-х гг., большинство участников юбилея перемещались по этой оспариваемой дискурсивной территории с четкой установкой на консенсус. В юбилейных текстах и образах можно увидеть, как из раза в раз одно отношение компенсируется другим и наоборот. Когда текст приближается к ядру амбивалентности монументализма — к идее о том, что изнутри идол полый, — он вдруг делает резкий поворот и провозглашает витальную полноту Пушкина. Схожим образом, когда другой текст подходит слишком близко к ужасающей амбивалентности модерной эсхатологии — к невозможности неугасающей вспышки аутентичной новизны, — он делает шаг назад и провозглашает непреходящую ценность традиции. И поэтому не остается никаких сомнений в том, что в рамках

юбилея примеры подлинно гибридного хронотопа как правило принимают форму импровизированных, «кустарных» ассамбляжей, составленных из различных элементов. Во многих из этих фигур используются противопоставленные друг другу темпоральности словесных и визуальных искусств — центральная жанровая характеристика экфрастической поэзии. Когда на сцене одновременно с выступающим находится статуя, пламенная речь подпитывается монументальным образом поэта и отсылает к нему. В новостном репортаже в описание созданного школьником макета пушкинской дуэли привносится эмоциональная витальность. В других произведениях используются другие способы достижения схожих эффектов, которые не подразумевают взаимодополняющих отношений между словом и изображением. Фотографы и художники-графики в своих работах показывают статую Пушкина в такой позе, что кажется, что она наделена сознанием и взаимодействует с живыми участниками юбилея. Коллективный лирический субъект сборника «К Пушкину» трансформирует историческое изображение жизни поэта в торжественный рассказ об обретении массами дара речи. К числу других примеров этой импровизированной логики (которая одновременно характеризовалась концептуальным богатством и неуклюжестью формы) относится двухцветная динамика книги Кирпотина «Наследие Пушкина и коммунизм», в которой сталинская конституция превращает трагедию поверженного поэта в оптимистическую трагедию, а также гибридная методология советской литературной педагогики конца 1930-х гг., которая колеблется между тщательным изучением истории и эмоциональной актуализацией, временами напоминающей особый тип магического мышления.

Прототипом гибридного хронотопа в юбилее является встреча ожившей статуи Пушкина с ее двойником-современником: новый советский человек приветствует статую поэта на некоем пороге, который их одновременно объединяет и разделяет. При этой встрече каждая из фигур обнажает свою онтологическую гибридность, и таким образом порог оказывается преодолен — интернализирован, — и витальность плоти смешивается с долговечностью камня. Любые сверхъестественные эффекты этого хиастического удвоения подавляются в пользу некой возвышенной встречи через столетие, во время которой мастер-педагог сообщает своим подопечным величие культурной формы и сознательности, а они, в свою очередь, пробуждают его к вершине стихийной культурной перформативности: к абсолютной, милитантной преданности Делу. Однако

сама эта встреча — это всего лишь кустарный ассамбляж. Статую как технологический мемориальный инструмент можно приблизить к магической одушевленности лишь посредством риторических или эстетических уловок, которые всегда выглядят более или менее неуклюжими и очевидными. Схожим образом, смертное тело милитанта может приобрести твердость «жизни-по-ту-сторону-жизни» в преданности его Делу исключительно в качестве некого обещания или некой мистической награды за отречение от человеческой, слишком человеческой хрупкости. Именно в силу намеренного нежелания замечать эти уловки и это отречение, в силу их восприятия как знаков триумфа юбилей зачастую кажется абсурдно наивным. Наспех скомпонованные элементы гибридного хронотопа используются в качестве суррогата коммунизма и победы над временем, как будто бы перед участниками юбилея ставится задача распознать в формах этого хронотопа обещание будущего. Вера в реальность великого прошлого заставляет будущее происходить прямо сейчас.

Из всех произведений, упомянутых на страницах этой книги, я могу выделить только две работы, которые интегрируют монументалистское и эсхатологическое отношения, не скатываясь в эту наивную импровизированную логику: это картина Николая Ульянова «А. С. Пушкин и Н. Н. Пушкина на придворном балу перед зеркалом» и рассказ Лавренева «Комендант Пушкин». Впрочем, рассказ Лавренева обретает свою силу исключительно за счет признания необходимости тотального мученичества, а картина Ульянова получает свою мощь благодаря схожему имплицитному указанию на внешнее насилие придворного света, заставившего Пушкина надеть унизительный мундир камер-юнкера. Милитантные строители социализма должны быть готовы встретиться лицом к лицу со своими врагами и погибнуть так же, как это сделал Пушкин. Все остальные репрезентации Пушкина, демонстрирующие не наивный импульс к хронотопической гибридности, не достигают такой степени интеграции. Статуя Шадра — громоздкая и непонятная. Стихотворение П. Антокольского «1837–1937» — может быть, и обладает большой эмоциональной силой, но оно слишком свободно блуждает от одного образа к другому. Многочисленные картины, заказанные к Всесоюзной пушкинской выставке, слишком подчеркнуто указывают на мелодраматический момент удивления, которое испытывает Пушкин при столкновении со своей судьбой. Обе картины, выпущенные «Ленфильмом», оставляют Пушкина в довольно жуткой позиции исторической пассивности, а предпринятые Глобой и Новиковым попытки эту

позицию преодолеть получились наигранными и, в конечном счете, — тщетными. В этом отношении даже честное научное исследование вроде того, что предпринял Мейлах, сталкивается с серьезными трудностями, потому что ему приходится мириться с противоречиями, которые он признает, но не способен разрешить. Обе юбилейные работы, лучше других выдержавшие проверку временем, — «Язык Пушкина» Виноградова и «Пушкин» Тынянова — обходят молчанием центральные политические вопросы своего времени и отвергают импульс к хронотопической гибридности. Виноградов в своей работе предстает однобоким монументалистом, а в агиографическом романе Тынянова имеет место сильный перекос в сторону эсхатологии.

Среди гибридных произведений юбилея есть еще и такие, которые не стремятся получить некий возвышенный суррогат, а, наоборот, в полной мере воспринимают политику эстетического самоустранения. Лифшиц отворачивается от общераспространненного импульса к хронотопической гибридности и культивирует его отрицательную инверсию: он готов вдвойне страдать от амбивалентности монументализма и эсхатологии, лишь бы не использовать одно из этих отношений, чтобы компенсировать и нивелировать действие другого. Корнилов тоже приветствует Пушкина, однако у него зазор между кругозором и окружением заполняет не ожившая статуя, а эротизированная лошадь, которая превращает его не в кустарный суррогат будущего, а скорее в пригодную для обитания территорию темпорального ожидания. На мой взгляд, именно эти последние работы лучше всего передают истинный смысл юбилея и масштаб лежащих в его основе вопросов. Если революция модерности происходит прежде всего на уровне воображаемого и эстетического (она переосмысливает власть, лежащую в основе социального, нарушает связи между отдельными социальными стратами и специфическими способами существования, придает видимость и наделяет речью новые формы субъективности), в чем же тогда состоит конечная цель революционного процесса? Это — конец политики в том виде, в каком мы ее знаем? Или окончательный синтез искусства с жизнью? Найдется ли в этом постполитическом мире, в котором «все станет нашим», место для Пушкина, родоначальника нашей модерности и «нашего всего»? Проблема с этими вопросами заключается в том, что они представляют собой попытку вообразить завершенную окруженную модерность изнутри кругозора ее развития. В этом смысле они напоминают феноменологическую ситуацию смотрения в зеркало,

описанную Бахтиным в его ранних работах: «По-видимому, здесь мы видим себя непосредственно. Но это не так: мы остаемся в себе самих и видим только свое отражение, которое не может стать непосредственным моментом нашего ви́дения и переживания мира. <…> Отсюда то своеобразное неестественное выражение нашего лица, которое мы видим в зеркале, какого у нас не бывает в жизни».[2] Сталинистские попытки 1930-х гг. представить себе завершенный коммунизм точно так же лишены всякого подлинного отношения между «я» и другим, как и этот ложный образ окруженного себя. В этом смысле честнее позиция тех авторов, которые не создают кустарных образов, претендующих на реальность, а спотыкаются на странной и неестественной позиции Пушкина — на его подвешенности где-то между кругозором и окружением. Чтобы выйти за пределы этой позиции, не игнорируя ее, необходимо насилие — тотальное, парадоксальное насилие. Корнилов сопротивляется этому соблазну и целует Пушкина в губы так же, как ту лошадь из сна, с которой он теперь не может разговаривать, и в этой немой нежности он чувствует и распознает свою собственную способность терпеть и выстоять. Он уснет и проснется по прошествии бесчисленного множества дневных циклов, но враг — будь то капиталистическое угнетение или наше собственное сомнение — будет повержен.

В этом заключительном рассуждении я не стану заходить дальше, потому что в конечном итоге здесь потребуется риторика, выходящая за пределы научного описания. Достаточно отметить, что я не делю все разнообразие материалов юбилея 1937 г. на «поверхностный уровень» тоталитарной лжи и «глубинный уровень» травматичной правды.[3] Во время

---

[2] Бахтин М. «Автор и герой в эстетической деятельности», т. V, с. 112.

[3] Такого взгляда на юбилей придерживается Стефани Сандлер: «Пушкинский юбилей предоставил общий покров оптимизма, под которым жители России по отдельности подвергались чудовищным несправедливостям. Впрочем, в этом покрове мучительно воспроизводились схемы и модели, почерпнутые из скрытой травмы миллионов людей». Сандлер сосредотачивает свое внимание на трех произведениях, это — «Последние дни» Булгакова, напечатанные в «Крокодиле», фельетоны Зощенко о юбилее и «Анекдоты из жизни Пушкина» Хармса (1939). Пьеса Булгакова безусловно построена вокруг взаимоотношений между искусством и властью. Она была написана в 1934–1935 гг., и ее популярность в военные и послевоенные годы свидетельствует о том, что когда в 1937 г. ее поставили на полку, это во многом было следствием той критики, которой подверглась его предыдущая пьеса «Кабала святош». Фельетоны Зощенко ни в коей мере не были провокационными или подрывными, это было стандартное

юбилея слишком многое было поставлено на карту, и поэтому такая модель не способна адекватно передать все многообразие существовавших в рамках юбилея отношений ко времени и к великому русскому поэту.

Открытым остается вопрос наследия, оставленного юбилеем. Что случилось с этими кустарными формами после того, как закончился хаос 1937 г.? Чтобы ответить на этот вопрос, сначала я обращусь к двум художественным описаниям юбилея. Первое принадлежит Фазилю Искандеру, второе — Юрию Трифонову. (В 1937 г. оба эти автора еще были школьниками.) Затем я рассмотрю то, как со сталинским культом Пушкина взаимодействовала культура советского андеграунда. И наконец, я проанализирую современный подход к Пушкину в российских школах.

* * *

Как в рассказе Ф. Искандера «Чик и Пушкин», так и в романе Ю. Трифонова «Исчезновение» недвусмысленно обсуждается Большая чистка, и поэтому они были опубликованы лишь с наступлением гласности в 1987 г. Впрочем, Трифонов, по всей видимости, написал свой автобиографический роман еще в 1970-х, и, судя по тому, что Искандер приступил к работе над циклом о Чике (тоже во многом автобиографическом) еще в 1971 г., возможно, что и рассказ, о котором пойдет речь, тоже был написан раньше. Оба автора родились в 1920-е гг., и, следовательно, в своих художественных описаниях пушкинского юбилея они опирались на свои собственные воспоминания.

В романе Трифонова юбилей создает определенную атмосферу и обрамляет опыт главного героя Горика, чьего отца, высокопоставленного чиновника, во время чистки арестовывают как врага народа. Ничего не зная о приближающейся катастрофе, Горик с удовольствием участвует

для советской культуры использование сатиры в качестве меры предосторожности против нежелательных отклонений от ожидаемых результатов. Что касается Хармса, то в 1936 г. он работал над эссе о Пушкине, предназначенном для детей, которое он очевидно задумал как юбилейную публикацию. Несмотря на то, что эссе он в конце концов забросил, оно так или иначе повлияло на написанные им позднее «Анекдоты». Действительно, темпоральность хармсовских анекдотов часто демонстрирует весьма специфический импульс к хронотопической гибридности (об отношении ко времени у Хармса см.: Ямпольский, Михаил. *Беспамятство как исток: Читая Хармса*. М.: Новое литературное обозрение, 1998).

в праздновании пушкинского юбилея. Семья Горика проводит новогодние каникулы на даче и даже устраивает свой собственный юбилейный конкурс — кто выучит наизусть больше всех стихотворений. Горик «зубрит как сумасшедший», он всю ночь лежит без сна, вспоминает забытые строки, и выигрывает конкурс (183).

Мать Горика уверена, что он точно так же выиграет и главный приз на школьном соревновании — бронзовый бюст Пушкина, — однако, несмотря на уверенность матери, Горик не показывает столь выдающихся результатов. Почти как в известном анекдоте о юбилее, главный приз получил восьмиклассник — за статуэтку из пластилина «Молодой товарищ Сталин читает Пушкина».[4] Победители, занявшие второе и третье места, продемонстрировали ту миметическую полноту, к которой стремилась сталинская педагогика: они представили на конкурс вышитую на сюжет одной из пушкинских сказок подушку и «мировецкий» портрет Кюхельбекера цветными карандашами. И наконец, с огромным комизмом и иронией Трифонов описывает еще одну работу, представленную на школьный конкурс, от которой «все были в восторге»: «Один мальчик сделал чертовски замечательную голову (ту самую, что встретил Руслан), совсем как живую, в натуральную величину человеческой головы, она застыла в миг чиха, приоткрыв рот и сморщив лицо. Шлем был сделан из буденовки, обклеенной золотой бумагой, борода и усы настоящие, из волос черного пуделя. Все были в восторге от этой головы». Здесь Трифонов в пародийной форме дискредитирует идеал миметической полноты (к которому абсурдным образом должны были стремиться даже школьники в иллюстрациях к сказкам). Для этого он сочетает наивные похвалы за правдоподобие («совсем как живую», «в натуральную величину», «борода и усы настоящие») с анахронизмом буденовки и гротескной деталью — шерстью пуделя. В том, что голова замерла в момент чиха, можно усмотреть довольно тонкую критику юбилейного пристрастия к «как будто бы движущимся статуям» — ведь здесь нарратив пушкинской поэмы искусственно приостановлен в самый неловкий момент. Дальше Трифонов

[4] В этой шутке-анекдоте Сталин сначала отвергает проект памятника, где он изображен с книгой Пушкина, как «политически неверный», а потом другой, где Пушкин изображен читающим Сталина — как «исторически неверный». Анекдот заканчивается тем, что вождь одобряет абсолютнейшую тавтологию «Сталин читает Сталина». Более подробно этот анекдот представлен в: Дружников, Юрий. «Пушкин, Сталин и другие поэты», в кн.: *Русские мифы*. Екатеринбург: У-Фактория, 2011, с. 412.

окончательно выводит юбилей на чистую воду и сообщает читателю, что чистка не обошла стороной даже это замечательное произведение: «Но мальчик, ее сделавший, не получил никакого приза потому, что внезапно переехал из своего дома и больше не учился в школе. Эту голову на второй день убрали с выставки и куда-то выбросили» (184).

Горик представил на конкурс пушкинский альбом, над которым он работал вместе с матерью: «В большой “блок для рисования” вклеивались портреты, картины и иллюстрации, вырезанные из журналов, газет и даже, тайком от матери, из некоторых книг и тушью, печатными буквами, переписывались знаменитые стихи. Например: “Я памятник себе воздвиг нерукотворный…” — и тут же была наклеена вырезанная из газеты “За индустриализацию”, которую выписывал отец, картинка, изображающая памятник Пушкину на Тверском бульваре. К сожалению, все картинки, вырезанные из газет, пожелтели от проступившего клея» (182). Клей, из-за которого желтеют вырезки в альбоме Горика, помещает его неудачу в плоскость того рода критики сталинской культуры, которая была характерна для позднесоветского неофициального искусства. Социалистический реализм требует некоего чудесного видения идеальности внутри реальности и сжимает связующую их траекторию развития в единую плоскость, однако альбом Горика неспособен замаскировать грязную правду, стоящую за собранными в нем мерцающими символами. В альбоме слишком сильно бросается в глаза, что он сделан кое-как, на скорую руку, очевидной становится ложность тех форм, которые должны быть правдивей любой фотографии, и поэтому волшебство не срабатывает и гордость мальчика оказывается глубоко уязвлена: «Ведь мама так надеялась, что их альбом… возьмет хоть какой-нибудь приз, а он не взял ничего и выглядел как-то бедненько рядом с великолепным хламом, скульптурами, резьбой, вышивками, выжиганием, что все вместе вызывало у Горика острое, как боль в желудке, чувство зависти. <…> Горик не мог смотреть на свой альбомчик, засунутый в укромное место, в угол зала. Там, верно, имелись грязные места, подчищенные кляксы, кое-где из-под картинок выдавался клей, и самое неприятное — на второй странице в заголовке, написанном акварелью, оказалась пропущенной буква “З”. Вместо “произведения” получилось “проиведения”. Хотелось все это забыть». (184) Вкупе с другими унизительными эпизодами вся эта история с альбомом становится для Горика причиной сильного эмоционального переживания, причем он скорее испытывает отчуждение, нежели чувство

сопричастности: «Все вдруг раскрылось. Он понял, что гнусно и непоправимо унижен. Ему вспомнились вечера под лампой, его труды, надежды, беззаветно испорченные книги. <…> Ему хотелось мстить, но было еще неясно кому» (188).

В отличие от описания Трифонова, в котором в мрачных тонах передано воздействие юбилея на детей московской элиты, действие рассказа Ф. Искандера «Чик и Пушкин» разворачивается в более простых и более идиллических декорациях Кавказа в первый или второй учебный год после празднования юбилея. Рассказ начинается с того, что Чик и его одноклассники слушают, как учительница читает им вслух «Капитанскую дочку». Чика переполняет чувство благополучия: «В голосе Александры Ивановны журчал уют, слаженность всей жизни, где всем, всем людям будет хорошо. Сначала в классе, как сейчас, а потом и во всем мире». Умиротворенной уверенности Чика в прогрессе человечества аккомпанирует равномерное течение времени, замедлившегося до той скорости, с которой учительница зачитывает текст: «Даже пылинки в солнечном луче, падающем на стол учительницы, казалось, стали медленнее кружиться, все пристраиваясь и пристраиваясь к спокойному и милому порядку книги».[5] Но единственное, что в этой повести действительно привлекло внимание Чика — это персонаж Савельича, крепостного слуги и воспитателя пушкинского героя Петра Гринева. Чик с одноклассником Севой постоянно ждут, когда прозвучит очередная комично-ворчливая реплика Савельича: «Они, переглядываясь, понимающе улыбались друг другу: сейчас, сейчас Савельич учудит что-нибудь смешное» (209).

Понимающие взгляды, которыми Чик обменивается с одноклассником, вводят центральную тему рассказа — тайное знание. В следующий раз этот мотив появляется, когда Чик поступает в драмкружок и получает главную роль в постановке пушкинской «Сказки о попе и о работнике его Балде». На уроках Чику часто достается за то, что он говорит слишком громко, зато в драмкружке его звучный низкий голос превращается в ценный талант. Чтобы продемонстрировать ведущему кружка свои способности, Чик декламирует революционное стихотворение: «А тут, как только он начал его читать, какая-то сила вздернула его, трепанула, ударила в голову, и Чик загудел стихами, как мотор. Сила откуда-то бралась сама.

---

[5] Искандер, Фазиль. *Детство Чика: Рассказы*. М.: Книжный сад, 1994, с. 206. Все последующие ссылки на это издание даны в тексте в круглых скобках.

Чик только голосу подпускал» (214). Поняв, что мальчик способен воспроизвести эмоциональное содержание стихотворения, преподаватель начинает по-особому относиться к Чику и втайне от остальных смотреть на него «как Посвященный на Посвященного. Чик с удовольствием принял этот взгляд и ответил ему таким же. Это было все равно как с Севой. Только там дело касалось смешного, а тут искусства» (215).

Впрочем, несмотря на талант к выразительному чтению, в роли Балды Чику не удается добиться той же степени эмоциональной идентификации: «Какое-то чувство внутри его оказывалось сильнее желания войти в образ. Это чувство с каким-то уличающим презрением к его фальшивым попыткам войти в образ преследовало его на каждом шагу» (217).[6] Чик чувствует несовпадение с персонажем, и этому находится параллель в одной из последующих сцен, когда он опаздывает на репетицию, заигравшись в футбол и потеряв счет времени. Опасаясь наказания, Чик пытается как можно быстрее надеть костюм, прежде чем встретиться с преподавателем кружка: «Он стал лихорадочно переодеваться. У него было такое чувство, что если он успеет надеть лапти, косоворотку и рыжий парик с бородой, то сам как бы исчезнет и некого будет ругать» (224). Он пытается исчезнуть, спрятаться за маской персонажа, но все напрасно: он лишается своей роли, теперь ему предстоит играть задние ноги лошади.

Последняя сцена рассказа вращается вокруг того, как Чик самостоятельно читает Пушкина. Его друг Сева рассказывает ему, что на обложке тетради специальной юбилейной серии с «Песнью о вещем Олеге» зашифровано тайное «вредительское» послание. Опираясь на реальный случай (в конце 1937 г. по такому подозрению был отозван и изъят тираж юбилейной серии школьных тетрадей), автор описывает, как Чик пристально рассматривает репродукцию одной из иллюстраций В. Васнецова к «Песне о вещем Олеге» и пытается найти в ней буквы, из которых должно сложиться контрреволюционное послание «Долой Сталина».[7] Но

[6] В этом пассаже тоже присутствует опора на атмосферу чисток и используется ее концептуальная структура, построенная на разоблачении некой темной тайной правды.

[7] Никита Охотин изучил реальную историю с тетрадями в рамках запланированного проекта, посвященного теме «Пушкин и Большой террор». Текст исследования, включая ссылки на документы НКВД по этим тетрадям (Центральный архив федеральной службы безопасности, ф. 3, оп. 4, д. 79, л. 380–82), были частично опубликован в его блоге в «Живом Журнале» (http://therese-phil.livejournal.com/4291 (опубли-

в изображении так много деталей, что Чику трудно найти в нем те слова, которые он ищет: букв слишком много, какие-то из них не подходят, а другие еле различимы. В конце концов Чик отвлекается на звуки футбольного матча за окном. Мальчику очень хочется тоже пойти играть в футбол, но он твердо решил продолжить поиск и найти спрятанное вредительское послание. Постепенно Чик начинает засыпать, и его мысли начинают путаться. Сначала он рассматривает меч Олега: «Он мог сойти за букву "Т", если бы над перекладиной не торчал эфес, совершенно ненужный для буквы и для дела Чика. Не зная, куда его деть, Чик погрузился в раздумья. Он стал теребить рукой этот ненужный эфес. Он почувствовал пальцами холод железа. Чик незаметно вытащил меч из ножен и стал им играть. Меч был очень тяжелый и, может быть, поэтому он неожиданно превратился в шашку, после чего Чик без особых раздумий вскочил на коня, отпихнув слегка обалдевшего Олега, и помчался с чапаевской лавиной на беляков!» (238). Чик не сдается, он полон решимости и продолжает разглядывать картину, на сей раз обращая более пристальное внимание на ее содержание. Он пытается представить, о чем разговаривают друг с другом лошади, изображенные на картине. Чтобы лучше их понять, он начинает читать текст самого стихотворения, напечатанный под картинкой.

Чик не рассчитывает получить от чтения сильное эмоциональное переживание и поначалу он продолжает выискивать вредителей в тексте. Но постепенно слова и образы стихотворения начинают оживать: «Чик, конечно, знал эти стихи и раньше, но никакого особого интереса к ним не испытывал. Теперь, читая их и дойдя до гадания кудесника, Чик мельком подумал, что кудесник шпион и нарочно разлучает Олега с любимым конем. Читая стихи, Чик с удивлением чувствовал, что они оживают и оживают. <…> И вдруг, когда он дошел до места, где змея, выползшая из черепа коня, обвилась вокруг Олега, "и вскрикнул внезапно ужаленный князь", что-то пронзило его с незнакомой силой». Чик понимает, что Олег вскрикнул не столько от боли, сколько от внезапного осознания: «от судьбы никуда не уйдешь. И Чик как бы одновременно с Олегом догадал-

---

ковано 07.03.2005); http://therese-phil.livejournal.com/20501.html (опубликовано 17.10.2005) Дата доступа: 25.01.2016). Три из четырех тетрадных обложек, перечисленных в документе НКВД, хранятся в Государственном архиве Российской Федерации, ф. А-2306, оп. 70, д. 2533, л. 16, 20 и 24.

ся об этом. И его пронзило. И дальше уже до конца стихотворения хлынул поток чего-то горестного и прекрасного, может быть, постижения непостижимого смысла жизни» (240). Чик внезапно ощущает неизбежность смерти, и это чувство резко контрастирует с ощущением неизбежности гармонии, которое он испытал, когда учительница вслух читала «Капитанскую дочку». Он чувствует какую-то «грустную бессердечность» в том, что жизнь продолжается и после смерти Олега, и в том, что его дружина пирует без него, но он признает, что утешение можно найти только в продолжающейся коллективной жизни. Чик представляет себе, как уже из загробного мира Олег «с тихой улыбкой» прощает своих друзей и детей; обливаясь «сладкими слезами», он еще несколько раз перечитывает стихотворение и растворяет его нарративный импульс в обнаруженной им сингулярной правде о бренности бытия (241).

Чик и Горик оба понимают, что находятся на обочине эстетического проекта пушкинского юбилея. Горик хочет принять этот вызов и прикладывает огромные усилия, однако результат не соответствует требованиям. Чик переживает более тонкий опыт. В этом рассказе все литературные тексты работают на объединение коллектива (будь то посредством выразительного чтения, театра или тетрадей серийного производства), и Чик верит в это единство и в то, что наступит день, когда «всем людям будет хорошо». Возможно, те проблески тайного знания, которыми он обменивается с Севой и преподавателем драмкружка, указывают на способность чувствовать это будущее, на некое внетемпоральное осознание, которое, словно пунктирная линия, пересекает гомогенизирующие эффекты канонической литературы. Впрочем, в конечном итоге оказывается, что Чик, точно так же, как и Горик, неспособен показать требуемый результат (ни в школьной постановке, ни при расшифровке тайного послания на тетрадной обложке). Но его провал — это по-своему и победа. Тот факт, что ему не удалось раствориться в персонаже Балды, отражает его бескомпромиссное чувство собственного «я». Несмотря на то унижение, которое ему пришлось пережить, ему даже не приходит в голову мысль о том, чтобы соврать семье и скрыть от них тот факт, что он лишился главной роли: «Тут было какое-то смутное чувство, подсказывавшее, что уж лучше Чик — униженный, чем Чик — отрекшийся от себя» (228). В том, что касается тетради, победа связана с его жадным желанием прикоснуться к тайному знанию. Когда Чик перечитывает «Песнь о вещем Олеге», слова стихотворения начинают светиться чем-то живым: «В них стал

приоткрываться какой-то милый дополнительный смысл. <…> В каждой строчке Чик теперь улавливал слова, перекликающиеся и даже улыбающиеся друг другу тайной понимания» (241). Отказываясь от тех сигналов, которые Чик, согласно требованиям, должен был улавливать в социальной жизни, он вновь обнаруживает их в стихотворении в момент текстуального наслаждения (пользуясь бартовскими категориями читательской реакции на текст).[8] Он моментально распознает различие. Если на обложке тетради и есть вражеские сигналы, то по сравнению с магическим пушкинским текстом все это «мелко и глупо» (242). Ему открылся смысл жизни, но произошло это исключительно благодаря тому, что он устранился из жизни и погрузился в искусство.

Главной целевой аудиторией пушкинской кампании были советские дети. Главным образом именно дети привнесли в проект по повышению культурного уровня населения необходимый заряд милитантного активизма, и именно благодаря им удавалось удерживать под контролем страх инерции и реакции. Трифонов и Искандер показали, с какой легкостью могла провалиться эта модель. Над всеми участниками постоянно висела угроза унижения, и, чтобы справиться с этим, многие, несомненно, предпочитали абстрагироваться от безумного давления и стресса, связанных с юбилеем, и погружаться в нечто более чистое и возвышенное (вроде того же Пушкина, например). И если подобного рода неудачи (вроде тех, что постигли Горика и Чика) могли случаться уже во время юбилея, то в последующие годы они неизбежно становились чем-то все более и более распространенным. С течением времени воссоздавать первоначальный юбилейный запал и энтузиазм становилось все труднее и труднее. В последующие годы в честь Пушкина тоже устраивались торжественные мероприятия и предпринимались попытки институционализации юбилейного подхода к классике. Однако, по сравнению с тяжелым опытом, который пришлось пережить школьникам вроде Чика и Горика, формы маргинальности и отрешенности от происходящего становились менее жесткими, потому что постепенно неблестящие результаты, показываемые учениками, становились чем-то более нормальным и менее унизительным, и благодаря тому, что атмосфера стала менее напряженной, у школьников появилось больше возможностей получать от литературы свой собствен-

[8] Барт, Ролан. «Удовольствие от текста», в кн.: Барт Р. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика.* М. 1994, с. 462–518.

ный личный опыт. В «Исчезновении» Трифонов сам на это указывает. Рассказ о пушкинской выставке представляет собой ретроспекцию, ответвление от основного нарратива, действие которого разворачивается во время войны.

Игорь, теперь уже юноша, работает на фабрике, где ему поручают нарисовать лозунг, и точно так же, как и в своем детском пушкинском альбоме, он случайно пропускает несколько букв. Он очень переживает по этому поводу, но его двоюродная сестра Марина говорит, что лозунги никто не читает и что ему не о чем волноваться. «Держу пари на тыщу рублей, что он благополучно провисит до конца войны!» (178).

В этих словах Марины отражены истоки того, что Алексей Юрчак назвал «перформативным сдвигом» позднего социализма. После смерти Сталина (а на самом деле уже в последние годы его правления) ритуализированная перформативная функция официальных речевых актов и их форма стали важнее, чем констативная составляющая их значения. Подобное пренебрежение к констативной сфере привело к тому, что она оказалась открыта для творческой игры и новых нарождающихся смыслов.[9] Обращение последующих поколений советских художников и писателей к Пушкину происходило именно в этом контексте. Эти писатели и представители других творческих профессий не застали всех потрясений 1937 г., и поэтому они никак не могли соприкоснуться с кустарными формами эстетики соцреализма, когда те еще не утратили своей первой свежести, и поэтому они вряд ли были способны осознать, каково было «оживлять» эти формы тем, кому приходилось это делать при Сталине. Вместо этого им достались уже обломки этих форм, которые были напрочь лишены всякой реальной педагогической силы, но при этом все еще обладали колоссальным перформативным авторитетом (например, чтобы получать хорошие оценки, школьники должны были учить наизусть стихотворения Пушкина и воспроизводить их шаблонные интерпретации). При этом для большинства людей эта власть циркулировала исключительно в форме бессмысленных символов, вследствие чего оставалось обширное пространство «настоящей жизни», которое никак ими не было затронуто. И в этом пространстве оказалось возможным культивировать новые эстетические стратегии (зачастую они заодно становились и жиз-

[9] Юрчак А. *Это было навсегда...*, с. 71–77.

ненными стратегиями), которые во многом были связаны со специфической инверсией категорий.

Перформативный дискурс тоже проживал свою собственную форму «настоящей жизни» — соцреалистические лозунги и образы по-прежнему разговаривали, хотя их никто уже и не слушал. Тем временем заброшенные пространства повседневного могли наполняться своей собственной формой силы как места для нового воображения перформативного.

В этом новом ландшафте остатки пушкинского культа времен сталинизма занимали весьма специфическое место, и самым влиятельным из всех деятелей культуры, исследовавших скрытый потенциал этих остатков, вне всяких сомнений, был Дмитрий Пригов. Во многих из своих пушкинских стихотворений и проектов Пригов обнажает тот зазор, который существовал между перформативной силой умирающих форм социалистического реализма и настоящей жизнью советских граждан, которые должны были их потреблять. Одно из самых известных его произведений — это самиздатовский «Евгений Онегин», в котором он заменил большую часть текста разными формами слов «безумный» и «неземной». Здесь достигается сходный эффект с тем, что Пригов сделал с «Онегиным» уже в 2000-е гг. — тогда он придумал читать знаменитую первую строфу как буддистскую мантру с модуляциями, характерными для горлового пения. В обоих этих проектах Пригов сводит главный пушкинский текст к чистой материальности его означающих и к псевдорелигиозной силе этого текста, произносимого вслух, — размеру, рифме и, особенно, к труду, связанному с заучиванием наизусть, вокализацией и набором текста. В этот момент происходит встреча жизни и власти — причем встреча эта происходит уже не как милитантное исполнение педагогического канона, но как искаженное, телесное повторение безжизненной перформативной функции, ставшей единственным содержанием текста. Некоторые собственные стихотворения Пригова, посвященные Пушкину, создают похожий эффект:

Невтерпеж стало народу
Пушкин! Пушкин! Помоги!
За тобой в огонь и воду
Ты нам только помоги

А из глыби как из выси
Голос Пушкина пропел:

Вы страдайте-веселитесь
Сам терпел и вам велю…[10]

Здесь народ заявляет о своей абсолютной преданности поэту, но не получает никаких наставлений. Наоборот, голос Пушкина раздается эхом, доносящимся из места трансцендентной силы — из глыби как из выси, — и говорит людям, чтобы они продолжали жить, как живут. В том, что Пушкин велит людям терпеть (как он сам терпел), читается тонкая критика амбивалентности советского культа. Наша судьба по-прежнему сокрыта от нас где-то в будущем, и поэтому мы не можем ориентироваться на ценностное наследие великого поэта, как это полагается делать нормальной европейской нации. Можно всего лишь терпеть. Пушкин одновременно и мастер и мученик — он командует и страдает, — но единственным результатом этой двойственности становится не что иное, как статичный вакуум. Временный, кустарный знак продолжает вещать, но он не обещает ничего конкретного и не объясняет, куда идти (будь то в огонь или в воду). Напротив, жизнь продолжается в этом пространстве бессмысленного ожидания — в страдании и веселье.

Пригов также обращается к теме этой специфической не-встречи силы и жизни, тонко обыграв всеми любимое пушкинское стихотворение «Я вас любил: любовь еще, быть может…»:

Нога чегой-то там болит
Какой-то видно паразит
Завелся, вот сейчас возьму
Лекарство да и изведу
Злодея, да и ногу тоже
Спасу…, а между ними, Боже!
Любовь, быть может!
Неземная!
Это мне — боль
А им — любовь! (66)

Здесь повседневная, пусть и немного гротескная, ситуация вдруг оказывается возвышена до уровня драмы, до любовного треугольника,

[10] Пригов, Дмитрий Александрович. *Написанное с 1975 по 1989*. М.: Новое литературное обозрение, 1997. Все последующие ссылки на это издание даны в тексте в круглых скобках.

в который входит паразит, герой и его нога. В основе пушкинского оригинального стихотворения лежит амбивалентное напряжение между страстью и бесстрастием: герой удаляется от своей возлюбленной, разрешает ей любить другого, но при этом намекает, что такой страсти она уже никогда не найдет ни в ком —

Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.[11]

А у Пригова это лирическое стихотворение Пушкина использовано в первую очередь для того, чтобы показать некое странное и нелепое вторжение в повседневную сцену. Называя насекомое «злодеем», автор придает ему человеческие черты, он отчуждает ногу (как нечто, подлежащее спасению), и таким образом создается ощущение треугольника, которое запускает безошибочно узнаваемую пушкинскую цитату «любовь, быть может», с которой соседствует слово «неземная» — универсальный термин, используемый Приговым для обозначения всего, что связано с романтизмом. Однако в чем же заключается реальная связь между стихотворением Пушкина и героем Пригова? Единственная связь здесь состоит в том, что сознание последнего забито всяческим мусором, включая заученные в школе фразы из Пушкина. Благодаря случайной ассоциативной цепочке мертвый пушкинский фрагмент «оживает» в сознании героя и «актуализируется» в его современной «борьбе» с паразитом. Иными словами, с ним происходит именно то, что требовалось от читателей в 1930-е. И если раньше Пушкин являлся к герою, чтобы сделать его более гуманным, то теперь он не более чем некий курьез, на который герой отвлекается. На самом деле, битва, проигранная «злодею-паразиту», — это, возможно, тонкая отсылка к дискурсу сталинской эпохи. Вместо того чтобы перенимать эмоциональную силу Пушкина и воодушевляться на борьбу, герой романтизирует свою телесность до такой абсурдной степени, что оказывается совершенно парализован.

Впрочем, именно такого рода абсурдный перформанс мертвого пушкинского знака раскрыл в позднем социализме силу «настоящей жизни». Здесь важно отметить, что в центре приговского художественного проекта находятся не столько его тексты, сколько его бесконечный перформанс о великом поэте под названием «Дмитрий Александрович При-

[11] Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений*, 1948, т. III, кн. 1, с. 188.

гов» — перформанс, который можно считать примером того, что в позднесоветской неофициальной культуре определялось как «стеб». Ниже приведены слова Юрчака: «Стеб [в 1970–1980-х гг.] обозначал иронический жанр, который отличается от более знакомых жанров — насмешки, сарказма, издевки, юмора абсурда — тем, что в его основе лежит отношение *сверхидентификации* говорящего с объектом, на который эта ирония направлена. В результате подчас невозможно с уверенностью сказать, имеете ли вы дело с искренней поддержкой объекта, тонкой насмешкой над ним или странным сочетанием одного и другого. Подчас субъект стеба сам избегал проводить явную границу между этими, казалось бы, взаимоисключающими отношениями к объекту, удивительным образом сочетая в себе искреннюю поддержку с насмешкой, при этом не давая понять, как именно следует интерпретировать то, что он делает и говорит».[12] Для Пригова предметом сверхидентификации является полубожественная и в то же время скромная фигура советского поэта (Евгений Добренко описывает ее так: «Поэт — учитель жизни, близкий народу, который разделяет его интересы, мнения, ценности, вкусы, и потому способен быть для него воплощением высочайшего духовного примера»[13]), и поэтому «Пушкин» — то есть носящее его имя скопление мертвых знаков, оставшихся от сталинской эпохи, — был для него основным источником материала. Какое отношение объединяет эти две фигуры — «Пушкин» и «Пригов»? Напоминает ли оно насаждавшиеся во время юбилея 1937 г. отношения мастер–ученик и мученик–милитант? Давайте рассмотрим еще три примера. Первый — это стихотворение «Кто выйдет, скажет честно…», в котором Пригов сокрушается по поводу того, что никто не готов сознаться в убийстве Пушкина. Все прикрываются Дантесом или оправдываются тем, что они тогда еще не родились, и только ему хватает храбрости сказать: «Я! я убил его во исполнение предначертаний и пущей славы его!» (88). В другом, связанном с этим, стихотворении «Когда я размышляю о поэзии, как ей дальше быть…» Пригов заявляет, что современники должны любить его больше, чем Пушкина, ведь он привычным для них языком пишет об их собственной

[12] Юрчак А. *Это было навсегда…*, с. 489–490.

[13] Dobrenko, Evgeny. «Socialist Realism, a Postscriptum: Dmirtii Prigov and the Aesthetic Limits of Sots-Art», in: *Endquote: Sots-Art Literature and Soviet Grand Style*, ed. Marina Balina, Nancy Condee, and Evgeny Dobrenko. Evanston: Northwestern Univ. Press, 2000, p. 85.

жизни. А они предпочитают Пушкина лишь потому, что он, Пригов, — «добрый и честный» и отказывается оскорблять честь поэта и поносить его стихи. Хотя это для него в любом случае невозможно —

> Да и как же я могу поносить все это, когда
> я тот самый Пушкин и есть. (96)

И наконец, в самом известном своем стихотворении «Внимательно коль приглядеться сегодня…» Пригов заявляет, что Пушкин — больше, чем просто поэт, что он

> Пожалуй скорее, что бог плодородья
> И стад охранитель, и народа отец.

Поэтому следует поставить его бюсты в каждой деревне, а стихи уничтожить, «ведь образ они принижают его» (90).

Созданный Приговым образ Пушкина во многом напоминает образ монументального мастера. Он — отец народа, и лучшая репрезентация для него — это статуя, идол. Когда он умирает, его слава от этого только приумножается. Даже идея Пригова о том, что поносить далекого исторического Пушкина невозможно, ведь Пушкин продолжает жить в нем самом, напоминает ту взаимодополняющую связь, которая существовала между историзмом и монументом. Мы можем заострять свое внимание на деталях жизни поэта, и даже признать, что в своей телесной форме он не присутствует в нашей эпохе, и тем не менее его присутствие сохраняется — в некой более высокой, более непреходящей форме. Однако закрепленный за Пушкиным статус мастера почти напрочь лишен педагогической составляющей. Из своей позиции безвременного постоянства он ничему не учит, он только охраняет и оберегает. Образ уничтожения пушкинских стихов подтверждает это. Великий поэт превратился в чистое означающее, напрочь лишенное какого бы то ни было содержания. Его сила уже ничего не скрепляет, она просто течет, как поток. Однако с точки зрения милитантности преданность Пригова великому поэту тоже выглядит сомнительно. В стихотворении «Кто выйдет, скажет честно…» мученичество Пушкина заявлено открытым текстом, однако Пригов утверждает, что это он убил поэта, и тем самым переворачивает с ног на голову традиционный юбилейный мотив желания спасти Пушкина от смертельной дуэли. Эту позицию проясняют следующие далее заявления

Пригова о том, что он является инкарнацией Пушкина и что он хочет уничтожить стихи поэта, чтобы защитить его образ. Пригов — милитант, но он стеб-милитант. Не проводя никакого различия между иронией и серьезностью, между перформансом и действительностью, он идентифицирует себя с мертвым знаком Пушкина и его странной живучей силой, причем эта идентификация настолько сильна, что ему приходится всякий раз подтверждать его смерть (или «мертвую жизнь»), чтобы сохранить то, что он из нее черпает. Все выглядит так, словно он нашел старый кустарный сталинский образ Пушкина валяющимся на земле и по какой-то своей причуде, пока никто не видел, стал этим образом жить. Наверно, магическое обещание этой формы уже потеряло свою силу, но при этом цель социалистического реализма тем не менее достигается: Пушкин стал жизнью, потому что Пригов стал Пушкиным.

Эта способность в качестве стеба апроприировать умирающие формы сталинской культуры и смешивать их жутковатую сверхъестественную силу с ритмами повседневной жизни не пережила распада СССР. В данном контексте любопытно будет обратиться к фильму Юрия Мамина «Бакенбарды» (1990 г.). Этот фильм можно рассматривать как нечто вроде погребальной песни по уходящему стебу. В нем отражены все тревоги андеграундной культуры, которую в тот момент гибельно вытаскивали на свет божий. Действие фильма разворачивается в маленьком провинциальном городке, который держит в страхе хулиганская группировка под названием «Капелла». И только чужаку, приезжему из Ленинграда, удается восстановить порядок и очистить улицы. Виктор Иванович (роль исполнил Виктор Сухоруков) приезжает в город. Он носит бакенбарды и костюм XIX в., и в довершение ко всему — пушкинскую трость, которой он ловко пользуется как оружием. Он превращает группу тяжелоатлетов в псевдофашистскую организацию поклонников Пушкина, которая начинает стремительно брать власть в городе в свои руки. Велик соблазн прочитать этот фильм как критическую пародию на русский национализм, однако эта картина отмечена явно выраженной траурной интонацией, которую не следует упускать из виду.[14] Здесь необходимо обратить внимание на то, что фильм содержит отсылки к специфической ленинградской культуре стеба, которая во многих отношениях была чище, нежели ее московский эквивалент (там намного сильнее развито было стремление

[14] Пародийное прочтение см. в: Sandler S. *Commemorating Pushkin*, p. 150–155.

к тому, чтобы воспроизводить тренды американского искусства, в частности поп-арт и концептуализм). Когда в фильме нам показана первая выходка Капеллы, мы видим голую женщину в открытом окне, до которой кто-то домогается, и собравшихся внизу обеспокоенных граждан. Вдруг из окна выпадает тело, но мы быстро догадываемся, что это всего лишь манекен. Эта сцена является прямой отсылкой к одному из перформансов Евгения Юфита, в том виде, в котором он был запечатлен в классическом некрореалистическом фильме «Лесоруб» (1985). Среди всех, кто практиковал стеб, некрореалисты были, пожалуй, самыми «милитантными»: благодаря своей любви к постановочным убийствам, самоубийствам и гомоэротическим сценам избиения в снегу они поднимали неуловимую иронию стеба на новый уровень.[15] Изначально в их деятельности отсутствовали всякие претензии на художественность, однако ближе к концу перестройки они стали публичными фигурами и, например, выступали на сцене на концертах «Поп-механики» Сергея Курехина. Театральность Капеллы, которую Мамин изобразил в своем фильме, во многом напоминает этот поздний популяризирующий тренд ленинградской сцены. Виктор Иванович же, напротив, остается предан стебу в его чистой, ничем не замутненной форме. Сколь абсурдны бы ни были его действия, он никогда не выходит «из образа», даже несмотря на то, что все (включая режиссера) смеются над ним. Он оказывается повержен лишь тогда, когда добивается чрезмерной власти и начинает коммерциализировать свою «пушкинскую» деятельность — торговать нижним бельем с репродукциями пушкинских рисунков. Важно отметить, что журналист (его сыграл сам Мамин) немедленно обратил внимание на то, что продукция, которой торгует Виктор, «несколько в духе Капеллы».

Вообще, угроза фашизма в этом фильме становится «реальной» лишь в том случае, если не принимать во внимание его стебные качества. На самом деле Виктор и его последователи стремятся сохранить те же самые неупокоенные формы пушкинианы, которые Пригов использует в своих перформансах. Город пребывает в чудовищной разрухе, сфера «настоящей жизни» до того заброшена и запущена, что даже развешенные повсюду коммунистические лозунги — и те, кажется, вот-вот окончательно погрузятся в безмолвие. Сопротивляясь этой тенденции к энтропии,

[15] О перформансе некрореалистов с манекеном («избиение Зураба» по имени манекена) см.: Юрчак А. *Это было навсегда…*, с. 480–481.

Виктор производит простую замену: бессильные знаки партии он заменяет сталинским Пушкиным. Он переделывает бюст Ленина и делает из него бюст Пушкина. То же самое происходит и с цитатой из стихотворения Маяковского «Владимир Ильич Ленин» — Ленина заменяют на Пушкина. Другие коммунистические лозунги просто заменяются пушкинскими цитатами, причем в подавляющем большинстве случаев это цитаты из юбилейного репертуара, вроде «Здравствуй, племя младое, незнакомое!» и «К нему не зарастет народная тропа». Все стихотворения, которые читают в этом клубе (как правило они используются в качестве строевого марша или для тренировок в армейском духе), — это самые стандартные стихотворения из школьной программы: «К Чаадаеву», первые строфы «Евгения Онегина», вступление из «Медного всадника» и т. д. Единственным исключением можно считать два остронационалистических стихотворения Пушкина — «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина» — впрочем, они тоже пережили свой момент славы в сталинской культуре послевоенных лет, в особенности в 1949 г., когда праздновалась стопятидесятилетняя годовщина со дня рождения Пушкина. И следовательно, на самом деле эта группировка не производит замену и не ставит фашистского Пушкина на место ослабшего Ленина, как могло бы показаться, а всего лишь выражает ностальгию по мертвым формам сталинизма, благодаря которым могла существовать культура стеба. Они попытаются оживить мертвый знак Пушкина, чтобы заменить им Ленина, который уже не выполняет свою функцию. Ближе к концу фильма, уже после того как Виктора спровоцировали на насилие в отношении мирных горожан, когда в его адрес звучат прямые обвинения в фашизме, он плачет и не верит своим ушам. Он просто хотел продолжать свой стебный перформанс, но в своих попытках спасти его зашел слишком далеко. Граница между иронией и серьезностью (а может быть, между искусством и политикой) прочерчивается вновь, причем максимально жестко.[16]

[16] Амбивалентные отсылки к фашизму достигают апогея в финальной сцене, когда представители властей сбривают пушкинистам их длинные волосы и бакенбарды, после чего они возобновляют свою деятельность, причем на сей раз уже в виде политизированной банды подражателей Маяковского: они ходят строем под «Левый марш», держа в руках супрематистский коллаж, и отчетливо напоминают скинхедов. Следует также отметить, что Пригов использовал отсылки к теме фашизма в одном из своих стебных пушкинских произведений: прозаической работе «Звезда пленительная русской поэзии». В этом нарративе Пушкин сплачивает и организует народ на борьбу с оравами

В первое десятилетие после распада СССР этот пушкинский стеб еще некоторое время сохранялся. Так, например, петербургские художники под предводительством Тимура Новикова широко использовали образ великого русского поэта в своих кэмповых неоклассических произведениях. В 1998 г. Ольга Тобрелуц сняла короткометражный фильм «Манифест неоакадемизма», в котором Новиков появляется в кадре в костюме Пушкина (с бакенбардами и всем остальным). Когда в 1999 г. праздновалась двухсотлетняя годовщина со дня рождения Пушкина, группа петербургских художников выпустила альманах «Дантес», в котором были собраны стихотворения, посвященные Пушкину и его убийце, причем в качестве чистого стеба авторы включили в него два стихотворения сталинской эпохи (одним из этих двух было стихотворение Е. Долматовского «Современник», вошедшее в сборник «Пушкину» под редакцией Антокольского). Но контекст эпохи позднего социализма постепенно исчезал, и поэтому в этих произведениях все более и более заметна становилась ностальгия по некой воображаемой игре, которая на тот момент уже утрачивала свою актуальность.[17] А в том, что касалось художественной жизни Петербурга, казалось, что эта игра становится все более и более реакционной, и уже в более поздние годы жизни Новикова в его адрес звучали обвинения в фашизме. Изысканное искусство стеба постепенно становилось неразличимым, невозможным для восприятия.

Тем не менее пережитки сталинского Пушкина до сих пор сохраняются и в путинской России, причем в самых подходящих для этого местах — в школах. Здесь я приведу два примера, которые я нашел в 2008 г., когда анализировал школьные учебники по литературе. Первый пример я позаимствовал из вступительной статьи о Пушкине из учебника для 6-го клас-

---

трансисторических агрессоров (англичане, японцы, Наполеон) и при этом имеет доступ к технологиям эпохи Второй мировой войны. Пригов здесь играет на амбивалентном использовании Пушкина в качестве идеала русскости и пишет про Дантеса, что он «маленький, чернявенький, как обезьянка, с лицом не то негра, не то еврея» (240). Опять же, я не считаю что этот текст может быть расценен как серьезная критика русского национализма. Скорее, здесь мы имеем дело с мертвым сталинским знаком, который внутри очевидно массового сознания (стилистика текста колеблется между былиной, анекдотом и экшн-фильмом) постепенно смещается в сторону фашизма, что и создает почву для его «пробуждения» внутри стебного высказывания.

[17] Добренко высказал схожую мысль в: Dobrenko E. “Socialist Realism, a Postscriptum”, p. 100–101.

са, которая является адаптированной версией предисловия, написанного Сергеем Бонди в 1947 г. для детского сборника стихотворений Пушкина. Сам по себе факт использования сталинского текста уже достаточно странен, но при этом он еще и свидетельствует о том, что составители школьных учебников до сих пор придерживаются сталинского подхода к литературе или, по крайней мере, верны его первооснове — методу эмоциональной актуализации. В своей статье Бонди задается вопросом: «Что же сделал Пушкин, чтобы заслужить всемирную славу и горячую любовь читателей?» В оригинальной версии эссе ответ на этот вопрос дается с позиции равновесия интеллекта и интуиции. От Пушкина мы узнаем про наше собственное прошлое и прошлое других народов, а еще Пушкин наделяет наши эмоции формой. В современном учебнике основной упор сделан именно на этом втором свойстве: «Когда мы испытываем какое-нибудь сильное чувство: радости или горя, страха или гордости, — нам нужно выразить это чувство. Нам хочется найти самые подходящие для выражения этого переживания слова. Как трудно найти их! И вот тогда нам помогает поэзия Пушкина. Он так же, как и мы, радовался, страдал, любил и ненавидел. И сумел передать свои переживания в прекрасных стихах. Мы повторяем его слова, как свои собственные».[18]

Акцент на установление эмоциональной связи с поэтом, характерный для юбилея 1937 г., и в самом деле живет и здравствует в современной российской литературной педагогике. До сих пор используются техники выразительного чтения, словесного рисования, дети до сих пор рисуют иллюстрации к произведениям и ставят по ним сценки. В другом учебнике среди заданий к каждому из стихотворений встречаются следующие вопросы: «Каким вы видите поэта в момент создания стихотворения?»; «Представьте себе поэта, читающего свое стихотворение. Как меняется его облик от начала к концу стихотворения?»[19] В том, что касается статьи Бонди, особенно поражает здесь тот факт, что редакторы не убрали слова про ненависть, которую испытывал Пушкин. В 1937 г., во время

[18] *Литература: 6 класс: Учебник-хрестоматия для общеобразовательных учреждений,* ред. Г. И. Беленький. М.: Мнемозина, 2008, т. I, с. 67. Оригинальную версию этого фрагмента см.: [Б. а.] «Александр Сергеевич Пушкин», в кн.: Пушкин А. С. *Избранные произведения*. М.; Л.: Государственное издательство детской литературы, 1947, с. 5.

[19] *Литература: 10 класс: Учебник,* ред. В. Г. Маранцман. М.: Просвещение, 2007, т. I, с. 81, 84.

юбилея, образ Пушкина, который любит и ненавидит так же, как и мы, был абсолютным штампом. В качестве примера можно привести следующие строфы из стихотворения, которое было напечатано в юбилейном номере «Комсомольской правды».

Ты наш поэт! Ты нам родной!
Ты видел нас и наше время,
Когда в Тригорском в час ночной
Приветствовал «младое племя».

Сквозь мрак, который Русь душил,
Ты новых дней зарю провидел,
Как мы, ты пламенно любил,
Как мы, сурово ненавидел![20]

В оригинальной версии эссе, написанного Бонди, контекст этой ненависти вполне понятен: «Пушкин учит нас прежде всего любить свободу, ненавидеть рабство и угнетение и бороться с угнетателями».[21] В современном учебнике этот революционный контекст, в который была помещена пушкинская ненависть, отсутствует, и поэтому передаваемая эмоция получается чем-то значительно более абстрактным.

Второй пример проникновения сталинского дискурса в изучение Пушкина в современных российских школах я взял из учебника для десятых классов. Ближе к концу главы авторы учебника выдают следующее утверждение: «Мировая культура складывается из культур национальных. Чем полнее и правдивее писатель отражает в своем творчестве жизнь своего народа, тем значительнее его вклад в мировую литературу. Пушкин в своем творчестве раскрыл лучшие качества русского человека, русского народа. Но Пушкин не национально ограниченный, а принадлежащий всему человечеству гений».[22] Вряд ли авторы этого учебника знакомы с полемикой вокруг напечатанной в 1934 г. в «Литературном наследстве» статьи Дмитрия Мирского о проблеме национальной ограниченности Пушкина, но при этом они воспроизвели ее практически дословно. Возь-

[20] Л. Р. «Спутник», *Комсомольская правда*, 10.02.1937.

[21] [Б. а.] «Александр Сергеевич Пушкин», с. 6.

[22] *Литература: 10 класс: Учебник для общеобразовательных учреждений*, ред. В. И. Коворин. М.: Просвещение, 2007, т. I, с. 190–191. Все последующие ссылки на это издание даны в тексте в круглых скобках.

мем для сравнения следующий отрывок из изданного в 1937 г. учебника для 8-го класса: «Пушкин страстно любил Россию, но был чужд национальной ограниченности. Изумительна была… его способность проникновения в жизнь различных народов, в различные национальные характеры. Изображая жизнь и нравы человечества, поэт ставил и разрешал в своих произведениях вопросы, важные, значительные для всех людей» (123).[23] В этом отрывке из учебника 1937 г. также содержится прямая, пусть и без указания источника, отсылка к выдвинутой Достоевским концепции «всечеловечности» Пушкина (о которой Мирский в своей статье написал отдельно), причем интересно, что в современном учебнике за утверждением общечеловеческого статуса пушкинского гения немедленно следует пересказ «Пушкинской речи» Достоевского.

Сам факт присутствия этих фрагментов сталинского дискурса в современных учебниках уже свидетельствует об их поразительной языковой живучести. Впрочем, очевидно, что изрядная доля их смысла уже потеряна. В 1937 г. идея о том, что Пушкин, как мы, любил и ненавидел, являлась знаком его особой, воистину пророческой, связи со строителями коммунизма. Обнаруживая свою эмоциональную связь с Пушкиным, «повторив его слова, как свои собственные», читатель производил то самое слияние кругозоров, которое гарантировало Пушкину его современность. В школьных учебниках современной России напрочь отсутствует идея о том, что «нам» (то есть сегодняшнему поколению) отведено какое-то особое место. Например, когда в учебнике разбирается знаменитый пассаж про «племя младое, незнакомое» из концовки «…Вновь я посетил…», авторы вообще ничего не пишут о том, что это приветствие каким-то особым пророческим образом обращено к современным читателям. Напротив, здесь эти слова получают весьма корректную трактовку: это «прощальный привет будущим поколениям», независимо от того конкретного места, которое они занимают в истории (178). Отрывки из эссе Бонди, из которых полностью убран весь революционный контекст, наделяются примерно таким же абстрактным монументалистским смыслом — идеей «живого» наследия Пушкина. Даже речь Достоевского авторы учебника переработали примерно в том же духе. Об общечеловечности Пушкина они говорят уже не как о пророческой

[23] Абрамович Г., Головенченко Ф. *Русская литература: Учебник для 8-го и 9-го классов средней школы…, 1937*, с. 123.

тайне, нуждающейся в разгадке, а как о «завещании нам, его далеким потомкам» (193).

Юбилей 1937 г. постепенно предается забвению. Людям вроде Ф. Искандера и Трифонова, имевшим личный опыт участия в мемориальных торжествах, юбилей предоставил возможность показать то состояние покинутости и брошенности, которое могли испытывать субъекты перформативной культуры сталинизма, а также то, как они могли по собственному желанию от нее отстраняться. А что касается следующих поколений, никогда не знавших сталинских истоков официальной советской культуры, то для них застарелые образы Пушкина обрели причудливую новую жизнь благодаря игривым и ироническим стратегиям стеба. Брошенные на произвол судьбы (иными словами — свободные) субъекты позднего социализма вновь обратились к перформативной функции сталинского Пушкина, решили сформулировать ее самостоятельно и вновь заставили его говорить, но на сей раз уже без ограничений, налагаемых связностью смысла. И наконец, сейчас эта потеря смысла достигла той точки, когда сталинский Пушкин может появляться в школьных учебниках, причем безо всякого ощущения стеба. Напротив, остаточные фрагменты юбилейного дискурса постепенно растворились и превратились в куда более простую и прямолинейную форму монументализма. Пушкин наконец-то стал обычным национальным поэтом — неким инертным запасом ценности, сохранность которого обеспечивается постоянно возобновляемым вниманием сменяющих друг друга поколений читателей.

Может быть, это и хорошо, причем не только для Пушкина, но и для России — даже при том, что продвигаемая ныне разновидность официального национализма кажется искусственной, чем-то вроде «средства натягивания маленькой, тесной кожи нации на гигантское тело империи» (слова Бенедикта Андерсона о политике, проводимой домом Романовых).[24] И все-таки что-то реальное было утрачено. Импульс к хронотопической гибридности, при всей его наивности и абсурдности, стал отражением искренней попытки найти решение проблемы модерности, разработать некую стратегию, которая привела бы модерность к завершению и освободила бы нас из-под жестокого и отчуждающего гнета ее дискурсивных стратегий. Разумеется, предпринятая Лифшицем попытка в полной мере осознать масштаб этой проблемы — это более строгий и скрупулезный

[24] Андерсон Б. *Воображаемые сообщества*, с. 108.

труд, не связанный с ужасами милитантного насилия. И вполне возможно, что проект сталинизма мог быть по-настоящему реализован лишь в форме жизни, проживаемой как чистый стеб, да и то лишь в период застоя, незадолго до его окончательного крушения. Но тем не менее причудливая логика юбилея во всем многообразии ее проявлений может о многом нам рассказать, например хотя бы о том, что даже если довести дискурс модерности до его абсолютного предела, его все равно почему-то не удается преодолеть — о нем можно только забыть.

SUMMARY

Jonathan Brooks Platt
Greetings, Pushkin!
Stalinist Cultural Politics and the Russian National Bard

EUSP Press, 2017. — 352 pp., ill.
ISBN 978-5-94380-226-3

Greetings, Pushkin! is the first full-length book study of the Soviet Union's jubilee celebration of Alexander Pushkin in 1937. In a literary festival of unprecedented scale, the Soviet people commemorated the centenary anniversary of Pushkin's death with feverish intensity. Though the writer had long been recognized as the Russian national poet, the Soviet press insisted he had never before been celebrated like this. As the oft-repeated phrase went, reworking a line from Pushkin's poem, "Exegi monumentum" — "The socialist revolution has turned the people's path to Pushkin into the wide road of millions."[1] All over the country, in libraries and schools, factories and collective farms, specially-convened Pushkin committees organized events for the jubilee. Lecturers, films, and exhibits traveled to all urban and agricultural centers. Over 13 million volumes of the poet's works were printed, and evidently supply still fell short of demand. The poet's works were translated into all the major languages of the Union and many of the lesser ones, some of which had only recently made the leap to literacy. Streets and squares were renamed in Pushkin's honor from Baku to Magnitogorsk, as well as an untold number of libraries, houses of culture, schools, theaters, and museums. One would be hard-pressed to find a member of the intelligentsia who did not make some effort to contribute to the celebrations. Myriad works of literature, drama, music, film, art, and scholarship were produced for the jubilee, not to mention speeches, essays, and responses to the ubiquitous survey questions: Why do we love Pushkin? Why is Pushkin dear to us?

Greetings, Pushkin! tells the story of Stalinist culture's tender outpouring of love for a long-dead, Russian imperial poet — a phenomenon seemingly incongruous with the Soviet Union's emphasis on multicultural diversity, its veneration of contemporary heroes almost as a new species of man, and its

[1] "Vechno zhivoi," Literaturnaia gazeta, February 15, 1937.

virulent displays of hate for anyone caught by the inertial pull of the past. I examine the philosophical underpinnings of this apparent contradiction as the clash of two opposed attitudes to time. The first attitude — "monumentalism" — is typical for modern cults of national poets, anchoring the ongoing development of culture to points of origin and reservoirs of symbolic value. The second attitude — "eschatology" — rejects time's ineluctable, transient flow and looks instead for moments of temporal rupture: prophetic portents, trans-temporal fusions of lived horizons, or the iconoclastic destruction of inert canons. Fascinatingly, both attitudes are equipollent in the discourse of the 1937 Pushkin jubilee.

In many ways this conceptual dissonance reflects the competition of divergent views among the jubilee's participants. Different actors aspired to different ends, expressed different anxieties, and revealed different levels of willingness to engage the various temporal strategies available in the celebration of Pushkin. At the same time the texts of the jubilee typically assert the harmonious, consensual character of the events. How was this achieved? By tolerating, even encouraging a peculiar form of doublethink: hybridizing opposed attitudes to time. Pushkin was the Russian national poet and the representative of the Russian master culture, now proclaimed the core of the Soviet multinational community. His monumental image offered a symbolic focal point for the gathering of the Russian people and their less advanced, non-Russian brethren. But Pushkin was also transformed by the October Revolution. Despite the predominantly monumentalist structure of the jubilee — its renovations, christenings, exhibits — eschatological rhetoric was extremely common and just as important. Through rhetoric in which Pushkin did not simply "live on" in the memory of the collective, but in which he truly "lived again" as a contemporary of the Stalinist age, the 1937 jubilee came to represent more than the anchoring of Soviet culture to a Russocentric tradition preserved and developed over time. The return to Pushkin also marked a radical temporal rupture, realizing the revolution's soteriological potential to revive and transfigure elect members of the pre-revolutionary past. Pushkin served two ends at once — endowing the Russian master culture with form, while testifying to the progress of socialist redemption through the transparency of his "all-human," universal content. Invoking Mikhail Bakhtin's term for the value-laden representation of time through spatial figures, I call this integration of monumentalism and eschatology chronotopic hybridity.

Научное издание

Джонатан Брукс Платт
ЗДРАВСТВУЙ, ПУШКИН!:
СТАЛИНСКАЯ КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА
И РУССКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ПОЭТ

Серия «Эстетика и политика». Вып. 4
Научный редактор серии *А. В. Магун*

Перевод с англ. *Я. Подольного*
Редактор, корректор *Е. А. Левичкина*
Дизайн *А. Ю. Ходот*
Верстка *Л. В. Кондратьева*

Англоязычное издание этой книги:
Jonathan Brooks Platt. *Greetings, Pushkin!: Stalinist Cultural Politics and the Russian National Bard*. University of Pittsburgh Press, 2016.

Издательство
Европейского университета в Санкт-Петербурге
191187 Санкт-Петербург, ул. Гагаринская, 3А
Сайт и интернет-магазин Издательства:
WWW.EUPRESS.RU
e-mail: books@eu.spb.ru
тел.: +7 812 386 76 27

Подписано в печать 06.12.2016
Формат $60\times88^{1}/_{16}$. Усл. печ. л. 21,5
Тираж 800 экз.
Отпечатано в типографии
издательско-полиграфической фирмы «Реноме»,
192007 Санкт-Петербург, наб. Обводного канала, д. 40
тел./факс (812) 766-05-66
e-mail: renome@comlink.spb.ru
www.renomespb.ru