

ГОССМЕХ: СТАЛИНИЗМ И КОМИЧЕСКОЕ

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Введение</i>	10
---------------------------	----

Часть I. Смеющийся Левиафан

<i>Глава 1. Смеховой мир сталинизма: судьба комического в героический век</i>	26
Эстетика «радикальной народности»: Политические измерения	26
«Русский смех» и национальные предпосылки сталинской народности	39
После карнавала: «Оружия любимейшего род»	52
Смех победителей: Истоки «положительной сатиры»	60
Гармонизирующий смех: Диалектика «положительной сатиры»	76
<i>Глава 2. Смех в законе: эволюция сталинского большого нарратива</i>	90
Начало сюжета	91
Смешные деятели	101
Смешная голодовка	111
Монстр остроумия	121
Ощущение конца	127
<i>Глава 3. Смешная война: юмор, сарказм и смерть на фронтах Великой Отечественной</i>	138
«Василий Теркин»: Типичное и исключительное	140
«Василий Теркин»: «Жизнь» и «просто жизнь»	144
«Василий Теркин»: Все хорошо, что хорошо кончается	146
«Война, 1941–1945» Эренбурга: Вопрос доверия	151
«Война, 1941–1945» Эренбурга: Знать, что и сколько	155
«Война, 1941–1945» Эренбурга: Вопрос точки зрения	160
«Война, 1941–1945» Эренбурга: Аутентичность и (само)пародия	164
«Война, 1941–1945» Эренбурга: Игра чисел	170
<i>Глава 4. «Палата пансиона для нервнобольных»: поздний сталинизм, ранняя холодная война и карикатура</i>	175
Враг в рисунках: О типическом	177
Враг в рисунках: Отражение настоящей действительности	186
Враг в рисунках: Иероглифы и их читатели	191
Враг в рисунках: Уменьшение масштаба и логика остроумия	197
Сардонический реализм: Искусство вербальной карикатуры	201

Приключения тропов: Политический троллинг доинтернетной эпохи	211
От «негативного реализма» к «реалистическому гротеску»	223
Модусы «народной дипломатии»: Между ресентиментом и бравадой	237
Искусство двусмысленности: Перенос как сатирический прием	255

Часть II. Сталинский сатирик

<i>Глава 5. «Великое переселение серьезности»: советские басни</i>	266
Демьян Бедный: Новые советские животные	267
Демьян Бедный: Смешное насилие	271
Демьян Бедный: Язык правды	274
Иван Батрак	286
Сергей Михалков: От аллегории к алфавиту	290
Сергей Михалков: Звероколичности	292
Сергей Михалков: Тавтология как прием	294
Сергей Михалков: Скука, смех и норма	298
Сергей Михалков: Мораль	300
<i>Глава 6. «Проверенные хиханьки, литованные хаханьки...»: советский фельетон и алхимия соцреалистической типизации</i>	304
Благонамеренный смех: Искусство фельетона	307
Рождение пенитенциарного жанра: Фельетон и террор	322
Пятьдесят оттенков умильного: Советский святочный рассказ	334
Другие власти: Функции и модусы фельетона	348
<i>Глава 7. Гоголи и Щедрины: сталинская «положительная сатира» и устрашение смехом</i>	364
Сатира невозможного	364
Угрожающий смех: Сталин-сатирик	374
Угрожающий смех: Номенклатурные трагикомедии	381
Уголовный смех: Ильфы и Петровы эпохи Гоголей и Щедриных	396
Номенклатурная буффонада: Советские Кафки	407
Гендерный смех: Советские femmes fatales	418
Гендерный смех: Мещанин — это мещанка	432
Комедии страха: 1939 — 1949 — 1953	447
Террор смехом	463
Водевильная метасатира: Хихикающие Гоголи и Щедрины	469

Часть III. Жить стало веселее

<i>Глава 8. Сталинские гномы, или Эпистемология советского остроумия</i>	480
Пословицы и поговорки: Сталинские паремии	482
Пословицы и поговорки: Повторение со смещением; чтение	487
Пословицы и поговорки: Структура и сюжетность	502
Сталинская частушка и производство идеального советского субъекта	512
<i>Глава 9. Дед Шукарь и другие официальные лица:</i> <i>Колхозная комедия дель арте</i>	543
«Полковнику будет смешно»: Конструируя советский юмор	543
Колхозный водевиль: Стратегии контаминации	566
Веселые приключения сталинских пейзажистов: Комедия «серьезного содержания»	592
Советская ярмарка тщеславия: Матримониальные проблемы социализма в СССР	607
«Максимальная бестактность»: Влюбленные поневоле	617
Когда «юбка штанам ходу не дает»: Советские амазонки	626
«Время сливать»: Панталоне с партбилетом	636
«И в коммунизм идущий дед...»: Колхозные лацци	646
<i>Глава 10. «Дым коромыслом»: Водевиль для новых людей</i>	675
«Вы меня за кого-то другого принимаете»: Недоразумения	678
«Советский ли я человек?»: Принцип «и... и...»	687
«Квартира у вас все равно общая»: Пространство общественное и личное	697
«Полсвета легким шагом обойти»: Движение в пространстве и во времени	707
<i>Глава 11. Карнавал власти: Метасмех</i>	717
Шароварный коммунизм	717
«Остальные, что называется, маялись...»	718
Настоящая музыка для «широких масс трудящихся» (Джаз)	724
«Преодолеть шум, крик и скрежет оркестра»	726
Настоящая новая музыка (Песня-песня)	728
Настоящая новая музыка — классика (Опера как оперетта)	732
Жданов и музы(ка)	738
Настоящая советская классика (Симфоническая оратория)	742
«Все жанры хороши, кроме скучного»	747
«Чтобы так петь, двадцать лет учиться нужно» (Двадцать лет спустя)	748
<i>Указатель имен</i>	755

Человечество, которое некогда у Гомера было предметом увеселения для наблюдавших за ним богов, стало таковым для самого себя. Его самоотчуждение достигло той степени, которая позволяет переживать свое собственное уничтожение как эстетическое наслаждение высшего ранга.

*Вальтер Беньямин. Произведение искусства
в эпоху его технической воспроизводимости*

Введение

В 1989 году, на пике перестройки, американское издательство Andrews and McMeel выпустило книгу о советском юморе, в которую вошли карикатуры из главного советского сатирического журнала «Крокодил». В книге было два предисловия: главного редактора «Крокодила» Алексея Пьянова и знаменитого историка мультипликации и карикатуры Чарльза Соломона. Второе началось с краткого описания западных представлений об СССР, отраженных в голливудских фильмах:

Сам факт того, что кто-то решился создать антологию советских карикатур, удивит многих американцев. В Соединенных Штатах СССР обычно изображается либо как унылая, серая страна, где угрюмые крестьянки подметают тротуары, либо как страна, оцетинившаяся ракетами, наполненная шпионами и стареющими генералами, обвешанными орденами и медалями и вынашивающими зловещие заговоры. В обоих сценариях искусство исчерпывается кричащими «героическими» барельефами на стенах тракторных заводов¹.

Какой смех возможен в такой стране?

Предисловие Пьянова, выдержанное в духе перестроечной риторики (гласность, открытость, доверие), как будто отвечало на этот вопрос: советские люди полны оптимизма, чему свидетельством — астрономические тиражи главного сатирического журнала страны. Давайте смеяться, а не воевать, — призывал Пьянов американского читателя. Как можно видеть, внешняя, почти карикатурная проекция советского смеха, увы, недалеко ушла от внутренней.

Советский смех... Это значит — опять про антисоветские анекдоты и эзопов язык (любимые советологические и постсоветские сюжеты)? Опять о «советской (то есть антисоветской) сатире»? Об интеллигентских фигах в кармане? Вновь о Булгакове, Зощенко и Эрдмане, об Ильфе и Петрове? Может быть,

¹ Soviet Humour: The Best of *Krokodil*. Kansas City: Andrews and McMeel, 1989. P. 3.

о ком-то более изысканном — Хармсе, например? Или о ком-то более позднем — скажем, о Войновиче или Веничке Ерофееве? Сюжеты этой книги — не о смехе в советскую эпоху, но о собственно советском, а точнее — сталинском, смехе. Перечисленные выше авторы связаны с ним опосредованно, прямое же отношение к нему имеют совсем другие персонажи и совсем другие коллизии: не только менее известные, но часто — неизвестные вовсе.

В самом деле, кто сегодня помнит Леонида Ленча и Семена Нариньяни, Григория Рыклина и Ивана Рябова, чьими фельетонами зачитывались миллионы советских читателей? Эти же читатели были зрителями водевилей Валентина Катаева и Анатолия Софронова, Владимира Дыховичного и Мориса Слободского, кинокомедий Ивана Пырьева и Константина Юдина, карикатур Бориса Ефимова и Михаила Черемных, Бориса Пророкова и Кукрыниксов. Их продукцией были заполнены газеты и журналы, театры и кинотеатры. Это был наиболее массовый и любимый вид чтения и зрелища. Открывая газету, читатель тянулся прежде всего к фельетону, кинокомедия была самым кассовым жанром, а тираж «Крокодила» достигал семи миллионов экземпляров (для сравнения: рекордный тираж главной газеты страны, «Правды», обязательной для подписки каждым членом партии, составлял десять миллионов).

Но это не книга о советских сатире и сатириках, юморе и юмористах, комедии и комедиографах. Таких книг написано немало. Эта книга о сталинизме и комическом — о том, как трансформировалось, какую роль играло и какие жанровые формы принимало комическое (понимаемое здесь как эстетическое измерение смешного) в столь специфической политико-эстетической среде. Из всех эстетических категорий связь сталинизма с комическим наименее очевидна. Куда легче связать сталинизм с героическим, монументальным, возвышенным, даже с трагическим. Для большинства людей, знакомых с соцреализмом как советским официальным искусством, нет на свете ничего более скучного, беспросветно тоскливого и далекого от смеха и веселья.

Однако фактом остается и то, что в сегодняшней перспективе соцреализм сам превратился в бесконечный источник комического: ирония, пародирование, пастиш — почти произвольный эффект знакомства сегодняшнего потребителя культуры с соцреалистической продукцией. Он связан, главным образом, с качеством этих текстов и артефактов, а оно — продукт самого соцреалистического производства. Зиновий Паперный когда-то заметил:

Некоторые думают, что писатели делятся на две категории: юмористы и неюмористы. Неверно. Все юмористы. Только одни вызывают смех сознательно. Другие — не догадываются об этом. Так сказать, мастера невольного смеха¹.

¹ Паперный З. Homo ludens: Сб. воспоминаний, документов. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 282.

Советские писатели, художники, режиссеры и были такими «мастерами невольного смеха». Их художественные поделки сегодня невозможно читать, смотреть и слушать всерьез, не смеясь. Так родилась идея книги о том, как сама эта, говоря словами Бахтина, «культура нудительной серьезности» смеялась.

Одна из главных проблем, вполне осознававшаяся авторами, состоит в подходе к этому весьма специфическому материалу. Известная шутка Андрея Платонова, сказавшего о знаменитом соцреалистическом романе: «Если бы это было написано несколько хуже — это было бы совсем хорошо»¹, возвращает нас к теме *le plaisir du texte*, но отнюдь не в бартовском его понимании. Подобное удовольствие в нашем случае может быть связано только с осмеянием, которое, в свою очередь, основано на чувстве превосходства. Между тем потребитель этих текстов вряд ли испытает такое превосходство. Если приложить шутку Платонова к материалу этой книги, можно сказать, что «хуже быть не может», поскольку трудно найти еще большее убожество, чем то, что производила эта культура, когда хотела еще и сама быть остроумной...

Здесь нам также стоит прислушаться к отрезвляющим предостережениям как теоретиков, так и практиков смешного, которые единодушно утверждали, что писать о смешном — занятие безнадежное. Фрейд полагал, что «всякое размышление убивает смех»². Вторя ему, Бернард Шоу называл желание писать о смешном «опасным симптомом» того, что чувство юмора у пишущего утрачено безвозвратно. Эти утверждения верны постольку, поскольку речь действительно идет о смешном и об остроумии. Но соцреалистический смех (и шире — смех сталинской культуры) — при всем индивидуальном, жанровом, стилевом, медиальном и ином разнообразии — обладал одним универсальным свойством: он был *несмешным*, лишенным веселья, остроумия и непосредственности, что не только не мешало, но помогало ему активно участвовать в том, чтобы «жить стало веселее».

Прояснить природу этого феномена поможет своего рода метаанекдот, с которого уместно начать книгу о смехе. Итак, начальник рассказал подчиненным анекдот. Они все дружно рассмеялись. Но один из них смеяться не стал. Начальник спросил: «А ты почему не смеешься?» — «А я завтра увольняюсь», — ответил тот.

Можно сказать, что этот несмеющийся — единственный смеющийся в этом анекдоте человек — он свободен от страха перед начальником и потому может смеяться не над глупым анекдотом, но над самим начальником. Вот этот несмеющийся сотрудник, условно говоря, и был главным персонажем бесчисленных работ об освобождающих и подрывающих устои советских смехе и сатире (как в СССР/России, так и на Западе). Для того чтобы выйти из

¹ Сарнов Б. Сталин и писатели. Кн. 3. М.: Эксмо, 2009. С. 788.

² Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. М.: Изд. Я.М. Когана, 1925. С. 196.

производимого ими бесконечного круга риторики смеховой субверсии, мы предлагаем полностью изменить угол зрения и сфокусировать внимание, во-первых, на самом анекдоте начальника, а во-вторых, на смехе всех остальных, менее удачливых, не собирающихся (или, точнее, не имеющих возможности) завтра уволиться сотрудников.

Смех начальника и есть санкционированный государством смех, который мы называем здесь *госсмехом*. Этот апроприированный государством смех — во всех смыслах уникальный и практически неисследованный феномен. Он переворачивает устоявшиеся представления о комическом. Он не только не смешон и опирается на массовый вкус и неразвитое чувство юмора (а потому связан не столько с великими именами сатириков и юмористов, сколько с такими персонажами, как дед Щукарь, и такими сатириками, как Сергей Михалков), но и противостоит стереотипам, согласно которым смех якобы всегда анти-тоталитарен, демократичен и разрушает иерархию и страх.

Нет, смех может быть инструментом устрашения и укоренения иерархии, мощным средством тоталитарной нормализации и контроля. Его мы и будем называть *госсмехом*. Нас будет интересовать не столько структура, сколько *природа и функции* смешного в сталинизме (поскольку именно они обуславливают структуру). В сущности, понять ментальный профиль человека, который смеется над дедом Щукарем, который захвачен весельем «Свинарки и пастуха», который наполняется «советской национальной гордостью», разглядывая карикатуры Кукрыниксов, и тает от «теплого юмора» картин Решетникова, — это и значит понять сталинский субъект.

Лишь отчасти он был продуктом социальной инженерии. В куда большей степени он являлся результатом подгонки утопического марксистского проекта к наличному «человеческому материалу». Причем определяющим был последний. Хотя большевики, руководствуясь идеологией марксизма, не страдали тем, что иронично называли «рабочелюбием» и «народопоклонством», Ленин точно знал границы, которые переходить не следовало, четко обозначив связь между популизмом и властью: «Мы можем управлять только тогда, когда правильно выражаем то, что народ сознает. Без этого коммунистическая партия не будет вести пролетариата, а пролетариат не будет вести за собою масс, и вся машина развалится»¹. Иначе говоря, если власть не выражает сознания масс, «машина» перестает работать, поэтому эта власть функционирует как «машина кодирования потоков желаний массы»². В этой проекции сталинская культура должна быть понята как точка пересечения возвышенного и массового, сакрального и профанного, верха и низа. Иначе говоря, как своего рода *карнавал власти*.

¹ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е. Т. 45. М.: Политиздат, 1970. С. 112.

² Надточий Э. Друк, товарищ и Барт. Несколько предварительных замечаний к вопрошанию о месте социалистического реализма в искусстве XX века // Даугава. 1989. № 8. С. 115.

Эта оксюморонность соцреализма была производной от политических функций сталинского искусства, в котором власть создавала свой образ, легитимирующий ее в глазах масс. Этот образ власти создавался параллельно с образом самих масс, которые являлись продуктом соцреалистического производства, подобно тому, как политико-идеологическим конструктором являлся сам советский народ. Смех как основа «народной культуры» был одним из ключевых инструментов производства «народа». Только видя себя в зеркале, получая свой собственный образ, массы материализуются в качестве «народа» как высшего суверена, легитимирующего власть. Создание этого образа не может быть поэтому пущено на самотек, но, напротив, является предметом «непрестанной заботы партии».

Эта система зеркал была замкнутой. От одного зеркала можно отвернуться (что создавало условия для появления Андрея Платонова в литературе или Александра Медведкина в кино), поэтому соцреалистическая система зеркал не оставляла пространства для побега, включая в себя любые анклавности автономности, в том числе и «народную культуру». И поскольку образ народа — обязательный атрибут образа власти, непременно проинтегрированный в нее, в соцреалистических зеркалах советский человек получал себя сконструированного.

Создание этого образа после революции было частью интеллигентского культуртрегерства. Революционная культура смотрела на свой объект *извне* и находила его невероятно комичным. Отсюда — неисчерпаемое богатство произведенных в 1920-е годы сатирических образов. Сталинизм был куда больше озабочен сохранением власти, чем строительством утопии, заменив коммунистический проект национальным. В национальном строительстве «народная культура» выдвигалась на передний план. Соответственно, национальные аспекты становились все более важными, апелляции к национальным традициям и освященным стилевым и жанровым конвенциям — все более демонстративными. Так объект превратился в субъект. В сталинизме стало некому смотреть на него *извне*. Соцреализм интернализировал позицию смеющихся масс. Перестав смеяться *над* ними, он засмеялся *вместе* с ними, пока и вовсе не заменил их, став смеяться *вместо* них. Так популизм (народность) стал *modus operandi* сталинской культуры.

В результате сталинский *госсмех* начал функционировать в совершенно новом качестве. Илья Калинин предложил различать смех как труд и смех как товар.

Представления о смехе и веселье на Западе, где это индустрия и, соответственно, способ извлечения прибыли, обуславливают товарный статус смеха на рынке развлечений. Соответственно, те, кто занят в производстве смеха, их труд и продукт отчуждаются. В отличие от этой буржуазной индустрии, советский смех товаром не являлся и работал по принципу советского же труда, т.е. он не функционировал на рынке, где люди производят, покупают и продают смех, но работал как

коллективный труд. В этом качестве он являлся не столько продуктом, сколько процессом деятельности, в котором производился коллектив. Вместе они — труд и коллектив — производили идентичность, воспроизводя свою антропологическую природу и творческую натуру¹.

Не случайно слова Сталина о том, что «жить стало веселее», прозвучали в контексте прославления энтузиастического труда, которому была посвящена речь вождя на съезде стахановцев.

Природа сталинизма с его пафосом бюрократической реставрации и государственного строительства не должна вводить в заблуждение. Поскольку *сталинизм есть не что иное, как застывшая в политических институтах, идеологических постулатах, многочисленных артефактах гражданская война, насилием пронизан каждый его политический жест.*

Первым связал политику, искусство и популизм XX века с войной Вальтер Беньямин, который заметил, что с наступлением эпохи массовых обществ и «механического репродуцирования» искусства именно массы стали той матрицей,

из которой в настоящий момент всякое привычное отношение к произведениям искусства выходит перерожденным. Количество перешло в качество: очень значительное приращение массы участников привело к изменению способа участия².

Можно сказать, что не только искусство оказалось механически воспроизводимым, но сама политика превратилась в искусство механического производства масс — самое политически актуальное и эффективное производство нового времени.

То обстоятельство, что после революции низовая (массовая) культура затопила все публичное поле, вытеснив высокую культуру на периферию, откуда ее требовалось (в целях национального строительства) огромными усилиями возвращать в широкую циркуляцию через институты школы, книгоиздания, театра, кино, музея и т. д., отходит на задний план перед той глубокой трансформацией, которую претерпело само искусство, перешедшее из модуса концентрации в модус развлечения, когда, как замечал Беньямин, массовый потребитель искусства не столько погружается в него, сколько погружает произведение искусства в себя. Таким было, как мы показали ранее, искусство соцреализма³.

¹ Калинин И. Нам смех и строить и жить помогает (политэкономия смеха и советская музыкальная комедия, 1930-е годы) // Russian Literature. 2013. Vol. 74. № 1–2. С. 120.

² Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Учение о подобии: Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 226.

³ См.: Добренко Е. Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб.: Академический проект, 1997; Добренко Е. Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.: Академический проект, 1999.

Это искусство сугубо инструментально (его политическую функциональность иногда ошибочно принимают за «политизированность»). Эти функции сталинского (напомним — *военного!*) искусства не случайно во многих ключевых моментах совпадали с теми функциями, которые Беньямин считал характерными для искусства фашизма, ведь сталинизм занимается тем же, что и фашизм, а именно:

пытается организовать возникающие пролетаризированные массы, не затрагивая имущественных отношений, к устранению которых они стремятся. Он видит свой шанс в том, чтобы дать массам возможность выразиться (но ни в коем случае не реализовать свои права).

Иначе говоря, массы стремятся к «изменению имущественных отношений; фашизм стремится дать им возможность самовыражения при сохранении этих отношений»¹.

И здесь разница между сталинизмом и фашизмом состоит лишь в том, что фашизм сохранял капиталистические отношения и эксплуатацию, называя это (национал-)социализмом, а сталинизм создавал госкапитализм, заменяя частных эксплуататоров одним — ведомым партийно-бюрократической номенклатурой вездесущим эксплуататором-государством — и выдавая это за реализацию марксистского проекта. Поэтому соцреализм занимался той же эстетизацией политики, которой занимался фашизм, и знаменитый призыв Беньямина ответить на это политизацией эстетики не относим к соцреализму, который, подобно фашистскому искусству, был занят тем же «созданием культовых символов»².

Но главное — он работал на ту же цель эстетизированной политики, направленной к «одной точке. И этой точкой является война. Война, и только война дает возможность направлять к единой цели массовые движения величайшего масштаба при сохранении существующих имущественных отношений» и «только война позволяет мобилизовать все технические средства современности при сохранении имущественных отношений»³. В этом Беньямин видел торжество принципа искусства для искусства, утверждая (и мы взяли утверждение эпиграфом к нашей книге), что современное общество превратило самоуничтожение в увеселение и акт эстетического наслаждения.

Только с завершением советской эпохи окончательно прояснилось ее место в истории — это была российская (догоняющая) версия модернизации и перехода от патриархального общества к индустриальному. Поскольку в результате революции, голода, гражданской войны и репрессий тонкий слой российской

¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 229.

² Там же.

³ Там же. С. 330.

городской культуры был почти полностью разрушен, город практически лишился возможности сопротивляться архаизации, принесенной в него сельским населением, которое в процессе ускоренной индустриализации и урбанизации полностью изменило его состав. Модернизируясь, советское общество неотвратимо архаизировалось. Советский человек, соответственно, оказался персонажем переходным: это был наполовину сельский, наполовину городской житель. А связанный с этим кризис идентичности стал настоящей эпидемией. И хотя в советских условиях он осложнялся необходимостью массовой корректировки и конструирования собственных биографий¹, в его основе лежала психология маргиналов — целых поколений людей, которые, говоря словами Мандельштама, были выбиты из своих биографий, как шары из бильярдных луз².

Маргинальная личность идеально комична: она как будто создана для комических ситуаций, их производит и в них раскрывается. Но если комедия советского маргинала, породившая огромную комическую литературу (Зощенко и Булгаков, Платонов и Маяковский, Катаев и Олеша, Эрдман и Ильф и Петров и др.), рассматривала его *извне, со стороны*, относилась к нему критически, смеялась *над ним*, то советская соцреалистическая культура не просто чутко улавливала массовый вкус полу-урбанизированных крестьян, но, по сути, стала его продуктом и выражением, стала настоящим зеркалом сознания советского человека, отразив в том числе и *его смех*. Известно, что в том, как и над чем человек смеется, отражаются и уровень его культуры, и степень его внутренней организации, и глубина воспитания, и ступень его умственного развития, острота ума. Понять их может помочь интерес к *госсмеху*, позволяющему увидеть этот феномен *изнутри, а не извне*.

Мы исходим из того, что, будучи социальным феноменом, смех не может быть понят вне социально-исторических и, по необходимости, политических параметров. Особенно это относится к эпохам национального строительства, каковой был сталинизм — эпоха рождения советской нации. Как утверждал Дмитрий Лихачев,

Смех зависит от среды, от взглядов и представлений, господствующих в этой среде, он требует единомышленников. Поэтому тип смеха, его характер меняются с трудом. Он традиционен, как традиционен фольклор, и так же инертен. Он стремится к шаблону в интерпретации мира. Тогда смех легче понимается, и тогда легче смеяться. Смеющиеся — это своего рода «заговорщики», знающие код смеха. Именно поэтому инерция смеха грандиозна. Она создает целые «эпохи смеха», свои смеховые антимирры, свою традиционную культуру смеха³.

¹ См.: Fitzpatrick S. Tear off the Masks! Identity and Imposture in Twentieth-century Russia. Princeton, NJ.: Princeton UP, 2005.

² Мандельштам О. Слово и культура. М.: Сов. писатель, 1987. С. 74–75.

³ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. С. 204.

Как мы увидим, вопреки распространенным стереотипам о «нудительной серьезности» сталинской культуры, сталинизм был «эпохой смеха» и произвел свой смеховой (анти)мир. Понять, что в нем смешно, а что нет, означает понять «код смеха» сталинизма. А для этого необходимо критически переосмыслить некоторые стереотипные представления о смехе как в СССР/России, так и на Западе.

Во-первых, это миф о том, что в силу своей естественности смех неуправляем: «Смех спонтанен и естественен, им невозможно управлять. В смехе пробуждается задавленная в процессе социализации индивида спонтанность и безрассудная стихийность „естественного“ поведения»¹. Однако в XX веке прямое «управление» заменяется практиками манипуляции, которые показали свою высокую эффективность в преодолении «спонтанности и безрассудной стихийности „естественного“ поведения».

Во-вторых, представление о том, что смех является своего рода антизапретом, и потому не может быть никому навязан: «Смеха нельзя предписать, ибо смех — нарушение запрета»². На самом деле, как будет показано, смех может быть совершенным инструментом запрета. Причем куда более действенным, чем чистая репрессия.

В-третьих, утверждение о том, что смех по своей природе антитоталитарен, чему свидетельством — излюбленный жанр всех пишущих о советском смехе — политический анекдот: советская «смеховая культура» была «оборотной стороной тоталитарной эпохи», смех «подтачивал тоталитарную идеологию, утверждал приоритет человеческой индивидуальности над коллективным идиотизмом», «анекдотический эпос показывает, что тоталитаризм не только безобразен и страшен, но и смешон»³. Между тем советская смеховая культура отнюдь не была только «оборотной стороной тоталитарной эпохи». Напротив, ее лицевой стороной были веселые комедии Александрова и Пырьева, радостные песни и марши Дунаевского, ликующие толпы участников физкультурных парадов...

В-четвертых, понимание смеха как основы антиповедения и субверсивности: «Смех по сути своей есть именно знак антиповедения и не может быть ничем иным»⁴. Однако в сталинизме функции смеха, сводились — ровно наоборот — к фиксации норм поведения и к закреплению личности в освященной поведенческой модели и социальной роли.

¹ Вершина В., Михайлюк А. Смех в контексте несмешного // Докса. Сб. научных работ. Вып. 5. Логос и праксис смеха. Одесса: Одесский национальный университет, 2004. С. 128.

² Владимир Миклушевич, цит. по: Столович Л. Философия. Эстетика. Смех. СПб.; Тарту, 1999. С. 261.

³ Столович Л. Философия. Эстетика. Смех. С. 290.

⁴ Козинцев А. Г. Смех и антиповедение в России: Национальная специфика и общечеловеческие закономерности // Смех: Истоки и функции. СПб.: Наука, 2002. С. 168.

В-пятых, миф о демократизме и революционности смеха, который якобы является естественным разрушителем социальной иерархии. На этом, в сущности, строилась бахтинская теория карнавала. До Бахтина эту мысль сформулировал А. Герцен: «Действительно, смех имеет в себе нечто революционное <...> В церкви и во дворце никогда не смеются, — по крайней мере, открыто. Крепостные люди лишены права улыбки в присутствии помещиков. Одни равные смеются между собой»¹. Если бы дело обстояло так, мир, где «равных» очень мало, умер бы от тоски. Если вспомнить, что карнавал не норма, но исключение из социального порядка (причем настолько, что бахтинский карнавал может рассматриваться в категориях агамбеновской теории чрезвычайного положения), то придется признать, что хотя в нем продолжает жить смех и комическое, порядок этот основан на неравенстве. Самая распространенная форма комического — это смех умного над глупым: двое «равно» умных как раз и понимают друг друга, смеясь не над, но «между собой». Модусом их коммуникации являются ирония и юмор. Следует, однако, помнить, что поскольку ни в одном обществе, а тем более в полу-урбанизированном массовом обществе, носители развитого чувства юмора не составляют большинства, в нем доминирует смех, имеющий совсем иные основания и природу. А он, воспринимаясь как примитивный и грубый, редко становится предметом исследовательского интереса.

Банальности о демократизме и неподконтрольности раскрепощающего, освобождающего от страха, разрушающего идеологический и религиозный догматизм и подрывающего омертвевшие социальные устои и иерархии смеха и заключенной в нем свободе сводят разговор о нем к теме осмеяния и сатиры и мало продвигают в понимании его политических функций и социальной природы. История сатиры говорит о том, что она может успешно служить укреплению власти, что смех может быть источником страха. Запрет на осмеяние порождает особого рода комическое, торжество которого в сталинизме служило как легитимации режима, так и укреплению культуры ресентимента: если самым тиражным советским журналом был «Крокодил», то самым популярным советским поэтом в 1920-е годы — Демьян Бедный, любимым газетным жанром 1930-х — фельетон, излюбленной формой у мастеров «художественного чтения» после войны были басни Сергея Михалкова, а самыми известными в стране художниками — карикатуристы от Кукрыникисов до Бориса Ефимова... Остается добавить, что самыми лакировочными советскими фильмами — от «Волги-Волги» до «Кубанских казаков» — были музыкальные кинокомедии.

Ставшая вершиной теории смеха в СССР бахтинская концепция карнавала превратилась в моральное основание советологически-интеллигентской картины героической борьбы диссидентствующей «смеховой культуры» (по Бахтину,

¹ Герцен А. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954–1966. Т. 13. С. 190.

глубоко *народной!*) с «нудительной серьезностью» сталинизма. Однако сегодня достаточно поменять предикаты описанной Бахтиным схемы, заменив сталинские догматы религиозно-охранительной риторикой — будь то патриотическая патетика современного российского режима, православная «нудительная серьезность» РПЦ или исламское морализаторство, дружно продвигающие средневековую архаику в современном обществе, — чтобы понять, что мы имеем дело не с оппозицией народ/режим, но с оппозицией либерализма популистской («народной», патриархальной, крестьянской) культуре, находящей близкой для себя антилиберальную архаику, продвигаемую режимом и религиозными обскурантами.

Аудитория Петросяна и Задорнова — это вчерашние зрители «Кубанских казаков»; аудитория российского государственного телевидения, изливающего сарказм в адрес осаждающих страну врагов, — это аудитория вчерашних потребителей Кукрыниксов и Бориса Ефимова. Вот почему столь важно понять, как сатира встроена в идеологический аппарат режима, служит ему, питает культуру resentment, чем она близка широким слоям населения, изливающим свою озлобленность и фрустрацию от неспособности модернизироваться и встроиться в современный мир в праведный гнев против кощунников или карикатуристов.

Современный карнавал так же далек от бахтинской схемы, как был далек от нее карнавал сталинский. Ведь Бахтин не мог помыслить себе «карнавал», внутренним содержанием которого были бы страх и ликование, а языком — спесивая издевка и злобная сатира на весь окружающий мир, растворяющие его в кислоте resentment. Вчера и сегодня этот *карнавал власти* был и остается орудием не освобождения, но устрашения. После пароксизмов XX века «народная культура» перестала восприниматься в качестве оппозиции несвободе. Будучи социальным феноменом, она рассматривается в паре со своим политическим эквивалентом — популизмом, опирающимся на патриархальную низовую культуру, то есть культуру вчерашних крестьян и освященную их «карнавальным мироощущением» архаику. В этом смысле, в основных своих проявлениях она воспринимается как прямой вызов либерализму и модерности, в основе которых лежит не плоская сатира, но глубокая ирония, чуждая как советскому, так и постсоветскому смеху. Будучи продуктом сомнения, ослабления или потери веры, она и является реальной оппозицией архаичной низовой культуре. Борясь с ней, современное средневековье борется за свое выживание, а потому отступать противоборствующим сторонам, по сути, некуда.

Культурные историки, обращающиеся к теме смеха, настаивают на необходимости изучения изменяющегося культурного и политического отношения к смеху, сдвигов в понимании того, что такое смех и остроумие. Они едины в том, что необходимо преодолеть транскультурный и внеисторический подход

к смеху и юмору, который доминирует в работах теоретиков смеха¹. Как замечает Стивен Халливел, «за отделение психологии от истории приходится платить. И когда речь идет о смехе, эта цена непомерно высока»².

Вот почему мы исходим из предпосылки о национальной и исторической специфичности смеха.

В последние 30 лет, — писал один из основателей новой культурной истории Питер Берк в начале 1990-х годов, — мы получили множество замечательных исторических исследований по темам, о которых прежде даже и не думали как об исторических — детство, смерть, безумие, климат, запахи, грязь и чистота, жесты, тело, чтение, речь и молчание. То, что прежде считалось неизменным, теперь рассматривается как культурная конструкция, подверженная вариациям во времени и пространстве³.

И хотя в этом перечне отсутствует смех, он не только является легитимной темой новой культурной истории, но и не может более рассматриваться внеисторично, поскольку в различных социальных и политических средах выполняет разные (а часто и противоположные) функции и кардинально меняет свою природу, фактуру и формы. Как замечает по этому поводу Вик Гатрелл,

К счастью для смеха, большинство историков предпочитают писать истории страданий, боли и горя, поскольку ничто так не убивает смех, как его анализ. Тем не менее юмор — такой же законный предмет для историка, как и любой другой, и он позволяет нам говорить о новых и важных вещах. <...> рефлекс смеха контролируется психическими процессами, а психические процессы имеют историю. Предметы, над которыми люди считают возможным смеяться; кто из них смеется; как они смеются — насмешливо или сардонически (или сочувственно и добродушно); насколько они позволяют другим смеяться — все зависит от времени, пола, класса, места и культуры. И поскольку эти вопросы всегда регулировались моралистами, смех также был центральным в процессах, с помощью которых западные манеры дисциплинировались на протяжении веков. По всем этим причинам изучение смеха может привести нас к самой сердцевине изменяющихся взглядов, чувств и тревог поколений точно так же, как изучение страданий, политики, веры или искусства⁴.

¹ См.: *Bremner J., Roodenburg H. Introduction: Humour and History // A Cultural History of Humour: From Antiquity to the Present Day. London: Polity, 1997. P. 3; Rüger J. Laughter and War in Berlin // History Workshop Journal 67 (Spring 2009).*

² *Halliwel S. Greek Laughter: A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity. Cambridge UP, 2008. P. viii.*

³ *Burke P. Overture: the New History, its Past and Future // New Perspectives of Historical Writing / Ed. P. Burke. London: Polity Press, 1992. P. 23.*

⁴ *Gatrell Vic. City of Laughter: Sex and Satire in Eighteenth-Century London. London: Atlantic Books, 2006. P. 5.*

И действительно, в последние несколько десятилетий появился ряд перво-классных работ, посвященных культурной и интеллектуальной истории смеха¹, утвердивших смех, юмор, сатиру, карикатуру не только в качестве важного поля для исследования эмоций, телесности, визуальных и вербальных образов, языка и повседневности, но и в качестве важнейших факторов соответствующей политической культуры — как во времени, так и в пространстве, обладающих как национальным, так и историческим измерениями, которые не могут быть редуцированы и растворены в генерализирующих теориях. Каждая культура порождает свою специфическую рациональность, мораль, эстетику, выражающие себя в специфических символических формах и являющиеся продуктом национальной социально-политической истории.

Отсюда — другая современная тенденция в изучении смеха — интерес к политическим аспектам комического, актуализировавшийся обращением к проблеме смеха в постструктурализме, прежде всего в открывавшей новые пути работе Делеза и Гваттари о Кафке, в которой, по остроумному замечанию Анки Парвулеску, авторы показали, что в той мере, в какой «все является смехом», «все является политикой»². Это позволило увидеть в смехе его темную сторону. Одна из лучших работ о культурной и интеллектуальной истории смеха последних десятилетий — книга самой Анки Парвулеску «Смех: Заметки о страсти» — обозначила поворот в понимании смеха: «Говорить о смешном в двадцатом веке не значит предложить альтернативу столетию ужасов, войн и геноцида. На самом деле, в двадцатом веке смех часто представлялся как путь к ужасу»³.

Лишь недавно эта темная сторона смеха стала интересовать и исследователей России: *не смех над режимом, но смех самого режима*. Появились работы по социологии советского смеха⁴, затем несколько подборок статей о советском «официальном смехе»⁵ и сопоставительных работ о «санкционированном юморе» в трех диктатурах⁶. Наконец, в 2018–2019 годах вышли сразу три книги

¹ См.: *Gantar J. The Pleasure of Fools: Essays in the Ethics of Laughter*. Montreal: McGill-Queen's UP, 2005; *Gatrell V. City of Laughter: Sex and Satire in Eighteenth-Century London*. London: Atlantic Books, 2006; *Halliwell S. Greek Laughter: A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*. Cambridge UP, 2008; *Beard M. Laughter in Ancient Rome: On Joking, Tickling, and Cracking Up*. Los Angeles: University of California Press, 2014.

² *Parvulescu A. Kafka's Laughter: On Joy and the Kafkaesque* // PMLA. Vol. 130. 2015. № 5. P. 4.

³ *Parvulescu A. Laughter: Notes on a Passion*. Cambridge, MA.: The MIT Press, 2010. P. 21.

⁴ *Дмитриев А.В. Социология юмора: Очерки*. М.: Ин-т социологии РАН, 1996; *Tsipursky G. Socialist Fun: Youth, Consumption, and State-Sponsored Popular Culture in the Soviet Union, 1945–1970*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2016.

⁵ См.: От великого до смешного... Инструментализация смеха российской истории XX века / Нарский И. В. и др. (ред.). Челябинск: Каменный пояс, 2013; *Totalitarian Laughter: Images–Sounds–Performers* / *Oushakine S., Ioffe D.* (eds.) // Special issue of «Russian Literature». Vol. 74: 1–2 (2013); Госсмех: Кластер / Ред. Е. Добренко // Новое литературное обозрение. 2013. № 3 (121).

⁶ См.: *History Workshop Journal* (Issue 79: Spring 2015). Подборка включала в себя следующие работы: *Caplanand J., Feldman D. Laughing Out Loud: «Official» Humour in Three Dictatorships*. Introduction; *Merziger P. «Totalitarian Humour»? The Failure of National Socialist Propaganda and*

об апропрированном государством советском смехе — историка Джонатана Ватерлоу и искусствоведов Анни Жерен и Джона Этти. Однако все три книги оказались за пределами нашей темы: книга Анни Жерен посвящена использованию смеха в ранней советской сатире (1920-е годы), книга Этти — главным образом, оттепельному «Крокодилу», книга Ватерлоу — функционированию антисоветского смеха¹. Появление этих работ указывает на формирование научного интереса к смеху в условиях диктатуры. И не только как элемента контркультуры, но и как инструмента самой диктатуры.

Понятие «государственный смех» использовал Дмитрий Лихачев, описывая смеховую культуру эпохи Грозного и Петра. Может быть оттого, что он не считал этот феномен ключевым в «смеховом мире Древней Руси», он никак не объяснял этого понятия, и, судя по тому, что поставил это словосочетание в кавычки, оно казалось ему скорее языковым курьезом². Для описания этого феномена Лихачев использовал понятие «смеховой шаблон»³. И здесь он исходил из ключевого для его концепции поэтики древнерусской литературы положения о том, что в этой литературе при отсутствии индивидуальных стилей существовали только жанровые⁴, а потому «государственный смех» мог быть также только жанровым.

По мере сужения индивидуального начала в соцреализме и расширения влияния и места *госсмеха* в «смеховом мире» сталинизма жанровый принцип усиливается. Основные жанровые манифестации комического в сталинизме практически лишены индивидуального измерения. Если смех Булгакова отличим от смеха Олеси, а смех Маяковского от смеха Демьяна Бедного, то в сталинизме уже не важно, кто именно был автором того или иного фельетона (Леонид Ленч или Семен Нариньяни), сатирической пьесы (Николай Вирта или Андрей Макаенок) или карикатуры (Михаил Черемных или Юлий Ганф). Поэтому наш интерес сосредоточен на самой природе комического и особенностях его функционирования в различных жанрах.

Те формы и жанры комического, которые находятся в центре настоящей книги, не только позволяют лучше понять работу сталинского искусства, но приводят к пониманию сталинского субъекта путями, которые еще едва разведаны. На этих почти не хоженных путях можно увидеть такие важные аспекты

the Ascent of Popular Comedies in German Mass Media; *Waterlow J.* Sanctioning Laughter in Stalin's Soviet Union; *Gundle S.* Laughter Under Fascism: Humour and Ridicule in Italy, 1922–43.

¹ См.: *Добренко Е.* Грустная история советского смеха (Обзор книг: *Annie Gérin.* Devastation and Laughter: Satire, Power, and Culture in the Early Soviet State (1920s–1930s). Toronto, 2018; *Jonathan Waterlow.* It's Only a Joke, Comrade! Humour, Trust and Everyday Life under Stalin. Oxford, 2019; *John Eddy.* Graphic Satire in the Soviet Union: Krokodil's Political Cartoons. Jackson, 2019) // *Russian Literature.* 2020. Vol. 116.

² *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В.* Смех в Древней Руси. С. 57.

³ Там же. С. 59.

⁴ См.: *Лихачев Д.* Поэтика древнерусской литературы. Л.: Наука, 1967; *Лихачев Д.* Развитие русской литературы: Эпохи и стили. Л.: Наука, 1973.

сталинизма, которые скрыты от глаз на магистральных путях политической и социальной истории. Этим, в частности, объясняется то обстоятельство, что книга построена на сочетании исторического и жанрового принципов (первая часть). Другим важным фактором является природа использованных в сталинизме жанров комического. Одни из них, рассматриваемые во второй части книги, связаны с сатирическим ритуальным «смехом сверху» и литературной традицией (басня, фельетон, сатирическая пьеса); другие, напротив, — с жанрами низовой (массовой) культуры, «смеха снизу» (пословица, частушка, колхозная комедия, водевиль) и анализируются в третьей части.

В самой структуре книги происходит как бы распаковывание политико-эстетических форм и функций *госсмеха*. От политического смеха, рассматриваемого сквозь центральные события сталинизма (Большой террор, Великая Отечественная и холодная войны), где в *смехе сверху* мы имеем дело с *прямой речью* и *оптикой власти*, к *несобственно-прямой речи* власти, посредством которой сталинская культура формирует *образ власти*. Поскольку через этот *смех сверху* осуществлялась одна из ключевых стратегий сталинского режима по самолегитимации — конструирование собственного образа, его специфика прослеживается через трансформацию жанров *сатиры* (от басни и фельетона до сатирической комедии). В центре третьей части книги — процесс создания *образа массы*, какой ее хотела бы видеть власть. Эта *косвенная речь массы* раскрывается через стилизацию *юмора* в (квази)народных жанрах (от пословиц и поговорок до частушек и колхозных комедий). В этом *смехе снизу* с его апелляцией к фольклору легко прочитывается крестьянская генеалогия сталинской культуры: воображаемое новой пролетаризованной массы, хотя и подвергшейся поверхностной урбанизации, оставалось именно фольклорным. Различия между проекциями прямой, несобственно-прямой и косвенной речи позволяют эксплицировать структурные различия жанровых модификаций, трансмедиаальный характер которых позволяет по-новому понять взаимодействие высокой, официальной и массовой культур в соцреализме и осмыслить сталинскую культуру как настоящий *Gesamtkunstwerk* — синтез смеха сверху и идущего от низовой культуры, которому посвящена последняя часть книги.

Вступление, 1, 6, 7, 9 и 11 главы написаны Евгением Добренко; 2, 3, 5, 8 и 10 главы написаны Натальей Джонссон-Скрадолъ; глава 4 написана совместно.