



ОТ ВЕЛИКОГО ДО СМЕШНОГО...  
Инструментализация смеха  
в российской истории XX века

Сборник статей

Южно-Уральский государственный университет  
Факультет права и финансов  
Центр культурно-исторических исследований  
Франко-российский центр гуманитарных и общественных наук в Москве  
Челябинское отделение Российского общества интеллектуальной истории

**От великого до смешного...  
Инструментализация смеха  
в российской истории XX века**

*Сборник статей*

Челябинск  
«Каменный пояс»  
2013

УДК 930.85(470 + 571) + 130.2  
ББК 71.0 + 87.811  
О80

**Редакционная коллегия:**

*И. В. Нарский* — доктор исторических наук, профессор  
*О. С. Нагорная* — доктор исторических наук, доцент  
*О. Ю. Никонова* — кандидат исторических наук, доцент  
*Б. И. Ровный* — доктор исторических наук, профессор  
*Ю. Ю. Хмелевская* — кандидат исторических наук, доцент  
*Г. Т. Риттершпорн* — доктор наук, профессор

Издатель Дм. Графов

О80 **От великого до смешного... Инструментализация смеха в российской истории XX века** : сборник статей / [редкол.: И. В. Нарский и др.]. — Челябинск : Каменный пояс, 2013. — 295 с.

Агентство СІР Челябинской ОУНБ

Сборник статей, подготовленный по материалам конференции «Смеховая культура в России XVIII—XX вв.: междисциплинарные подходы, проблемы, перспективы» (7—8 октября 2011 г., Челябинск) посвящен различным аспектам смеха как коммуникативной и культурной практики в российской истории XX века. В издании представлены философские, филологические, исторические, социологические и культурологические исследования, анализирующие функции, репрезентации и социальную роль смеха в современном обществе.

Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Франко-российского центра  
гуманитарных и общественных наук в Москве

ISBN 978-5-88771-105-8

УДК 930.85(470 + 571) + 130.2  
ББК 71.0 + 87.811

ISBN 978-5-88771-105-8

© Бессмертная О. Ю., Голубев А. В. и др. — статьи, 2013  
© Центр культурно-исторических исследований — составление, 2013  
© Издательство «Каменный пояс», 2013

## СОДЕРЖАНИЕ

### Предисловие

<b>О. Нагорная, И. Нарский, О. Никонова, Ю. Хмелевская.</b> От великого до смешного, или как смех помогает нам понимать историю и современность .....	6
---	---

### Смех в научном дискурсе

<b>Л. В. Карасев.</b> Антитеза смеха и стыда и русская несвобода .....	18
<b>В. Н. Сыров.</b> Смех как структурный элемент культуры: теоретико-методологические перспективы исследования .....	27
<b>М. В. Загидуллина.</b> Классические смеховые тексты в диахронном аспекте: факторы и границы официальной интерпретации .....	46
<b>А. Цинк.</b> Чему служит пародия? Два ответа культурной философии .....	58

### Смех власть предержавших

<b>В. А. Неужин.</b> Как шутили большевики: смех и комическое на сталинских застольях 1930-х — 1940-х гг. ....	72
<b>Н. В. Чернова.</b> Эволюция смеха вождя в историко-революционном фильме .....	92
<b>А. А. Фокин.</b> «Смех в зале»: комическое на партийных съездах (1950—1960-е гг.) .....	110

### Государственно санкционированные веселье, оптимизм и сатира

<b>И. В. Нарский.</b> «Заряд веселости»: с(т)имуляция радости в дискурсах о советской танцевальной самодеятельности 1930-х — 1970-х гг. ....	120
<b>Е. В. Конышева.</b> Советский город сталинской эпохи: пространство оптимизма .....	133
<b>Н. Скрадоль.</b> Нормативная сатира: басни Сергея Михалкова и формирование идеального советского гражданина .....	143

## Столкновение смеховых дискурсов

<b>В. Познер.</b> Серьезный разговор о легком жанре, или Из чего не вышла советская кинокомедия.....	158
<b>А. А. Сальникова.</b> Смех сквозь слезы: комическое и трагическое в «детских» текстах о революции 1917 года .....	167
<b>Г. Т. Риттершпорн.</b> Перевернутый мир советского смеха .....	177
<b>О. Ю. Бессмертная.</b> Спор авангардистской и соцреалистической утопий: «Веселые ребята» — почему не «Пастух из Абрау-Дюрсо»? (Два сценария первой советской музыкальной кинокомедии) .....	192

## Конструирование «другого» как смешного

<b>Ю. Ю. Хмелевская.</b> Иронизация советской повседневности в американских репрезентациях русского голода: Уильям Дж. Келли и его «Уральские заметки» 1922 г. ....	224
<b>А. В. Голубев.</b> «Звериный стиль» в советской политической карикатуре межвоенного периода .....	239
<b>В. А. Токарев.</b> Земляки пана Дызмы: ирония и гримасы Советской мельпомены (1939—1941) .....	263
<b>А. Регамэ.</b> Многозначное «Мы»: смех и национальная идентичность в передаче «Наша Раша».....	280
<b>Сведения об авторах</b> .....	291
<b>Список сокращений и пояснений</b> .....	293

# **ПРЕДИСЛОВИЕ**

## ОТ ВЕЛИКОГО ДО СМЕШНОГО, ИЛИ КАК СМЕХ ПОМОГАЕТ НАМ ПОНИМАТЬ ИСТОРИЮ И СОВРЕМЕННОСТЬ

*Ну и как там, за бугром? Скучно, смертельно скучно?  
Зато у нас весело, правда, тоже смертельно.  
Старый анекдот ☺*

Осмысление смеха и комического как особенностей человеческой природы и человеческой деятельности, давно и прочно заняло место в философской традиции. Начало ее было положено античными авторами (Аристотелем, Платоном и Цицероном), продолжено философами эпох Нового времени и Модерна (Р. Декарт, Б. Спиноза, Т. Гоббс, Дж. Локк., И. Кант, Л. Пиранделло, Ф. Шеллинг, Ф. Шлегель, Г. Гегель, А. Шопенгауэр и др.). В XX в. оно распространилось на смежные сферы гуманитарного знания — социологию, психологию, эстетику, этнологию, филологию и культурологию, создав таким образом, обширное междисциплинарное поле.

В современных исследованиях уже практически хрестоматийными стали ссылки на работы А. Бергсона<sup>1</sup>, который в начале XX в. одним из первых подчеркнул социальный и групповой характер смеха, выведя его за пределы категорий чистой эстетики. Значительный вклад в концептуализацию феномена смеха в различных гуманитарных дисциплинах был внесен психологами и психоаналитиками, предложившими его «функциональные» интерпретации как социального явления. Здесь были способ получения удовольствия за счет «экономии аффекта» (например, экономии сострадания) и форма проявления агрессии и сексуального желания (З. Фрейд); механизм адаптации к неприятной реальности (М. Истмен) и защитная реакция на страх перед табу и запретами (М. Чойси) и др. Общепризнанными на сегодняшний день являются также социологические объяснительные схемы, которые рассматривают смех и комическое как инструмент формирования сплоченности/дифференциации в группе, один из путей самоидентификации и способ реализации социального конфликта/примирения. Эти универсалистские в своей массе концепции социологии и психологии с ретроспективной точки зрения имеют один важный недостаток — они аисторичны. Поэтому чрезвычайно важным с методологической точки зрения стало появление трудов, которые тракто-

вали особенности смеха и комического разных эпох и периодов, историзовали смех.

Во второй половине XX в. важные дополнения в теоретический «каркас» осмысления исторических аспектов смеха были предложены в трудах Н. Элиаса о «процессе цивилизации» и эволюции отношения к комическому как части этого процесса; русской семиотической школы (Ю. Лотмана, Б. Успенского), философа Л. В. Карасева, фольклориста В. Проппа<sup>2</sup>, антрополога А. Г. Козинцева, филолога Ю. Борева и, конечно же, М. Бахтина<sup>3</sup>, чья работа о смеховой культуре эпохи Рабле явилась настоящим прорывом, а предложенная им концепция «народной смеховой культуры» получила международное признание и надолго определила вектор исследований в этой области.

Не умаляя непрерываемых заслуг М. Бахтина в превращении смеха в самостоятельный предмет исследования, следует помнить и о том, что в период работы над «Рабле», особенно в конце 1930-х и 1940-х гг. автор подвергался преследованиям, был в ссылке и, по мнению более поздних критиков, был склонен к преувеличению и абсолютизации низовой смеховой культуры как нравственного противостояния всепроникающему государству и тоталитарной власти<sup>4</sup>, что еще в 1980-е гг. было отмечено А. Я. Гуревичем. Полемизируя с интерпретацией «всепобеждающего народного смеха» как протестного позитива, который разрушает действительность несвободы, Гуревич, напротив, указывает на неразрывную связь смеха и страха в смеховой культуре. Пародия, гротеск, осмеяние, таким образом, являют собой не отрицание официальной картины мира, но ее оборотную сторону, подтверждающую и утверждающую другую сторону, способствующую консолидации и складыванию новых традиций<sup>5</sup>. Эта гипотеза представляется плодотворной и для изучения более поздних смеховых культур, в том числе и российской эпохи Нового времени, Модерна и современности. Именно в это время представления о смешном и комическом и способы их медиализации, с одной стороны, стали меняться гораздо быстрее, а с другой — активно политизироваться, подстраиваясь к нуждам усложняющегося общества.

Несмотря на то, что первые пожелания о написании «истории смеха» были высказаны еще в XIX в., (Джакомо Леопарди, А. И. Герцен) вступление собственно историков на эту «территорию» началось сравнительно недавно. Как за рубежом, так и в России, оно совпало по времени со сменой парадигм исторических исследований<sup>6</sup>. С российской стороны пионерами в изучении исторических аспектов смеха можно считать советских медиэвистов и филологов, занимавшихся древнерусской литературой и фольклором. Опираясь на гипотезу М. Бахтина о центральности смеха в ренессансной культуре, они обратились к изучению текстовых и зрелищных аспектов древнерусских смеховых практик и поискам в них «национальных черт и черт эпохи»<sup>7</sup>. Базовым понятием данных работ стал «анти-мир», противопоставленный благополучному, действительному миру и стремящийся разрушить господствующую знаковую систему.

Неблагодарную роль проводников между двумя «мирами» в разные эпохи брали на себя скоморохи, юродивые и шуты, которые являлись

носителями «знаков смешного» — особого слога, интонации, поведенческих кодов, условной одежды или грима. При этом отличие древнерусского смехового действия от европейского карнавала заключалось в постепенной утрате самого смехового начала и его более активной ритуализации. Это качество обеспечило проникновение театрализации в реальную политику, присвоение и приспособление этой ритуальности к государственным нуждам, проявление чего можно наблюдать, например, в опричнине, и в более поздних отголосках — петровских маскарадах и инициированных и срежиссированных «сверху» антирелигиозных и праздничных действиях первых лет советской власти.

Несмотря на наличие концептуальной базы для изучения смеха, его аналитическое рассмотрение применительно к истории России поздних периодов (и XX века в особенности) делает лишь первые шаги<sup>8</sup>. Труды, активно публиковавшиеся с конца 1980-х гг. и претендующие на рассмотрение «альтернативных» историй России и СССР сквозь призму неформального юмора, по большей части носят репрезентологический, а временами — откровенно популистский и развлекательный характер<sup>9</sup>.

В целом, участь смеха и комического среди объектов исторического изучения двойственна. В настоящее время смех, юмор, сатира, карикатура заслуженно занимают почетное положение в гуманитарном цехе, образуют важное поле исследования эмоций, телесности, визуальных и вербальных образов, языка и повседневности, коммуникативного поведения и его национальных особенностей. О заметном росте интереса к смеховым культурам говорит организационное оформление научных национальных и международных научных обществ, избравших смех объектом изучения (Парижское общество по изучению комизма и смеха CORHUM, Международное общество по изучению юмора ISHS) и проводимые в последнее десятилетие тематические конференции и семинары<sup>10</sup>.

Однако, вопреки очевидной принадлежности феноменов смеха и комического к органичным объектам сотрудничества различных наук, в междисциплинарных усилиях, нацеленных на изучение смеховой культуры, имеется заметный дисбаланс. Философские, социальные и психологические концепции смеха как и прежде создают иллюзию универсальности смеховой парадигмы, препятствуя исследованию ее эволюции во времени и специфики проявления в разных культурно-исторических контекстах. Историки, в свою очередь, нередко впадают в другие крайности. «Профильные» исторические исследования смеха, как правило, проходят мимо солидного теоретического капитала, накопленного гуманитарным и социальным знанием, преимущественно ограничиваясь характером «case studies» или рассмотрением смеховой культуры и веселья как компонентов параллельного феномена «праздничной культуры»<sup>11</sup>.

Как отмечал А. Я. Гуревич, «перед исследователем гротеска, смеха и комического в истории культуры открывается поистине безграничное поле деятельности, в особенности в области изучения культур древности и средневековья». Но при раскрытии функций и мировоззренческой роли «архаического смеха» чрезвычайно важно учитывать своеобразие и непохожесть культур прошлого и настоящего. «Более или менее ясна ошибоч-

ность оценки смеховых аспектов древних и средневековых культур на основе критериев, заданных литературой нового времени, но каков должен быть к ним здравый исторический подход?»<sup>12</sup>

В историческом контексте Российской Империи, СССР и постсоветского периода сформулированный выдающимся медиевистом вопрос представляется особенно актуальным. Одним из путей его решения является исследование смеховых культур как коммуникативных и культурных практик, выполняющих важные функции в жизнедеятельности общества, что, с одной стороны, предполагает проверку теоретических построений на конкретно-историческом материале, а с другой — требует от историков овладения концептуальным инструментарием других гуманитарных и социальных наук.

Замкнутость исторического цеха на письменных источниках и пока еще медленно идущий процесс подключения к историческим исследованиям источников, более «привычных» для других гуманитарных дисциплин (например, визуальных и аудио-источников), создают проблемы при изучении ключевых для темы смеха связей «смех и эмоции», «смех и телесность», «смех и гендер» и др. И вместе с этим, существует осознание того, что более глубокий анализ смеха как одной из культурных практик человечества невозможен без углубления ретроспективы, смелых и даже рискованных сравнений, как внутри— так и кросс-культурных.

Как реагировала многообразная российская «смеховая реальность» XX века на головокружительные исторические перемены, и какое обратное воздействие она оказывала на исторические и политические процессы? Как при этом менялся ландшафт «смеховых культур» и «веселья», их функции и формы? При помощи каких источников и инструментария можно это выявить и интерпретировать? Какие новые перспективы открывает исследование исторических аспектов смеха для понимания действий социальных групп, отдельных индивидов и механизмов власти в тоталитарных и пост-тоталитарных обществах?

Поискам ответов на эти вопросы была посвящена конференция «Смеховая культура в России XVIII—XX вв. (междисциплинарные подходы, проблемы, перспективы)», которая состоялась в 7—8 октября 2011 г. в Центре культурно-исторических исследований Южно-Уральского государственного университета, тематически и методически продолжив серию челябинских междисциплинарных конференций о памяти (2004), опыте войн (2005), визуальных образах (2007) и о слухах в истории России Нового времени (2009). Наряду с историками, научный форум в Челябинске собрал представителей различных отраслей гуманитарного знания (философов, филологов и искусствоведов). Его «география» включила в себя исследователей из России, Франции, Германии и Израиля.

По замыслу организаторов, конференция должна была способствовать привлечению внимания гуманитариев, и в первую очередь историков, к возможностям и методам использования междисциплинарных подходов в изучении исторических аспектов феноменов смеха и смеховой культуры. Одновременно она должна была показать, что изучение такой «тонкой» материи как смех может оказать неопределимую услугу истори-

ку — например, в выявлении механизмов властвования, в исследовании формирования и функционирования неформальных и ситуативных групп, эмоциональных и визуальных режимов, наконец — степени свободы в обществе.

\* \* \*

По разным причинам не все представленные на конференции материалы были включены в данный сборник, который, тем не менее, может служить неким срезом текущего состояния исследованности ландшафта современной смеховой культуры со всеми его плюсами и минусами.

Сборник открывается блоком статей, посвященных смеху как теоретической проблеме. Первые две из них представляют альтернативные программы философского осмысления смеха. Известный философ смеха Леонид Карасев в своем тексте выдвигает аргументы в пользу высказанного им почти четверть века назад тезиса, согласно которому антитезой смеха является не плач, а стыд. Для расширения и углубления своей аргументации автор привлекает российский материал — от феномена юродства и литературного дискурса о нем до современного «повреждения нравов». В человеке несвободном — таков основной вывод Л. Карасева — способность к смеху и стыду понижается и деформируются. Статья философа Василия Сырова, по мнению автора, призвана открыть пространство для новых исследовательских перспектив смеха благодаря изучению функционирования смеха как инструмента культуры. Изучая способы инструментализации смеха культурой, автор приходит к важному наблюдению, что смех может быть инструментом не только оппозиции, протеста и разрушения, но и консервации и усиления официальной культуры и политики. Статья Марины Загидуллиной анализирует смешное в российских «классических» литературных текстах XVIII—XIX вв., а точнее — способы «осерьезнивания» смешного официальной критикой и педагогикой XIX—XX вв. Обучение читателей «правильному» восприятию юмора и сатиры трактуется М. В. Загидуллиной не как способ манипулирования сознанием потребителей классики «власть предрежащими», а как результат своеобразной конвенции между «верхами» и «низами». Славистка Андреа Цинк проводит сравнительный анализ отношения к пародии российского литературоведа М. Бахтина и американской философа феминизма Джудит Батлер. Автор приходит к выводу об относительности распространенного тезиса о субверсивном характере пародии у обоих своих героев как «культурных философов», а также о влиянии их исходных политических и эстетических интересов на отстаиваемые ими исследовательские концепты.

Второй раздел включает в себя исследования смеховых практик и репрезентаций, связанных с представителями властных кругов и политическими лидерами. В статье историка Владимира Невежина предметом анализа стала смеховая составляющая сталинских застолий 1930-х — 1940-х гг. Выявляя многочисленные комические ситуации во время сталинских торжеств и признавая за И. В. Сталиным известное чувства юмора, В. Невежин подчеркивает, что изучение смеховой культуры

сталинизма позволяет обогатить наши представления о сталинских «сценариях власти». Исторический анализ Нины Черновой посвящен малоизученной теме о «смехе вождей» в советских историко-революционных фильмах 1930—1940-х гг. Рассматривая сложное переплетение идеологических шаблонов, авторского видения сценаристов, режиссеров, актеров и особенностей зрительского восприятия образов Ленина и Сталина, автор показывает, что именно этот кинематографический жанр способствовал превращению смеха и юмора в важную, узнаваемую и востребованную аудиторией черту кинотипажей советских лидеров. Александр Фокин обращается к контент-анализу и контекстуализации практик, стоящих за ремарками «смех в зале» в стенограммах партийных съездов 1950—1960-х гг., предпринимая попытку показать, что «официозный смех» служил не только демонстрацией доминирования и лояльности, но и средством навигации для членов партии и инструментом создания эмоционального единства делегатов в политических целях.

В третьем разделе сгруппированы материалы, посвященные репрезентациям радости и смеховым практикам, одобряемым и поощряемым государством на массовом, популярном уровне. На примере советской художественной самодеятельности Игорь Нарский предпринимает попытку реконструировать процесс и тонкую грань перехода от добровольного радостного упоения «достижениями социализма» до приватизации радости. Автор приходит к выводу, что история успеха самодеятельного «танца» и его победное шествие по стране Советов обуславливалось представлением актерам возможности в рамках господствующей культуры создать собственное позитивно заряженное сообщество, оставляя открытым вопрос о специфике советского случая и перспективе сравнительных исследований. Исследуя архитектурные нововведения в Челябинске периода сталинизма, искусствовед Евгения Конышева анализирует предписанные сверху и воспринятые снизу рамки создания советских городов как «пространств оптимизма». При этом приемы архитекторов (оформление проспектов и площадей как театральных подмостков для властных постановок, украшение домов символами советского изобилия и т. д.) анализируются автором как средство создания и инсценирования эмоционального сообщества и его идентичности. В литературоведческой статье Натальи Скрадоль переосмысливается представление о басне как о литературном жанре «аллегорического сатирического письма», «исподволь подрывающего государственные устои». На примере басен С. Михалкова автор показывает, как басня, затаенная в «корсет» обязательного условия — политически корректного понимания смысла читателем, становится «условно смешной», а сам жанр входит в конфликт с намерением его использования, превращаясь в литературный парадокс.

Следующий раздел содержит примеры анализа коллизий, соперничества и чередования различных смеховых дискурсов в исторических условиях первой половины XX в. В своем «археологическом экскурсе» Валери Познер распутывает клубок взаимовлияний и факторов, определивших становление и развитие дореволюционной и советской комедии, включая взаимосвязь теории и практики, запросы публики, установ-

ки критики и политику проката. Автор последовательно раскрывает перед читателем эволюцию концептов экранного смеха от помещения в центр жестов и тела, их механизации в начале XX в. до дисциплинирования и даже дрессировки этого тела в александровских комедиях. Исследование Аллы Сальниковой посвящено анализу сложного переплетения комического и трагического в детских эмигрантских текстах современников революции и Гражданской войны. Отмечая изначальную амбивалентность феномена детского смеха, автор детально раскрывает разнообразные стратегии — от фантазирования и фольклоризации до подражания взрослым и сознательной иронизации — при помощи которых юные очевидцы упорядочивали и проговаривали окружавшую их экстремальную повседневность, объединившую в себе травматические и радостные компоненты детского опыта. Габор Т. Риттершпорн в своей статье интерпретирует многообразные формы высмеивания населением советских институтов, руководителей, высокопоставленных должностных лиц и мероприятий режима 1930-х гг. как своего рода перевернутый, карнавальным мир. По мнению историка, советский смех над советским, как и в классическом карнавале, дарил краткий терапевтический эффект, временно избавляя от сомнений, неопределенности и смутных предчувствий. Как и принято во время карнавала, в нем участвовали и высмеиваемые, однако в советском случае их участие в осмеянии было сковано многочисленными страхами. Сравнивая версии сценария, казалось бы, всем знакомого фильма «Веселые ребята», Ольга Бессмертная исследует постепенное вызревание, противостояние и отмирание двух концептов смешного, выраженных в конкретных лицах и сюжетных линиях. Несмотря на то, что оба варианта представляли собой концепции тотализирующего смеха и отражали утопические идеи, лишь один из них реализовался в итоге в качестве канона для советской (соцреалистической) музыкальной комедии.

И наконец, в завершающем пятом разделе сборника рассматриваются разнообразные варианты использования смеховых практик и техник в выстраивании идентичностей и маркировании «своего» и «чужого». Материал Юлии Хмелевской посвящен восприятию голодающей Советской России 1920-х гг. сотрудниками Американской администрации помощи сквозь призму защитных иронических конструкций. Анализ эго-документов и официальных отчетов, хранящих образы представителей центральных и местных властей, советского населения, и американских саморепрезентаций позволяет проследить не только стратегии сохранения «собственного» эмоционального режима в непривычном окружении, но и отправные точки для негативистской мифологизации раннесоветской среды, чуждой американцам и политически, и культурно.

Сборник о смехе, конечно, не мог обойтись без темы политической карикатуры. «Звериному стилю» как одному из центральных приемов сатирической и иронической репрезентации «другого» посвятил свои размышления Александр Голубев. Проследивая традиции этого жанра, заложенные еще в XIX в., исследователь анализирует наиболее распространенные образы животных, птиц и насекомых и их связи с реальными «игроками» на международной арене — странами и их политическими

деятелями, характеризует иногда чересчур прямолинейные аналогии и бесхитростные приемы советских карикатуристов. Василий Токарев знакомит читателей с захватывающей историей превращения польского авантюрно-сатирического романа Тадеуша Доленги-Мостовича «Карьера Никодима Дызмы» в драматургический памфлет на предвоенную Польшу. В. Токарев вводит в своей статье термин блицдраматургии, чтобы обозначить реакцию советских драматургов на политический заказ по производству антипольских пьес после «освободительного похода» и анализирует литературные приемы и сюжеты, при помощи которых советскому сатирическому «перу» удавалось изобразить польских «злодеев» и саму Польшу в самом нелюбимом виде. Статья Амандин Регамэ посвящена интересному аспекту складывания современной российской идентичности — роли, которую в этом процессе играют комические телешоу, по форме заимствованные у западных телекомпаний и наполненные специфически российским содержанием. Анализируя комические приемы, стереотипы, традиции, образы «своих» и «чужих», противоречия и ожидания, на которых строится новое российское «мы», преподносимое в жанре *stand-up comedy*, автор указывает на полисемию этого концепта, в котором сарказм сочетается с гордостью, а претензии на общее прошлое — с разнообразным и отнюдь не всегда комичным и поддающимся унификации настоящим.

\* \* \*

С одной стороны, представленная в сборнике тематика сигнализирует о том, что смеховая реальность перестает восприниматься как экзотика, и все больше исследователей обращаются к различным аспектам смеховой культуры в исторической перспективе. В большинстве этих работ подтверждается конструируемый и конструирующий характер смеховых практик как социального и коммуникативного феномена, выполняющего важные функции в современном обществе. С другой стороны, приходится признать, что во многих случаях историки сильно отстают от представителей смежных наук в овладении аналитическим инструментарием и методами дешифровки многообразных смеховых практик, вследствие чего «междисциплинарность» приобретает декларативный характер, а исследовательский язык — констатирующий, описательный стиль. По-видимому, отчасти этот инструментальный дефицит влияет и на ситуацию с отбором и оценкой репрезентативного материала, приводя к концентрации на ближайших, «примыкающих» к авторской современности периодах, чей «смех» кажется более «понятным».

### *Post-scriptum*

15 февраля 2013 г., когда редакционная коллегия почти в полном составе собралась в издательстве для финальной читки этого сборника, в небе над Челябинском взорвался залетевший из космоса метеорит. Это событие превратило южноуральский промышленный мегаполис в «героя» мировых новостей. На несколько дней Челябинск стал «микрокосмом», в котором в сконцентрированном виде обнажились различные аспекты на-

шего современного бытия, где боязнь космической угрозы и конспирология соседствуют с повседневной беспечностью, мировая цивилизационная проблема — с бессилием местных властей, а людская незащищенность и страх — с цинизмом и стёбом.

К счастью, устрашающий визит неземного «пришельца» обошелся без жертв и серьезных катастроф. Оправившись от первоначального шока, российское коммуникационное пространство мгновенно наполнилось рискованными шутками на тему «челябинского болида», самой неудачной из которых, пожалуй, была, официозная попытка главы правительства пошутить о том, что метеоритный дождь претендует на место символа Красноярского экономического форума<sup>13</sup>. Рядовое население отреагировало более приземленно, продемонстрировав в «фотожабах» и комментариях к новостям недюжинные способности к «творческой» интерпретации медийных и масс-культурных штампов, политических лозунгов и старых анекдотов. Живучесть чувства юмора и массовый сарказм в связи с неожиданной экстремальной ситуацией, указавшие, помимо всего прочего, на отсутствие у россиян иллюзий в отношении действующей власти, были отмечены как российскими<sup>14</sup>, так и зарубежными СМИ<sup>15</sup>. Психологи же посчитали нужным лишний раз подчеркнуть терапевтическую роль публичного «отсмеивания» страхов в преодолении пост-метеоритных фобий<sup>16</sup>.

Возможно, высказанное много лет назад предположение классика о комедии и комическом как «последнем фазисе всемирно-исторической формы» и о том, что такой ход истории нужен для того, «чтобы человечество *весело* расставалось со своим прошлым»<sup>17</sup>, к началу XXI в. выглядит спорным и неубедительным. Но, так или иначе, неожиданное и неподвластное людям происшествие подарило всем еще один повод поразмышлять о месте смеха в нашей жизни и нашей современной истории. Отчасти поэтому редакционная коллегия надеется, что эта публикация вызовет интерес не только у «профессиональных» гуманитариев, но и у всех, кто интересуется многообразными проявлениями смеховой культуры в России XX — начала XXI вв.

**О. Нагорная, И. Нарский,  
О. Никонова, Ю. Хмелевская**

### Примечания

<sup>1</sup> Бергсон А. Смех. М., 1992 (1-е изд. — Бергсон А. Смех в жизни и на сцене. СПб., 1900). О результатах «эмпирической» проверки теории А.Бергсона о социальности смеха, см.: Provine Robert R. *Laughter: A Scientific Investigation*. London, 2001.

<sup>2</sup> Боров Ю. Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. М., 1970; Карасев Л. В. *Философия смеха* М., 1996; Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002; Успенский Б. А. Анти-поведение в культуре Древней Руси // Б. А. Успенский *Избранные труды*: в 2 т. Т. 1. М., 1994. С. 460—477; Пропп В. *Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне)* (Собр. трудов В. Я. Проппа.) М., 1999; Козинцев А. Г. *Человек и*

смех. СПб., 2007

<sup>3</sup> *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М., 1990.

<sup>4</sup> Как пишет А. Г. Козинцев, «Сегодня многие видят в Бахтине в лучшем случае утописта, проецирующего на средневековую и ренессансную действительность интеллигентскую мечту о противостоянии народа официальной идеологии..., в худшем — апологета тирании» (*Козинцев А. Г.* Человек и смех... С. 209). Полемиические размышления об утопичности внеконтекстуальной стилизации смеха, см.: *Аверинцев С. М.* М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 7—19; *Аверинцев С.* Бахтин и русское отношение к смеху // От мифа к литературе : сборник в честь 75-летия Е. М. Мелетинского. М., 1993. С. 341—345; *Гройс Б.* Тоталитаризм карнавала // Бахтинский сборник. Вып. 3. М., 1997. С. 76—80; *Лакхманн Р.* Смех: примирение жизни и смерти // Там же. С. 81—85; и др., см. также статью Л. В. Карасева в данном сборнике.

<sup>5</sup> *Гуревич А. Я.* Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981. Гл. VI: «Верх» и «низ»: средневековый гротеск, также см.: *Gurevich A.* Bakhtin and his theory of Carnival // *Cultural History of Humour: From Antiquity to the Present Day* J. Bremmer and H. Roodenburg (Eds.). Cambridge, 1977. P. 54—60.

<sup>6</sup> *Vom Lachen. Einem Phaenomen auf der Spur / Th. Vogel* (Hg.). Tuebingen, 1992; *Laughter down the centuries / S. Jaekel, A. Timonen* (Eds.). Turku, 1997; *Gilhus I.* Laughing Gods, Weeping Virgins: Laughter in the History of Religion. Rutledge, 1997; *A History of English Laughter: Laughter from «Beowulf» to Beckett and Beyond / M. Pfister* (Ed.). London, 2002; *Humour, history and politics in late antiquity and the early Middle Ages / G. Halsall* (Ed.). Cambridge, 2002; *Peretti L.* Women and Laughter in Medieval Comic Literature. University of Michigan, 2003; *Hallivel S.* Greek laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity. Cambridge, 2008; и др.

<sup>7</sup> См., например: *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В.* Смех в Древней Руси. Л., 1984; *Юрков С. Е.* «Смеховая» сторона антимира: скоморошество // С. Е. Юрков Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI — начало XX вв.) СПб., 2003. С. 36—51.

<sup>8</sup> *Draitser E.* Making War, Not Love: Gender and Sexuality in Russian Humor. Palgrave Macmillan, 1999; *Reflective Laughter: Aspects of Humour in Russian Culture / Ed. L. Milne.* London, 2004; *Разуваев В. В.* Политический смех в современной России. М., 2002; *Столяр М.* Советская смеховая культура. Киев, 2011.

<sup>9</sup> Одной из характерных особенностей такого рода литературы является использование в качестве основных источников «альтернативности» анекдотов и интеллигентского юмора, см., например: *История СССР в анекдотах, 1917—1991 / сост. М. Дубовский.* М., 1991; *Russia Dies Laughing: Jokes from Soviet Russia / Z. Dolgopolva* (Ed.). Salem House Publishers, 1983; *Draitser E.* Forbidden Laughter. Soviet Underground Jokes. Kensington, 1980; *Adams B.* Tiny Revolutions in Russia: Twentieth Century Soviet and Russian History in Anecdotes and Jokes. London, New-York : Routledge, 2005; *Political Humor under Stalin: an Anthology of Unofficial Jokes and Anecdotes / D. Brandenberger* (Ed.). Bloomington, 2007; *Lewis B., Hammer & Tickle.* The History of Communism Told Through Communist Jokes, London, 2008; и др.

<sup>10</sup> Например, Международная научная конференция «Карикатура, пародия, гротеск: феномены современной культуры», прошедшая в 2001 г. в Российском ин-

ституте культурологии, междисциплинарный научный форум «Totalitarian laughter: cultures of the comic under socialism», состоявшийся летом 2009 г. в г. Принстон, США (обзор см. *Oushakine S. Laughter under Socialism: Exposing the Ocular in Soviet Jocularitry. Slavic Review. Vol. 70. No. 2 (Summer 2011). P. 247—255*); фестиваль гуманитарных наук в Чикаго в апреле — мае 2009 г., посвященный роли смеха в истории с древности и до современности (Chicago Humanities Festival XX: Laughter 2009), и др.

<sup>11</sup> *Le Roy Ladurie E. Carnival: A People's Uprising at Romans, 1579—1580, London: Scholar Press, 1980; Geldern Von J. Bolshevik festivals, 1917—1920. Berkeley, 1993; Чеканцева З. Порядок и беспорядок. Протестующая толпа во Франции между Фрондой и Революцией. Новосибирск, 1996; Дарнтон Р. Великое кошачье побоище и другие эпизоды из истории французской культуры. М., 2002; Озуф М. Революционный праздник 1789—1799, М., 2003; Bersé Y. M. Fête et révolte. Des mentalités populaires du XVIe au XVIIIe siècle, Paris, 2006; и др.*

<sup>12</sup> *Гуревич А. Я. О природе комического в «Старшей Эдде» // А. Я. Гуревич «Эдда» и сага. М., 1979.*

<sup>13</sup> Дмитрий Медведев прокомментировал падение метеорита в Челябинске. Delate Новости. 15 февраля 2013 URL: <http://delate.info/1900-dmitriy-medvedev-prokommentiroval-padenie-meteorita-v-chelyabinske.html>; Медведев назвал падение метеорита символом Красноярского экономического форума. Вести ФМ. 15 февраля 2013. URL: <http://www.radiovesti.ru/articles/2013-02-15/fm/82279>; Дмитрия Медведева развеселил высотный взрыв над Челябинском. 18 февраля 2013. URL: <http://www.bk55.ru/inform/article/14951/>; Дмитрий Медведев объявил челябинский метеорит символом. НТВ. 15 февраля 2013. URL: <http://www.ntv.ru/novosti/463217/>

<sup>14</sup> Ничего так не бодрит, как с утра метеорит! Рунет шутит о челябинском метеорите, взнезном разуме и Брюсе Уиллисе. Новый Регион. 15 февраля 2013 URL: <http://www.nr2.ru/ekb/424644.html>; Рунет шутит про метеорит: На День влюбленных кто-то обещал звезду с неба. РБК. 15 февраля 2013 URL: <http://top.rbc.ru/society/15/02/2013/845341.shtml>; Метеорит произвел неожиданный психологический эффект. Утро.Ru. 18 февраля 2013. URL: <http://www.utro.ru/articles/2013/02/18/1101804.shtml>; и др.

<sup>15</sup> Meteorite Spurs Very Russian Reaction: Political Jokes. In the face of more than 1,100 injuries, Russians greet meteorite with humor. National Geographic News. February 15, 2013. URL: <http://news.nationalgeographic.com/news/2013/13/130216-world-russia-putin-soviet-meteorite-reaction-jokes-humor-space/>; How I Meteoried Your Motherland. Comedy Central. The Daily Show with Jon Stewart. February 19, 2013 URL: <http://www.thedailyshow.com/watch/tue-february-19-2013/how-i-meteoried-your-motherland>; Meteorite triggers wave of humor on the Russian web. Russia Beyond the Headlines. February 17, 2013 URL: [http://rbth.ru/arts/2013/02/17/meteorite\\_triggers\\_wave\\_of\\_humor\\_on\\_the\\_russian\\_web\\_22971.html](http://rbth.ru/arts/2013/02/17/meteorite_triggers_wave_of_humor_on_the_russian_web_22971.html); и др.

<sup>16</sup> Психологи советуют челябичам читать шутки про метеорит. Росбалт. 19 февраля 2013. URL: <http://www.rosbalt.ru/federal/2013/02/19/1096201.html>; Синдром «челябинского метеорита». ИТАР ТАСС Урал. 21 февраля 2013. URL: [http://www.tass-ural.ru/psychology/sindrom\\_chelyabinskogo\\_meteorita.html](http://www.tass-ural.ru/psychology/sindrom_chelyabinskogo_meteorita.html)

<sup>17</sup> *Маркс К. К критике гегелевской философии права. Введение // К. Маркс Собр. соч. : в 50 т. (1955—1981). Т. 1. М., 1955. С. 418.*

# **СМЕХ В НАУЧНОМ ДИСКУРСЕ**

## **АНТИТЕЗА СМЕХА И СТЫДА И РУССКАЯ НЕСВОБОДА**

Статья «Парадокс о смехе», где было высказано предположение о том, что реальной антитезой смеха является не плач, а феномен стыда, вышла в свет более двух десятков лет назад<sup>1</sup>, что достаточно много для нашей подвижной эпохи, когда и нескольких лет оказывается достаточным, чтобы предложить новые идеи или опровергнуть старые. В этой связи мне показалось уместным еще раз обратиться к этой фундаментальной дихотомии, с тем, чтобы прояснить ее теоретические основания и попытаться связать с особенностями русской истории и культуры.

Основанием для противопоставления смеха и стыда послужила мысль об интеллектуальном, рефлексивном характере человеческого смеха, отличающем его от чувства радости, которое выражается в похожей на смех мимической форме. Проблема в том, что «сильных» чувств у человека много, в то время как выразительные возможности лица весьма ограничены. Таким образом, одни те же или схожие между собой «лицевые механизмы» человек вынужден использовать для выражения нескольких, подчас сильно отличающихся друг от друга чувств. Что смех и радость, если даже лица смеющихся и плачущих практически неотличимы друг от друга, если судить о них по фотографиям (что и делалось не однажды в психологических экспериментах).

Традиционно смех противопоставляется плачу, и в этом есть своя правда, если отождествить смех с радостью. Но ведь смех, подлинный человеческий смех — «смех ума» — не сводим к одной только радости; он интеллектуален по своей сути, поскольку является ответом на обнаружение в предмете некоторой «меры» зла; как писал Аристотель, «смешное — это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное». В этом — отличие «смеха ума» от «смеха тела», в котором выражается не остроумие, а стихия природного, витального энтузиазма. Главным в аристотелевском определении, сохранившем свой смысл до сегодняшнего дня, является указание на связь смеха и зла (смех как человеческий ответ на зло) и требование того, чтобы зло было не полномасштабным, реальным, а так или иначе умеренным. Для уточнения ситуации я бы добавил, что смех возникает в том случае, если к двум названным условиям добавить третье — зло

должно быть не только умеренным, «снятым», но и выразительным. Все это, взятое вместе, собственно, и вводит смех в круг эстетики, хотя очевидно, что в смехе не менее важным является и этическое начало.

Если согласиться со сказанным, то антитезой рефлексивного смеха станет не плач, который так естественно противопоставить смеху радости, а что-то другое, что-то, не просто отличающееся от «смеха ума», но ему, по сути своей, противоположное. «Противоположное» — значит имеющее отрицательный знак и, вместе с тем, обладающее той же интеллектуально-духовной природой. В ряду всех возможных вариантов при таком раскладе на первое место выдвигается феномен стыда, поскольку именно стыд отвечает всем названным условиям. Это сильное негативное чувство, имеющее при этом выраженную рефлексивную подкладку. Животное не смеется (не путать с радостью), и животное не стыдится, чего, кстати, нельзя сказать о мышлении, зачатки которого у животного присутствуют.

Смех и стыд похожи друг на друга по своей интенсивности и внезапности зарождения. Нельзя начать стыдиться или смеяться постепенно. Смешное, когда оно осознано, увидено, захватывает и подчиняет себе мгновенно, то же можно увидеть и в случае, когда человек испытывает стыд: осознание поступка как постыдного приходит мгновенно, как удар, и так же подчиняет себе человека целиком. В этом состоит принудительная сила смеха и стыда. Смех, как правило, направлен вовне, стыд — внутрь человека. В этом смысле смех — это гений общения, тогда как стыд заставляет человека уйти от общения и остаться наедине с собой. В то же время, если говорить о крайних точках, то высшей формой смеха станет смех над собой, а высшей формой стыда — стыд за другого. Можно сказать, что смех и стыд представляют собой (во всяком случае, в своем истоке) одно и то же чувство, которое в момент зарождения колеблется, «выбирая» путь, следуя которому оно превратится в смех или стыд. Стыд как интериоризированный и поменявший свой знак на обратный смех. Эстетическое (хотя и несущее в себе моральную оценку) превращается в подчеркнуто этическое. Характер созревающей эмоции, возможно, определяет «мера» зла, которую человек усмотрел в той или иной ситуации. Если зло, говоря аристотелевским языком, не «причиняет страдания» и не «пагубно», ответом на вызов выразительного, но так или иначе смягченного зла (эстетическая дистанция), станет смех, если мера «пагубности» превышена, но какая-то дистанция все же остается, — то место смеха займет стыд. В случае же реальных, в том числе физических угроз, в дело вступают другие психические механизмы, рождающие эмоции страха, ужаса или гнева.

Смех часто связывается с грехом. И в смысле греховности смеха (особенно неумеренного), с точки зрения христианской традиции, и в смысле того, что греховный поступок осуждается не только нравственно-дидактическим образом, но и смехом. В русском языке слова «смех» и «грех» легко рифмуются, рождая целый ряд поговорок типа «Где смех, там и грех» или «Смехи и хихи введут во грехи» и т. д. В то же время, как отмечает С. Аверинцев, за всем этим «стоит нечто более глубокое,

более спонтанное и более национальное, чем какая бы то ни было аскетическая программа особого круга святых или святош. В западной традиции аскеты и вообще религиозные лидеры занимали в вопросе о смехе различные позиции; но на уровне языкового обихода фраза «святой пошутил» («The Saint made a joke») в западных языках семантически допустима. По-русски такого и выговорить невозможно; подлежащее «святой» отказывается соединяться со сказуемым «пошутил», и это потому, что в народном языковом обиходе «пошутить» систематически обозначает деятельность бесов»<sup>2</sup>.

Если предположить, что реальной антитезой человеческого смеха является не плач, а стыд, то связка смеха и греха получает внутреннее, глубинное подтверждение и объяснение. Смех и грех в русской (и вообще славянской) народной традиции связаны друг с другом сущностно, то есть поддержаны природно-телесными и культурными интуициями. Другое дело, что словесная рифмовка «смеха» и «греха» могла способствовать более четкому выделению этой связки из ряда других смысловых конструкций, сделав ее предметом повышенного внимания (возможна здесь и обратная последовательность).

Слово «грех» этимологически связано с глаголом «греть». Огонь греха «жжет» душу (совесть) человека, побуждая его к раскаянию. Слово «смех» произведено от глагола «сметь»; «смеяться» — значит осмелиться произвести некое рискованное действие. Фактически, если смотреть на смех, как на поступок, так оно и есть, поскольку, смеясь над кем-то, мы ставим человека в неловкое положение, что вызывает в нем неприятные и — потенциально — небезобидные для насмешника чувства. Слово «стыд» в славянских языках звучит приблизительно одинаково и связано с глаголом «стынуть» или «застыть». Если мы говорим об антитезе смеха и стыда, то в данном случае оно так и выходит. Смех свободен, смел и раскован, тогда как в слове «стыд» присутствуют смыслы оцепенения, стесненности, то есть смыслы, по сути своей прямо противостоящие смеху.

В западноевропейской литературной и философской традиции противопоставление смеха и стыда наличествует в сочинениях самых различных авторов, например, в «Дон Кихоте» Сервантеса, в трактате «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше, в «Вечном человеке» Г. К. Честертона, в «Портрете Дориана Грея» О. Уайльда, или, если брать литературу современную, в «Имени Розы» У. Эко. Само собой, речь идет об интуициях, растворенных в общем составе текста, а не о какой-то сознательной установке, что, впрочем, не препятствует воплощению авторского замысла. Как пишет С. Пискунова по поводу «Дон Кихота», «смех в романе Сервантеса оборачивается собственной природной противоположностью — чувством стыда»<sup>3</sup>. Смех Сервантеса — это смех, «стыдящийся самого себя, смех, уводящий читателя от «внешнего», телесно воплощенного в духовную глубину»<sup>4</sup>. В русской литературе антитеза смеха и стыда также реализуется как некая житейско-философская интуиция, но, может быть, с большей настойчивостью и последовательностью, предполагающей, в том числе, и непосредственное столкновение смыслов смеха и стыда. Это можно видеть у многих авторов — от А. С. Грибоедова и Ф. М. Досто-

евского до А. П. Чехова и Ф. К. Сологуба. Особняком в этом ряду стоит А. П. Платонов, в сочинениях которого (я говорю о смеющихся персонажах) смех практически отсутствует. Зато на пространствах платоновской прозы безраздельно господствует чувство стыда. Если держаться предположения о том, что смех и стыд составляют антитетическую пару, то это положение становится до некоторой степени объяснимым. Знаки платоновского мира — «тоска тщетности» и «грусть жизни». Стыд, занявший место смеха, делается хозяином мирочувствия людей с «вымороченным» или «окороченным» умом, он заполняет собой все пространство души: подобно тому, как в «Заратустре» Ницше все, кроме «плохих» вещей, могло смеяться, в мире Платонова все может стыдиться.

Смех и стыд, таким образом, оказываются полюсами, крайними точками единого смыслового поля. Их «цель», если можно представить себе чувства в облике неких существ, состоит в том, чтобы противостоять злу, пробуждать в человеке живые силы. Другое дело, что, сталкиваясь с теми обстоятельствами, которые им предлагает тот или иной тип культуры, смех и стыд невольно видоизменяются, приноравливаются к конкретным историческим обстоятельствам. По М. Бахтину, русский смех — это смех, борющийся со страхом, давлением власти, смех как сопротивление террору тоталитаризма. В книге о Рабле смех — это «карнавал», а тоталитаризм — «официальная культура». В гуманитарном деле в силу его специфики можно подойти к предмету с разных сторон или, напротив, выделить в одном и том же предмете разные стороны и придать им большую или меньшую значимость. В этом отношении бахтинская абсолютизация освобождающей силы карнавала и смеха, рожденная «под глыбами» тоталитаризма, вполне понятна и объяснима. И столь же понятна позиция Аверинцева, обратившего — уже в иную историческую эпоху — внимание на другие стороны «карнавала» и «террора», в том числе и «террора смеха». Если Бахтин писал о том, что «смех не создает догматов и не может быть авторитарным»<sup>5</sup>, то Аверинцев обращает внимание на те «мнения и суждения, представления и оценки, то есть те же «догматы», которые смех может навязывать человеку. «Такая способность для смеха весьма характерна, и любой авторитаризм ей энергично пользуется. Смехом можно заткнуть рот как кляпом»<sup>6</sup>. И далее — о «карнавальном смехе», который, как и другие компоненты культуры, может быть связан с «кровавыми ритуалами архаики»: исторически обряд увенчания-развенчания, составляющий сердцевину карнавала, заканчивался «смертью избранника; так что в начале всякой “карнавализации” — кровь»<sup>7</sup>.

Таким образом, смех, являющий собой универсалию человеческой культуры, изменяет свои формы в различных исторических обстоятельствах, не изменяя, однако, своей сути. Это положение весьма важно, поскольку в противном случае мы потеряли бы предмет изучения: у вещи, явления — одна сущность, а не несколько. Другое дело, что сущность эта в пределах смыслового целого, особенно на его «полюсах», рождает эффекты, уточняющие, корректирующие «правду целого». Поэтому в данном случае (да и в других подобных) важно видеть все многообразие оттенков явления, не забывая при этом о его сути. Так, если мы скажем,

что смех освобождает или ведет к свободе, мы по-философски будем более правы, чем в том случае, если скажем, что смех закрепощает и подавляет, хотя в многообразном историческом материале мы можем найти примеры и такого рода. Иначе говоря, если в некоторых традициях на похоронах звучит ритуальный смех, это не означает, что люди, хоронящие своих близких, испытывают в этот момент искреннюю радость. Возможно, поэтому по-философски смотрящий на дело (и потому предельно обобщающий) Бахтин писал о том, что «за смехом никогда не таится насилие», хотя ему, как и другим исследователям, было известно о связях смеха и зла, включая сюда наиболее наглядный пример со смеющейся толпой на Голгофе<sup>8</sup>. Возвращаясь же к примеру с «террором» или «сотрудничеством» смеха с тоталитаризмом, можно заметить, что эксплуатирование возможностей смеха в, конечном счете, оказывается опасным для самого тоталитаризма. Смех незаметно размывает основания авторитарного порядка, приводя — вместе с другими факторами «внутреннего созревания» — к его разложению, взрывает изнутри. Можно сказать, что смех на службе у «официальной культуры» — это бомба замедленного, или «медленного» действия, которая грозит этой культуре взрывом, тем самым, побуждая ее к постоянному обновлению.

Возвращаясь к вопросу об «опорных» темах, составляющих проблему смеха, и в том числе, смеха русского, стоит еще раз вернуться к тому, с чего мы начинали, — к антитезе смеха и стыда и связанной с этой антитезой темой человеческого достоинства, то есть к вопросу о личностном начале, благодаря которому человек может «сместь» смеяться и испытывать муки стыда. Может быть, не столько в страхе перед тоталитаризмом, сколько в недостатке личного достоинства (а оно, собственно, и противостоит страху, в том числе и через «механизм» смеха) следует искать причины особенного отношения к смеху и самого смеха в России.

Л. Пинский заметил, что у Бахтина «западная» идея личности дана на примере русского автора Достоевского, а «русская» идея «соборности» — на примере Рабле, то есть человека культуры западной, личностной<sup>9</sup>. Однако о какой идее личности — не для интеллектуалов-одиночек, воспринявших, хотя и по-русски, через преувеличение, либеральные настроения Запада, а для народа — можно говорить в России времен Достоевского (а в двадцатом веке тем более), если вся обозримая история государства была историей подавления личностного начала, стиранием того, что Пушкин назвал «самостояньем человека»? Причем важно то, что «холопское сознание», отношение к себе как к вещи, находящейся в собственности господина, хозяина, было сущностной чертой не только для крепостного крестьянина, но и для дворянства: с той разницей, что если для крестьянина «гарантом несвободы» был барин, то для барина им был царь. Как писал в самом начале двадцатого века М. М. Богословский, крепостное право вело к вседозволенности в обращении помещика со своими крепостными, то есть к «необузданному произволу», отучало его от работы, доставляя «вредный досуг для праздного ума». В этом одна из причин, по которой «помещичий класс вышел еще менее работоспособным, чем крепостное крестьянство»<sup>10</sup>. Ужас положения, до сих

пор по-настоящему неосознанный, состоит в том, что насилие, даже удовольствие от насилия стали обычным делом для помещика, даже не замечавшего падения свой нравственности. «Тысячи господ больших и малых владеют неограниченно третью, может быть, частью народа! Взглянуть на нравственность господствующих, ощутится состояние повинующихся. Друг человечества обольется слезами»<sup>11</sup>. Государство как огромная вотчина, где дворяне были тем же, чем в вотчине были крепостные — «дворовые люди». Не случайно в допетровские времена дворянство «официально титуловалось “холопами” в своих обращениях к государю. Гораздо более глубоко, чем юридическая аналогия, было здесь нравственное сходство, и в отношении дворянства к верховной власти было много навеянного крепостным правом»<sup>12</sup>. Когда Петр убрал слово «холоп» из официальных отношений, на его место встало слово «раб», что, с точки зрения личности, стремящейся осознать себя таковой, было еще хуже, поскольку теперь на первое место вышла полная подчиненность «раба» своему господину. Дворяне-«рабы» и вели себя соответствующим образом, то есть воспринимали как нечто нормальное и законное и свою закрепощенность обязательной службой, и унижение перед государем, и телесные наказания, чему примеров более чем достаточно. «Чувство личной чести, присущее любой западной аристократии, — включает Богословский, — было как-то мало понятно русскому дворянину XVII и первой половины XVIII в.»<sup>13</sup>. Можно сказать, что все русское общество долгие века ощущало себя как подневольное, несвободное. Во времена Ивана Грозного или Петра I несвобода и страх достигали своего пика (то же самое произойдет и в советское время при Сталине), однако и в другие — относительно мягкие — эпохи принцип холопства, несвободы, а значит и подавления человеческого достоинства, оставался неизблемым. Это то, чего человек уже мог и не замечать, поскольку родился несвободным и другого состояния не знал.

Вопрос о том, почему все это оказалось возможным, каков исторический и культурный исток русской несвободы, само собой, не входит в задачи этой заметки. Однако в ряду различных обстоятельств свою роль, возможно, сыграла та ситуация, в которой Русь приняла христианство. Подчеркиваю: дело не в христианстве как таковом, а в том антураже, которым оно было окружено в момент его вхождения в русский государственный и народный обиход. В западноевропейскую культуру христианство пришло «снизу», из катакомб, как гонимое, а вера была личным выбором человека, который в акте ее принятия был свободен и своим выбором еще больше утверждал себя как личность. На Русь же христианская вера пришла «сверху» в ореоле мощной имперской идеи, как нечто не подлежащее обсуждению, как коллективная установка, что не способствовало развитию чувства личного достоинства и индивидуальности. В этом смысле Христос для западного европейца был скорее милостивым и человечным, тогда как для русского сознания в Христе на первое место выходила несопоставимая ни с чем человеческим сила и слава. Христос — Пантократор. Косвенным образом названное различие сказалось (помимо всего прочего) и в том, что «главным» христианским праздником

для Европы стало Рождество, а для Руси — Пасха. В первом случае, речь шла о будущей земной, то есть человеческой, индивидуальной жизни Христа, во втором, о непостижимом для человека сверхъестественном событии — победе над смертью, дарующей людям жизнь вечную.

Радостны оба великих праздника, однако особая, ни с чем не сопоставимая по своей значимости торжественность второго ограничивает смех рамками радости, не давая ему перейти в рефлексивную оценку действительности, в «смех ума». Да и о каком «комизме», феномене сугубо человеческом, здесь может идти речь, если главное зло, «последний враг» побежден. Человеку смех присущ как парадоксальный способ противостояния «пагубности» и «безобразию», в пределе своем — смерти; Христос же, «поправший смерть», в этом способе уже оценки не нуждается (да и исходно не нуждался). Образ несмеющегося Христа сказывается на всей христианской традиции, но особенно он силен в традиции православной, где, как уже шла речь ранее, словосочетание вроде «святой пошутил» (вполне допустимое для Запада) совершенно невозможно.

Из сказанного не следует, что русский человек вообще не смеялся. Вопрос, в каких условиях он смеялся и каким образом (что нередко бывает столь же важно, как и то, на что направлен смех). «Смеялись в России всегда много, но смеяться в ней всегда более или менее “нельзя” — не только в силу некоего внешнего запрета со стороны того или иного начальства или же общественного мнения, но прежде всего в силу того, что, положа руку на сердце, чувствует сам смеющийся»<sup>14</sup>. Подобный пресс цензуры внешней и внутренней не может не отразиться на существенных проявлениях человеческого, читай, личностного начала; над чем и как человек смеется, и чего он стыдится. Если в своей докладной записке Артемий Волынский, которого Петр лично бил за провинность тростью, пишет о том, что «претерпел» от государя своего, «милостивого отца» недостаточно, то очевидно, что о чувстве стыда здесь говорить не приходится. Наше сегодняшнее восприятие, скорее, отнесет это к области смеха, подобно тому, как нелепыми и смешными покажутся чувства дворянина, который не считал для себя постыдным называться «холопом», быть поротым, но не мог снести унижения, если на пиру был посажен за стол рядом с тем, кого он считал менее знатым. Пример очевидного самоунижения на фоне личного бесстыдства дает и Грибоедов, описывая в своей комедии вельможу, который несколько раз падает на пол перед высочайшим лицом и вызывает тем самым «высочайшую улыбку».

Примеры такого рода показывают, как смех и стыд связаны друг с другом и до некоторой степени взаимобратимы, во всяком случае, с течением времени. Нечто похожее можно увидеть и в феномене русского юродства, которое сегодня по-разному воспринимается и оценивается. Так, особое поведение и облик юродивого, которое А. Панченко относил к ведомству «русского смеха»<sup>15</sup>, по мнению С. Аверинцева, к области смеха не приложимо, поскольку «весь сюжет поведения православного юродивого в том и состоит, что лишь по прискорбному заблуждению и греховному безумию в меру помрачения нашего ума мы можем дерзнуть ему посмеяться. Мы смеемся, когда должны были бы вздохнуть, плакать и тре-

петать»<sup>16</sup>. Вопрос о смеховом смысле в поведении юродивого действительно неоднозначен, и, возможно, антитеза и соответственно взаимосвязь смеха и стыда позволяет понять двусторонний характер юродства. Смех и юродство рассматриваются Аверинцевым как вещи несовместные, однако этому отчасти противоречит его же оценка инквизиторского костра: «костер воздвигнут, смех возле него звучит частенько, и смех этот включен в инквизиторский замысел, потешные колпаки на головах жертв и прочие смеховые аксессуары — необходимая принадлежность аутодафе»<sup>17</sup>. Но ведь «потешные колпаки» и прочие «смеховые аксессуары» (странная одежда, импровизированные вериги) есть и у юродивого; можно сказать, что они также встроены в его замысел и выполняют свою задачу. Смех здесь вполне возможен, вопрос в том, что исходить он будет от того, кто, глядя на юродивого, видит лишь внешнюю сторону дела, не понимая обращенного к нему печального или трагического послания.

Вопрос о том, почему именно на Руси феномен юродства достиг такого масштаба (в противоположность Европе, которая практически не знала юродства как устойчивого явления), может быть, как раз состоит в том, что русская жизнь была лишена выраженного личностного начала, о котором шла речь выше. Иначе говоря, именно нехватка чувства собственного достоинства, отсутствие личной свободы, «самостоянья человека» в масштабе целой нации и смогли породить такой парадоксальный феномен, как юродство. Принцип обезличенности и униженности в юродстве был усилен и доведен до абсурда, что и позволило юродивому выделиться в толпе «холопов» и «рабов» разного ранга, выделиться как свободной, независимой личности. Можно предположить, что механизм юродства и был «задуман» как противодействие тотальному диктату несвободы, как способ — через смеховую атрибутику и поведение — перевести оценку происходящего из одного регистра в другой: из области смеха — в область стыда. Пример, иллюстрирующий сказанное, дает «Дон Кихот» Сервантеса, где антитеза смеха и стыда представлена достаточно выразительно. И хотя поведение идальго лишь напоминает в некоторых чертах поведение юродивого, не являясь итогом внутренней работы, рассчитанной на соответствующий публичный эффект, кое-что общее здесь есть. «...Карнавальным смех служит Сервантесу сырьем для переплавки в смех личностный. То есть, не будь у читателя повода и возможности на какое-то мгновение смешаться с толпой, ощутить свое единство с «народным целым», хохочущим над выходками безумца, не появилось бы у него оснований и для переживания чувства стыда, не надо было бы совеститься того, что вот только что, мгновение назад, он вместе с остальными потешался над идальго, забыв, что перед тобой — твой ближний»<sup>18</sup>. Поведение юродивого, таким образом, может быть понято как внешне смеховое, но при этом взывающее к совести зрителя и, прежде всего, к чувству сострадания и стыда.

\* \* \*

Смех и стыд — два полюса одного и того же чувства. Они могут перетекать друг в друга и занимать освободившееся место, если наруша-

ется существующий между ними «естественный» баланс. Переизбыток смеха сказывается на дефиците стыда, и, напротив, чрезмерная склонность к стыду сужает возможности смеха. В человеке несвободном, подневольном способность к смеху и стыду понижается, деформируется, и эти изменения — даже в новых исторических условиях — дают о себе знать еще очень долго.

Сегодня мы можем видеть то, что обыкновенно именуется «падением нравов», но, по сути, означает утрату той меры стыда, которая не позволяет человеку замыкаться только на себе, но заставляет его переживать за недостатки другого (и вообще, другое, «не свое» — грязный лифт, подъезд, двор и пр.). Очевидно и то, насколько огрубел и опростился нынешний смех, особенно телевизионный «смех для миллионов», позабывший о своем, как сказал бы Гоголь, «высоком предназначении». Иначе говоря, сегодня все большей редкостью становятся лучшие, высшие проявления стыда и смеха — смех над собой и стыд за другого.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: *Карасев Л. В.* Парадокс о смехе // Вопросы философии. 1989. № 5. С. 47—65; *Карасев Л. В.* Философия смеха. М., 1996; *Karashev L. V.* L'antithèse du rire. La honte // L'humour European. Lublin-Sèvres, 1993. P. 31—44; *Karashev L.* Antyteza smiechu // Akcen. 1991. № 2—3, S. 22—30; *Simons A.* Leonid V. Karasev (Philosophy of Laughter) // Studies in East European Thought. Vol. 50. № 2. June 1998. P. 158—161; *Vaserstein T., Karasev L.* Philosophy of Laughter // Humor. International Journal of Humor Research (Berlin ; New York), 1998. P. 98, 99.

<sup>2</sup> *Аверинцев С. С.* Бахтин и русское отношение к смеху // От мифа к литературе, М., 1993. С. 341—344.

<sup>3</sup> *Пискунова С.* Истоки и смысл смеха Сервантеса // Вопросы литературы. 1995. № 5. С. 166.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 107.

<sup>6</sup> *Аверинцев С. С.* Бахтин, смех, христианская культура. М., 1992. С. 14.

<sup>7</sup> Там же. С. 15.

<sup>8</sup> Здесь важно и то, что на Голгофе смех звучал не по адресу. Если бы смеющаяся толпа знала, над кем она смеется, то умолкла бы в одно мгновение. Смеялась же она над «обманщиком» и «самозванцем». См.: *Карасев Л. В.* Философия смеха... С. 60, 61.

<sup>9</sup> *Махлин В. Л.* «Невидимый миру смех». Карнавальная анатомия Нового средневековья // Бахтинский сборник II. М., 1991. С. 186.

<sup>10</sup> *Богословский М. М.* Быт и нравы русского дворянства первой половины XVIII века. М., 1906. С. 44, 45.

<sup>11</sup> А. В. Романович-Славатинский приводит слова М. Храповицкого. См.: Дворянство в России от начала XVIII в. до отмены крепостного права. СПб., 1870. С. 307.

<sup>12</sup> *Богословский М. М.* Быт и нравы русского дворянства... С. 47.

<sup>13</sup> Там же. С. 47—51.

<sup>14</sup> *Аверинцев С. С.* Бахтин и русское отношение к смеху... С. 343.

<sup>15</sup> См.: *Панченко А. М., Лихачев Д. С.* Смеховой мир Древней Руси. М., 1976.

<sup>16</sup> *Аверинцев С. С.* Бахтин и русское отношение к смеху... С. 343.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> *Пискунова С. С.* Истоки и смысл смеха Сервантеса... С. 16.

*В. Н. Сыров*

## **СМЕХ КАК СТРУКТУРНЫЙ ЭЛЕМЕНТ КУЛЬТУРЫ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ**

В отечественной исследовательской литературе уже сложилась богатая традиция изучения смеха. Без преувеличения можно сказать, что парадигмальную роль в ее формировании сыграл труд Михаила Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965), задавший как приоритетную сферу изучения в общей смеховой тематике, так теоретико-методологическую перспективу ее анализа. Хорошим, если не сказать, классическим образцом применения данного подхода стала работа наших историков Дмитрия Лихачева, Александра Панченко и Натальи Понырко «Смех в Древней Руси» (1984).

К настоящему времени под рукой исследователя есть самая разнообразная литература, посвященная столь же разнообразнейшим аспектам смеховой тематики. Предприняты даже впечатляющие попытки концептуализации смеха в форме создания теорий, притязающих на определение истоков его возникновения и сущностного значения в человеческом бытии. Это, прежде всего, работы московского философа Леонида Карасева «Философия смеха» (1996) и Санкт-Петербургского историка, археолога и антрополога Александра Козинцева «Человек и смех» (2007). С предложенными ими версиями можно соглашаться или не соглашаться, но бесспорно то, что в любых последующих работах по данной тематике пройти мимо них уже нельзя.

Конечно, не стоит пытаться объять необъятное, поэтому предпринятые ниже рассуждения будут концентрироваться вокруг одной проблемы, а именно функциональности смеха. Причем функциональность нас будет интересовать в достаточно ограниченном аспекте. В данном случае нам важно не то, почему люди смеются, а как в культуре используется смех. При разработке и интерпретации данного тезиса воспользуемся методологическими ориентирами, сформулированными, в частности, американским социологом Энн Свидлер: «Культура в этом смысле скорее похожа на стиль или комплекс техник и привычек, чем на совокупность предпочтений и потребностей»<sup>1</sup>. По ее мнению, культура «более подобна “ящику с инструментами” или репертуару, из которого акторы выбирают

различные детали для конструирования линий своего поведения»<sup>2</sup>. Мы слегка перевернем эту мысль, представив все многообразные, как природные, так и социальные сущности (в том числе и человеческие существа), разбросанные в мире, как подручный инвентарь, который культура использует для решения своих задач. С этой точки зрения, смех вне зависимости от своего происхождения может быть рассмотрен, во-первых, как одна из таких сущностей, вовлеченная культурой в свой оборот и превращенная ею тем самым в один из ресурсов или инструментов, а, во-вторых, как ресурс, который она может использовать (а может и не использовать) для достижения своих целей.

Сформулированный в таком виде тезис позволяет понимать амбивалентность отношения культуры (или культур) к смеху и освобождает нас от излишней априорности в толковании тех или иных сторон человеческого бытия, в частности помогая осознавать и учитывать аспект случайности (иначе говоря, конкретно-исторических обстоятельств) в выборе культурой тех или иных подручных средств. Ведь недаром же Бахтин применительно к средневековью писал о том, что «обрядово-зрелищные формы, как организованные на начале смеха, чрезвычайно резко, можно сказать принципиально, отличались от серьезных официальных — церковных и феодально-государственных — культовых форм и церемониалов. Они давали совершенно иной, подчеркнуто неофициальный, внецерковный и внегосударственный аспект мира, человека и человеческих отношений; они как бы строили по ту сторону всего официального второй мир и вторую жизнь, которым все средневековые люди были в большей или меньшей степени причастны, в которых они в определенные сроки жили»<sup>3</sup>. Тем самым он подчеркивал, что культура (если бытие «верхов» и «низов» рассматривать как разные культурные стили) может отвергать и подавлять смех, а может, наоборот, вовлекать его в орбиту своего интереса. С методологической точки зрения это означает, что всякого рода конкретные утверждения о функциях смеха могут и должны быть скорее следствием исследования, а не его предпосылкой.

Данные рассуждения можно охарактеризовать как развертывание и применение принципа историчности. Речь, конечно, не идет о полной произвольности в манипуляции предметами, подвернувшимися под руку. Тот же принцип историчности требует иметь в виду, что культурная активность никогда не начинается с пустого места и до известной степени уже ограничена в своем выборе предшествующей традицией (например, некоторые практики она могла бы использовать, но традиция запрещает). Кроме того, стоит помнить, что своеобразие самого предмета, в данном случае смеха, задает границы и возможности его применения. Этот тезис методологически принципиален, поскольку отчетливое осознание того, что смех делает, а что он в принципе не может делать, будет определять его культурную функциональность. Применительно к нашей теме данная мысль может быть конкретизирована следующим образом. Если культура использует столь богатый и в то же время ограниченный ресурс, то следует установить, где, когда и для чего она его может применять.

Эту мысль можно выразить другими словами. Стоит попытаться выстроить теорию, а вернее, предложить теоретическую версию места и роли смеха в культуре. Как всякая теория она стремится выйти за пределы эмпирии, страдающей чистой описательностью и сводящейся лишь к констатации наличия тех или иных явлений. Ведь насколько какая-либо область исследования притязает на статус научности, настолько она вынуждена представить свой предмет изучения в виде совокупности закономерностей. С другой стороны, насколько мы соглашаемся с принципами постклассической ментальности (конструктивизмом, релятивизмом и т. д.), настолько осознаем действительное место и роль любых теоретизаций. Иначе говоря, поле теории никогда не завершено и при столкновении с новыми эмпирически зафиксированными ситуациями может быть реконфигурировано. Поэтому как версия она не претендует на исчерпываемость и полноту, а призвана предложить лишь возможную модель, которую можно либо применять, либо дополнять, либо критиковать, либо делать все это одновременно. Соответственно и функция данных теоретических рассуждений не в том, чтобы дать последний и окончательный ответ, а в том, чтобы очертить возможное и/или предпочтительное поле изучения и предложить некоторые интерпретативные модели для эмпирического материала.

Владимир Пропп в своем труде по проблемам комизма и смеха, ставшем не менее хрестоматийным, чем работы Бахтина, неодобрительно отзывался о такой логике исследования, призывая начинать с анализа фактов, а не с построения теорий. «Первый и основной недостаток всех существующих теорий (особенно немецких) — это ужасающий абстракционизм, сплошная отвлеченность. Теории создаются безотносительно к какой бы то ни было реальной действительности. В большинстве случаев такие теории действительно представляют собой мертвые философемы, притом изложенные так тяжеловесно, что их иногда просто невозможно понять»<sup>4</sup>. И приходил к заключению: «Основу должно составлять строгое и беспристрастное изучение фактов, а не абстрактные размышления, как бы они ни были интересны и привлекательны сами по себе»<sup>5</sup>. С данными тезисами можно было бы полностью согласиться, если бы речь шла о более-менее однородном исследовательском поле, все трудности в осмыслении которого были бы вызваны лишь неверно заданным углом зрения.

Но дело в том, что имеющиеся в наличии эмпирические описания свидетельствуют о функционировании смеха в столь различных, если не сказать альтернативных, контекстах, что всякого рода суждения, основанные на простом обобщении эмпирии, становятся эвристически весьма скудными. Как отметил один из отечественных исследователей по поводу ценности накопленного материала о месте смеха в фольклоре и мифологии народов мира: «На первый взгляд, это собрание содержит обильнейший материал по семантике смеха, способный послужить основой для любых функционалистских, структуралистских, психоаналитических и прочих конструкций. Однако следует подчеркнуть, что перед нами именно тексты, но ни в коем случае не мифы...»<sup>6</sup>. Примечательно признание специалиста в том, что культурный контекст функционирования собран-

ных повествований плохо понятен, а потому «транскультурный анализ мифов плодотворен только как формальное изучение текстов»<sup>7</sup>. Если это действительно так, тогда все-таки предпочтительнее начать с создания предварительных теоретических конструкций. Ведь только они позволят высказывать более-менее определенные суждения о первичности или производности тех или иных функций смеха и обеспечат продуктивное распределение интерпретаций тех или иных смеховых феноменов.

На этом этапе проговорим некоторые методологические предпосылки возможного теоретического конструирования. Уже выбранный нами угол зрения на изучение смеха подсказывает, с чего стоит начать. Если исходить из тезиса о функциональности, а не спонтанности, смеха, то первым шагом должно быть предложение некоторой концепции культуры. Ведь только так можно определить, какие позиции в структуре и логике развертывания культурной жизни могут или должны быть заполнены смехом. Заранее оговоримся, что выбор концепции культуры в качестве начальной точки отсчета обусловлен не онтологией, а методологией. Это позволяет нам избежать рассуждений на тему, что первично, а что вторично: смех или культура. Естественно, что поставленная задача будет определять приоритеты в актуализации тех или иных элементов предложенной концепции. Иначе говоря, предложенная программа призвана не исчерпать сущность культуры, а установить в ней предпочтительные места для использования смеха.

Теперь некоторые предварительные комментарии. Выше неоднократно употреблялись выражения типа «культура использует», «культура применяет». Очевидно, конечно, что означают они не стремление к персонификации предмета исследования в противовес методологическому индивидуализму, а попытку выразить следующую мысль. Насколько люди стремятся сохранять и развивать некоторые свои свойства, настолько они будут подчинять свои желания и влечения некоторым вещам, которые, возможно, первоначально служили для них лишь удобными подручными средствами. Потому и представляется правомерным кажущееся столь странным словоупотребление.

То же самое касается использования термина «культура», а не «культуры». В данном случае это обобщение выражает лишь степень теоретичности рассуждений с осознанием, когда и на каком этапе исследований стоит перейти от «культуры» к «культурам». Так же использование термина «культура» не означает, что речь обязательно пойдет о культуре как некотором целостном организме. Здесь воспользуемся методологическим указанием известного американского социолога Нейла Смелзера: «Основной вопрос заключается не том, есть ли культура нечто целостное или разрозненное... Наиболее уместный вопрос заключается в том, насколько это полезно или эффективно — с точки зрения, обеспечивающей научные объяснения, — изображать культуру как относительно целостную или рассогласованную»<sup>8</sup>. Иначе говоря, это тоже вопрос не онтологии, а методологии. Мы предполагаем, что эвристичнее рассматривать культурное поле как фрагментированное, где создание всяческих взаимосвязей и взаимозависимостей носит локальный характер, осуществляется

по случаю и обусловлено природой тех конкретных задач, которые той или иной культуре приходится решать. С этой точки зрения системность скорее следует считать следствием работы культуры, а не предпосылкой ее существования. Поэтому, если и будем говорить о целостности культуры, то лишь как воплощении единства стиля, а не взаимосвязи и взаимообусловленности ее элементов.

Аналогичный тезис связан с характером употребления термина «смех». В данном контексте использование именно его подразумевает охват целого спектра достаточно разнородных и разнофункциональных феноменов, как то: улыбка, хохот, юмор, ирония, пародия, сатира и т. д. Выбор термина «смех» как обобщающего обусловлен сложившейся традицией словоупотребления, опять-таки, с осознанием того, когда и на какой стадии исследования надлежит перейти от «смеха» к «смехам», дифференцируя тем самым пространство изучения смеховых феноменов.

Перейдем, наконец, к построению самой теории культуры. Представляется, что в качестве конститутивной стоит использовать категорию «ценности». Под ценностями будем понимать утверждения о желаемом или должном, эксплицитно выраженные или подразумеваемые имплицитно. Тогда на этом этапе рассуждений культуру можно трактовать как совокупность ценностей. Это не означает, конечно, что культура есть лишь некоторый проект, находящийся в стадии реализации. Ценности предпочтительнее рассматривать не только и даже не столько в качестве совокупности целей, которых еще только предстоит достичь, но чаще как набор базисных схем, в соответствии с которыми агенты действуют и которые их действия организуют и направляют. Поэтому любая культура всегда есть нечто уже реализованное и воплощенное, причем не столько в идеях, сколько в действиях. Эта установка делает правомерными рассуждения о культурных практиках. Для самих индивидов такие практики могут приобретать облик предрасположенностей к определенным схемам действий, мыслей и переживаний и казаться им вполне естественными. Видимо, это есть то, что Пьер Бурдьё обозначал как «габитус».

Добавим, что комментарий по поводу статуса ценностей предпринят здесь для того, чтобы совместить наше толкование сущности культуры с цитированным выше тезисом Свидлер о культуре как «ящике для инструментов», который она в своей статье явно противопоставляет представлениям о культуре как совокупности ценностей. Представляется, что категорию ценностей как базовую стоит сохранить, поскольку культура, как известно, есть сфера созданного, искусственного, а потому ее функционирование всегда будет сопровождать контекст желаемого или должного. Это означает, во-первых, что в развертывании культурной жизни если не эмпирически, то логически необходимым является этап создания культурных ценностей. Ну а, во-вторых, стоит помнить, что в силу все той же искусственности культурное существование обречено на незаметную, но постоянную работу по обеспечению бесперебойного действия ценностей.

Обратим внимание на еще один аспект культурного бытия. Дело в том, что специфика культурных установок заключается не просто в самом

факте их искусственности, а в такой искусственности, которая, как правило, лишена непосредственности и очевидной прагматичности. Образно говоря, полезность культурных ценностей всегда «отложена в будущее». Наверное, здесь правомерно провести аналогию с рассуждениями Иммануила Канта о возможностях обоснования гипотетических (императивов умения и благоразумия) и категорических императивов. Великий мыслитель указывал: «Как возможен императив умения, — это, конечно, не нуждается в особом исследовании. Кто хочет достигнуть цели, тот хочет (поскольку разум имеет решающее влияние на его поступки) также и необходимого для нее средства, которое находится в его распоряжении»<sup>9</sup>. К этому можно добавить и обратное: легко совершать действие, если видишь цель и понимаешь полезность ее осуществления. Но вот с культурными ценностями та же ситуация, что и с обоснованием категорических императивов. Оттого-то необходима постоянная работа культуры по убеждению в их значимости, и оттого-то она столь специфична.

Мысль о характере работы культуры стоит развить. Представляется, что развернуться она может в описание трех последовательно реализуемых операций. Логично предположить, что жизнь любой культуры должна осуществляться в следующем режиме. Прежде всего, ценности следует создать, созданное надлежит закрепить, а закрепленное предстоит рано или поздно разрушить либо обновить. Понятно, что описанная последовательность носит характер чисто логический: ведь разрушить или закрепить можно только нечто созданное, а для создания нового необходимо предварительное разрушение предшествующего.

Эмпирически же эту логику можно применять как по отношению ко всему комплексу культурных ценностей, так и по отношению к отдельным сегментам культуры. Кстати, такой подход позволяет трактовать процедуры дискредитации или профанации культурных ценностей как структурный элемент самой культурной жизни, а не как нечто чуждое и враждебное ей. Более того, он может быть распространен на осмысление сути процесса расшатывания всего культурного комплекса. Ведь если культура является условием человеческого существования, то даже разрушение и освобождение от доминирующих ценностей должны осуществляться посредством внутренних культурных механизмов и, в конечном счете, иметь функциональный характер, т.е. снова вводить в культурный контекст. Другой вопрос, всегда ли удастся это безболезненно сделать, каким образом и откуда черпаются, могут и должны черпаться ресурсы для реализации этой задачи?

Последовательность описанных стадий можно назвать «процессом циркуляции» культурных ценностей или «динамической структурой» культуры, поскольку она предполагает постоянное повторение и тиражирование этой схемы как в поле культуры в целом, так и в ее локальных полях. Более того, можно утверждать, что данная структура должна действовать с известной степенью необходимости, ведь, по сути, она являет собой развертывание исходных принципов культурного бытия. С методологической точки зрения введение такой «динамической структуры» позволяет нам понимать, как должны и будут действовать любые сегменты

культурного пространства или зоны потенциального или актуального окультуривания. Как отметил Юрий Лотман, «по отношению к целому они, находясь на других уровнях структурной иерархии, обнаруживают свойство изоморфизма. Таким образом, они являются одновременно и частью целого, и его подобием. ... Вертикальный изоморфизм, существующий между структурами, расположенными на разных иерархических уровнях, порождает количественное возрастание сообщений. Подобно тому, как объект, отраженный в зеркале, порождает сотни отражений в его осколках, сообщение, введенное в целостную семиотическую структуру, тиражируется на более низких уровнях»<sup>10</sup>.

Очевидно, что все вышеупомянутые процедуры предполагают разработку механизмов их осуществления. Так, операция или комплекс операций сотворения культурных ценностей подразумевает предварительное расшатывание и разрушение предшествующей культурной традиции. Ведь человек в отличие от божества не может творить из ничего, поэтому данное действие с неизбежностью должно складываться из преобразования наличного материала. Логика такого преобразования будет складываться из совокупности процедур рассеивания предшествующих целостностей (природных или социальных), затем серии перекомбинаций имеющихся в наличии фрагментов (так сказать строительного материала), а затем отбора и закрепления полученных синтезов, которые также требуют применения соответствующих техник.

Логично предположить, что процессы эти, хотя и осуществляются на основании подручного материала, которого одновременно много (поскольку использоваться в принципе может все) и мало (поскольку используется то, что есть под рукой), тем не менее, не будут совершенно произвольными. Иначе говоря, стоит надеяться на поиск закономерностей бытия и функционирования культурных ценностей. Собственно говоря, вышеприведенные рассуждения и были призваны конкретизировать представление о таких закономерностях. Насколько удастся их найти, настолько удастся установить место и роль смеха в их реализации. С другой стороны, стоит ожидать, что создание таких теоретических схем обеспечит приемлемые интерпретации имеющегося эмпирического материала, а именно позволит увидеть «смысл» тех или иных конкретно-исторических действий, который, кстати, мог ускользать от их непосредственных исполнителей.

Представляется, что в конкретизации поиска таких механизмов стоит иметь в виду одну специфическую черту в работе культуры. Можно назвать ее «диалектичностью». Суть в том, что определение природы и осуществление функций тех или иных культурных механизмов в незначительной степени будет зависеть от выбора и смены позиций или точек зрения. Ведь очевидно, что процессы, истолкованные с одной позиции как последовательность шагов по разрушению, с другой — будут трактоваться как структурный элемент созидания. То, что, с одной позиции, может восприниматься как завершение одного состояния (например, сакрального), с другой позиции, будет представлять этап перехода в другое состояние (например, профанное). Более того, не стоит сбрасывать со сче-

тов тот принципиальный факт, что любое действие легко может обратиться (или восприниматься) или быть превращено в свою противоположность: жертвоприношение — в насилие, подшучивание — в издевательство и т. д. Это обстоятельство предполагает и требует установления более-менее ясных границ, разметки пунктов перехода из одной стадии в другую, отчетливого определения режимов переключения из одного положения в другое и т. д. Недаром, по словам Виктора Тернера, смысл тех или иных обрядов состоял в том, чтобы продемонстрировать «способность ритуала поставить на службу общественного порядка сами силы беспорядка, присущие складу человека как млекопитающего»<sup>11</sup>.

Рассуждения о диалектичности, прежде всего, призваны обратить внимание на то богатство методологических возможностей, которые она предоставляет для реализации культурных задач. Дело здесь, естественно, не только в констатации субъективности взглядов различных акторов, когда одним группам то или иное положение дел кажется закатом культуры, а другим — ее возрождением. Дело в перспективе превратить переключение с одной позиции на другую в механизм или технологию реализации культурных процессов. В итоге комплекс таких операций, опирающихся на своеобразные «игры различий», можно рассматривать как один из путей использования культурой своих внутренних резервов.

В свою очередь для исследователя осознание наличия таких процедур становится способом понимания явлений, внешне кажущихся парадоксальными или, по меньшей мере, странными. Эту мысль неоднократно подчеркивала Ольга Фрейденберг, когда в анализе архаических погребальных ритуалов отмечала, что «нашей формальной логике и нашему, современному “здоровому смыслу” тут нет никакого места. Похороны неизменно сопровождаются смехом и всеми методами разгула, хотя частично они и сопровождаются слезами; брачные обряды гораздо более проникнуты элементами похоронной скорби, чем сами похороны. Но во всех аграрных и люстрационных обрядах, во всяком жертвоприношении неизменны эти два аспекта слез и смеха; смерть богов, кукол, чучел, смертных вызывает смех и веселый разгул, вызывает слезы, воздержание и стоны»<sup>12</sup>.

Все эти предварительные рассуждения позволяют нам подойти к ключевой теме, а именно к поискам места и роли смеха в динамической структуре культуры. Для ее проблематизации столкнем две позиции. В качестве начального пункта оттолкнемся от идеи, лейтмотивом проходящей через вышеупомянутый труд Козинцева «Человек и смех». «То, что смех благоворен, очевидно. Труднее понять, что его благоворность не в том, что он исправляет недостатки, освобождает от крайностей и т. д., а в том, что он играет роль универсального отрицателя и временного избавителя, действуя помимо нашей воли и нашего рассудка. Именно по этой причине смех чаще всего находится под спудом и терпеливо ждет минуты, чтобы шумно ворваться в любой зазор, любую брешь между периодами серьезной деятельности и на время переключить нашу установку с серьезной на игровую, вернуть нас к доречевому и докультурному состоянию, к негативистской социальной игре дочеловеческой

поры»<sup>13</sup>. Иначе говоря, по Козинцеву, ключевая функция смеха состоит в том, чтобы обеспечивать временную «отмену культуры» как таковой. Нетрудно заметить, что столь радикальное утверждение перечеркивает саму возможность толковать смех как культурный ресурс.

В качестве альтернативы обратимся к тезису Проппа, резюмирующему анализ сказки «О Несмеяне-царевне»: «Если с вступлением в царство смерти прекращается и запрещается всякий смех, то, наоборот, вступление в жизнь сопровождается смехом. Мало того: если там мы видели запрет смеха, то здесь мы наблюдаем завет смеха, принуждение к смеху. Мышление идет и еще дальше: смеху приписывается способность не только сопровождать жизнь, но и вызывать ее»<sup>14</sup>. Тем самым, по Проппу смех созидает, причем жизнь не в ее природной витальности, а как культурный комплекс.

На первый взгляд, представляется, что согласиться легче с мыслью Козинцева. Действительно, со смехом как некоторым состоянием, испытываемым человеком, обычно связывается снижение пафоса, дискредитация серьезности, профанирование сакральности и тому подобные вещи с сопровождающей их утратой доверия к объектам смеха, ростом скепсиса и стремлением к отстраненности от них. Поэтому кажется, что надо прекратить смеяться, если мы хотим вернуться в русло восприятия мира как воплощения надежности и прочности. Да и структурно подразумевается, что первоначально (чтобы было над чем смеяться) в наличии должны быть объекты, внушающие и порождающие доверие, возвышающие, поражающие, потрясающие. Тогда действительно логично предположить, что сам по себе смех созидательной силой обладать не может. Чтобы начать нечто делать, надо перестать смеяться. В лучшем случае в более мягкой форме можно говорить о малой созидательной продуктивности смеха, сводя ее лишь к расчистке места для последующего действительного творения.

В рамках такого подхода значение смеха в культуре неизбежно приходится искать в другом месте, чем в созидательной деятельности, и с культурно-антропологической точки зрения связывать его с открытием и применением механизма, ставящего границы экспансии социального начала и препятствующего культурному давлению. Тогда смех действительно участвует не столько в реализации культуры, сколько в ее ограничении. Данный подход формирует и соответствующие методологические установки. Он ориентирует на определенные способы интерпретации эмпирии и, более того, формирует приоритеты в выборе релевантных объектов анализа. Очевидно, что наиболее благоприятную эмпирическую среду для толкования роли смеха как приостановки культурного воздействия предоставят карнавалы, вышучивания, высмеивания, ритуалы перемены статуса, шутство, юродство, трикстеры и тому подобные персонажи. Вряд ли, конечно, современный исследователь, воспитанный в духе культурного релятивизма, будет оперировать категориями «подлинность» или «действительная сущность» в интеллектуальной оценке природы смеха, но версия о его функции как метаотношения, как полной остановки, а не расщепления, референции может стать вполне убедительной<sup>15</sup>.

Вполне ожидаемо, что данный подтекст может, скорее имплицитно, конечно, присутствовать в характере смеховых действий и смеховых персонажей, обнаруживаться при их пристальном анализе и даже обуславливать выбор предпочтительных объектов исследования. Но даже если это и так, то рискнем утверждать, что для культуры данная черта смеха не является непреодолимым препятствием. Столь же логично предположить, да и исторический опыт это подтверждает, что культура обладает способностью ставить себе на службу любые предметности. Достаточно вспомнить рассуждения французского мыслителя Рене Жирара о связи насилия и жертвоприношения, указывающие, что «заклание животных жертв отвращает насилие от одних существ, которых нужно защитить, на других, смерть которых имеет меньшее значение или вообще никакого»<sup>16</sup>. Поэтому, согласившись с точкой зрения Козинцева в предпосылках, разойдемся с ней в следствиях. Иначе говоря, если смех действительно малопродуктивен как начало созидательное, то вот к его потенциалу в сохранении и воспроизводстве ценностей стоит отнестись внимательнее.

Очевидно, что культурная жизнь складывается не только из действий по созиданию ценностей, но также из действий по обеспечению их сохранения и воспроизведения. Это требует разработки процедур напоминания о существовании ценностей, периодического подчеркивания их значимости, вовлечения, прямого или символического, в их осуществление. Собственно говоря, совокупность всех этих операций и есть реализация коммуникативной функции культуры. Как известно, все они в своей основе в той или иной степени отталкиваются от повторения культурного перводействия. Столь же общеизвестно, что в архаических и традиционных сообществах такое повторение приобретает статус архетипов и становится принципом организации человеческого бытия<sup>17</sup>. Но и в современных открытых и динамичных сообществах роль повторяемости не стоит недооценивать. В контексте определения логики культурного бытия она является не свидетельством косности и консерватизма, а элементарным условием воспроизводства культурной жизни как таковой.

То же самое относится и к роли ритуалов в культуре. Понятно, что не все культурные ценности стоит и возможно реально осуществлять, но помнить об их существовании и значимости надлежит всегда. Ритуал как символическое действие выступает тем самым универсальным способом вовлечения индивидов в орбиту культурной жизни, поскольку возможен везде, всегда и для всех. Более того. Как справедливо отметила Мери Дуглас, «из ритуала может появиться знание, которое иначе не появилось бы вообще. Ритуал не просто переводит опыт во вне, экстернализирует его, но в процессе этого он модифицирует опыт, выражая его... Существуют вещи, которые мы не можем испытать вне ритуала»<sup>18</sup>. Опять-таки, как известно, в архаических и традиционных сообществах ритуал выступал основным способом структурирования и организации человеческой жизни.

Но и в современных индустриальных обществах ритуалы столь же неустранимы. Ведь чем сильнее те или иные культурные ценности отры-

ваются от течения повседневной жизни, тем более они будут приобретать облик ритуала (памятные события истории, формы выражения единства нации и принципов общественного устройства) и тем более ритуалы будут становиться способом не замещения, а формирования социального и культурного опыта. В частности, участие в ритуале может обеспечивать возникновение и переживание таких эмоциональных состояний (с последующим изменением отношения к объектам этих состояний), которые иначе просто невозможно испытать.

Конечно, вовлеченность в ритуал можно считать предельной формой культурного существования. Но, как представляется, в нем находит свое наиболее яркое воплощение реализация механизмов вовлечения в культурное пространство. Поэтому стоит обратить на них особое внимание. Логично предположить, что маркерами наличия таких механизмов должны выступать определенные предметы и действия (как правило, с символическим значением). Контакт с такими предметами и осуществление таких действий должны вызывать надлежащее эмоциональное состояние. Не будь их и не будь этих переживаний, индивид был бы просто не в состоянии различить, где завершается действие одних ценностей, где начинается работа других и где вообще пролегает граница культурного пространства. Особо подчеркнем, что в данном случае речь идет не о психологии, не о субъективных переживаниях, которые люди могут испытывать, а о том, что им надлежит испытывать в таком контексте, а значит о том, что должно не только спонтанно возникать, но искусственно производиться.

Далее. Если отталкиваться от установки о доминировании деконструктивной роли смеха, то логично ожидать, что в самих переживаниях по поводу встречи с ценностью должны преобладать состояния серьезности, торжественности, величественности. Вершиной можно считать создание атмосферы сакральности, священного трепета, особой энергетики, пронизывающей все и вся вокруг. Однако не менее очевидно и другое. Такое состояние не может и, более того, не должно длиться постоянно. Как метко заметил Роже Кайуа: «Сила, скрытая в освященном человеке или вещи, всегда готова разлиться наружу, хлынуть как жидкость, разрядиться как электричество. А потому также необходимо и сакральное оберегать от соприкосновения с профанным. Действительно, от таких соприкосновений оно утрачивает свои особенные свойства, становится вдруг пустым, лишенным своей действенной, но не стойкой чудесной силы»<sup>19</sup>. Иначе говоря, ценное, чтобы сохранить себя, должно иметь и создавать собственные пространственные и временные границы. Ведь даже на уровне здравого смысла очевидно, что постоянный контакт с теми или иными значимыми вещами только притупляет силу впечатлений от них. Поэтому нужно уметь находить в себе силы периодически дистанцироваться даже от вожеленных предметов.

Более того. Всегда есть опасность, особенно в действиях, связанных с выходом за пределы рутинности, что они легко могут превратиться в свою противоположность. Как сказал Жирар, «между жертвенным и нежертвенным насилием различие далеко не абсолютное, в него входит...

элемент произвола; поэтому всегда есть риск, что это различие сотрется»<sup>20</sup>. Вот почему ценное должно в целях самосохранения уметь само себя ограничивать. Надо сказать, что это не просто метафора, а реальная практическая потребность. Иначе говоря, индивиды должны уметь вовремя включать механизмы самопрофанирования своих собственных действий с целью сохранения их значимости. В обобщенном виде эту мысль можно выразить следующим образом. Для обеспечения бесперебойности своего функционирования культура нуждается в разработке режимов и механизмов переключения. Причем, если использовать категории «сакральное» и «профанное», речь должна идти о режимах переключения не только из профанного состояния в сакральное, но также из сакрального состояния обратно в профанное.

Каким образом это может быть сделано? В самом общем виде иронически относясь к собственным святыням. Ну что как не смех лучше всего может снизить пафос! Если это так, то потенциал смеха начинает выглядеть в ином свете. Становится возможным трактовать его не как нечто внешнее по отношению к культуре, а как имманентно ей присущее, ею востребуемое и используемое. Конкретизируем эту мысль. Смех можно рассматривать как составной (структурный) элемент режимов приостановки или ограничения и переключения, но отнюдь не блокировки культурной ценности как таковой. Люди смеются и даже должны смеяться (в определенном месте и в определенное время), причем над священным, но не потому, что утратили почтение к нему, а для того, чтобы его сохранить. Конечно, смех не является единственным способом изменения позиции индивидов по отношению к ценности. В логике реализации тех или иных ценностей мы можем обнаружить механизмы ограничения их действия и иные способы переключения режимов, но не найти смеха. Вот почему становятся правомерными вопросы типа «Почему Христос не смеялся?». Но, тем не менее, очевидно, что сами вопросы подобного рода становятся возможными только в контексте соответствующего определения места и роли смеха.

Итак, в логике выстраивания функций смеха один шаг сделан. Наш тезис состоит в том, что смех может выполнять защитную функцию, но не от давления культурных ценностей, а от воздействия сил, чуждых и враждебных им. Иначе говоря, в определенных контекстах смех не освобождает от, а защищает для. Это значит, что он может способствовать не только разрушению наличного культурного порядка, как чаще отмечается в литературе, посвященной роли смеха, но, наоборот, сохранению стабильности культуры и воспроизводству сложившейся социальной и культурной системы. Всем известно, что даже острая критика, одетая в смеховые формы, может быть направлена на исправление недостатков, но с целью не разрушить сложившиеся формы жизни, а укрепить их. Потому она и поощряется культурой. По этому поводу сошлемся на рассуждения Виктора Тернера об одной из функций ритуалов перемены статуса: «Возвышая низкое и унижая высокое, они [ритуалы] заново утверждают иерархический принцип. Заставляя низы пародировать (часто до карикатурности) поведение верхов и сдерживая проявления гордости, они подчеркивают ра-

зумность повседневного культурно предсказуемого поведения различных слоев общества»<sup>21</sup>. Далее он также отмечает, что «лиминальность перемены не столько уничтожает, сколько подчеркивает структурные различия, доводя их даже (часто бессознательно) до карикатуры»<sup>22</sup>.

Далее нетрудно заметить следующее. Такая, по сути, компенсаторная или сублимирующая роль смеха может приобрести облик культурного инструмента, намеренного создаваемого и столь же намеренно применяемого. Свое выражение она, как правило, находит в создании соответствующих символов и ритуалов или иных структурных элементов культурной и социальной жизни. Наиболее ярким примером здесь могут являться ритуалы переворачивания или карнавализация.

Если говорить о методологическом значении данного подхода, то стоит специально указать на то, что он позволяет в новом свете рассматривать столь богатый и излюбленный исследователями комплекс смеховых действий и смеховых персонажей, связанный с ритуалами переворачивания, перебранками, трикстерами, шутами, пародиями на священные тексты и т. д. Иначе говоря, мы получаем возможность обогатить традиционные интерпретативные схемы, применяемые в научной литературе, и, прежде всего, тем, что тезис о защитной функции смеха заставляет обратить внимание на те элементы изучаемых объектов, которые при других подходах могли просто игнорироваться.

Так, общеизвестен тезис о враждебности религиозной культуры средневековья к смеху. Он нашел свое яркое художественное воплощение в произведении Умберто Эко «Имя Розы». Но даже Бахтин, достаточно резко противопоставлявший «серьезную» культуру «верхов» и «смеховую» культуру «низов», соглашался с тем, что «не только школяры и мелкие клирики, но и высокопоставленные церковники и ученые богословы разрешали себе веселые рекреации, то есть отдых от благоговейной серьезности, и «монашеские шутки»... В своих кельях они создавали пародийные или полупародийные ученые трактаты и другие смеховые произведения на латинском языке»<sup>23</sup>. В результате мы можем обогатить наши объяснительные модели данных и им подобных явлений, связывая их, к примеру, с пересечением или наложением архаической культурной традиции, где смех столь же сакрален, сколь и пафос, с общекультурной логикой, где смех столь же функционален, сколь и пафос.

В частности, при таком подходе становится более понятным тезис, выдвинутый в известной работе «Смех в Древней Руси», о том, что «одной из самых характерных особенностей средневекового смеха является его направленность на самого смеющегося»<sup>24</sup>. Тогда в этих практиках, как и в действиях средневековых шутов и трикстеров, римских солдат, вышучивающих триумфаторов, наших современников, смеющихся над своими кумирами, мы можем усмотреть не только и не столько мотивы обличения и дискредитации святых, сколько стремление сохранить существующие культурные приоритеты, просто с более тонкими приемами их сбережения.

То же самое касается утверждений о классовой природе смеха. Известно, сколь влиятельным в отечественной литературе был тезис

Бахтина о том, что «в противоположность официальному празднику карнавал торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов. Это был подлинный праздник времени, праздник становления, смен и обновлений. Он был враждебен всякому увековечению, завершению и концу... Человек как бы перерождался для новых, чисто человеческих отношений»<sup>25</sup>. Более того, пафос этих рассуждений даже подталкивал к тому, чтобы трактовать смех как условие прорыва к подлинному, истинно человеческому началу, Культуре с большой буквы.

Если не переходить на уровень философских рассуждений о «подлинной сущности» смеха, то логично предположить, что социальная дифференциация действительно могла проявляться в актуализации, монополизации и узурпации тех практик, что позволяют отличить или противопоставить себя другим социальным группам. Это обстоятельство, кстати, заставляет последних делать то же самое. Возможно, что в рамках этой логики «серьезность» может выступить конститутивным принципом организации жизненного стиля «верхов», провоцируя тем самым «низы» «присваивать» себе культуру смеховую. Но столь же логично ожидать, что общая логика культурной жизни будет заставлять первых встраивать смеховые процедуры в структуру функционирования своих культурных ценностей, равно как и вторых — делать то же самое с «серьезным». Другой вопрос, что режимы функционирования профанного и сакрального, а также формы их выражения в различных социальных стратах могут и будут все более и более расходиться.

Кроме того, очевидно, конечно, что следует разделять смех, используемый культурой, и смех, используемый людьми. Люди могут смеяться по разным поводам и использовать смех по-разному: в целях самозащиты, критики, утверждения власти или, наоборот, освобождения от нее. Культура тоже все это делает. Только следует учесть и разобраться в характере ею заданных режимов регламентации смеха, а также в степени сконструированности и даже навязываемости смеховых действий. А это опять-таки означает, что устоявшаяся интерпретация тех или иных смеховых практик как освобождающих, критикующих, дискредитирующих нуждается в перепроверке. В более изощренной форме вышеописанное расхождение может проявляться в том, что сами индивиды могут искренне верить, что смехом они ниспровергают, в то время, как смеховой формат, ими используемый, объективно нейтрализует их побуждения.

Двинемся далее. Как мы уже увидели, смех может быть встроен в логику реализации культурной жизни, в частности посредством реализации функции защищающей и сохраняющей ценности. Однако это только верхушка айсберга. Логично предположить, что формы этой встроенности могут быть различными. Так, обычно акцент делается на исследовании феноменов смеха как относительно самостоятельных явлений, проявляющихся, например, в виде отдельных ритуалов переворачивания. Иначе говоря, мы разделяем сакральное и профанное и воспринимаем их как целостные самостоятельные или относительно автономные комплек-

сы практик. Но почему бы не предположить, что смех может выступать лишь структурным элементом в последовательности реализации той или иной культурной ценности?

Для прояснения данной мысли вспомним «диалектичность» как восприятия, так и самой работы культурных блоков, или «игры» со сменой позиций. В таком контексте даже если смех призван снизить серьезность, то он может восприниматься как способ переключения из одного состояния в другое, но лишь как элемент в структуре реализации культурной ценности. Так мы привыкли связывать смех с профанированием, поскольку обычно размещаемся только на одной позиции или воспринимаем его только в рамках оппозиции ценного/неценного. Но почему бы не рассматривать то же профанирование как переход или как переключение с одной функции на другую или с одного состояния на другое, но внутри одной общей ценностной позиции или в контексте реализации одной ценности. Вспомним мысль Мирчи Элиаде о том, что «большинство коллективных оргий находит ритуальное оправдание в содействии силам произрастания; они происходят в определенные критические периоды года, когда прорастают посевы или зреет урожай и т. д.»<sup>26</sup>. Фрейденберг неоднократно подчеркивала: «Я обращаю внимание на то, что всякая смерть может быть объектом смеха, а не слез, если только она представляется в фазе зачатий и рождений»<sup>27</sup>.

Иначе говоря, когнитивная операция, совершаемая архаическим сознанием и затем реализуемая в практиках, может быть реконструирована как следующая последовательность рассуждений. Переход из состояния порядка в состояние хаоса может рассматриваться не как финальное, а лишь как промежуточное состояние, когда надлежит ускорить расшатывание старого порядка, чтобы помочь новому родиться. Тогда хаос или хаотизация будет восприниматься как сила не только разрушительная, но и созидательная, ну или как неотъемлемый компонент созидания. В рамках этой логики правомерно предполагать, что он должен периодически иметь место и даже реализовываться посредством разработки и применения соответствующих практик.

Смех, конечно, не является единственным инструментом осуществления таких практик. Порядок и хаос, сакральное и профанное, смех и пафос могут отождествляться, а могут и различаться. Это тоже часть культурной «игры». Но структурно и здесь место смеха можно считать определенным. Он выступает или может выступать составной частью механизма переключения, но не из режима сакральности в режим профанности или повседневности, а с одного этапа реализации ценности на другой. Иначе говоря, смех может быть лишь элементом или этапом в структуре бытия или последовательности реализации ценности.

Технически, если можно так сказать, такой режим переключения может работать по-разному. Например, смех может выступать структурным элементом в последовательности культурно-значимых действий, требуя, допустим, от участников ритуала способности периодически переходить с режима плача на режим смеха и обратно. Эти режимы могут действовать посредством чередования процедур, заставляя актора перемежать

свою речь (или действия) угрозами и шутками, пафосом и смехом, заклипаниями и проклятиями. Наконец, режимы могут действовать параллельно, приводя к распределению функций между участниками культурного действия, где одни нечто возвеличивают, а другие одновременно это профанируют, либо одни плачут, а другие смеются.

Такие модели можно множить, и наша задача заключается не в том, чтобы их исчерпать, а в том, чтобы вскрыть другую перспективу видения роли смеха и наметить пути ее конкретизации. В частности, он делает понятной мысль Фрейденберг о том, что следует помнить «своеобразную семантику архаических образов “слез” и “смеха”; нельзя упускать из виду, что это не отвлеченные понятия и не наши, современные значимости. “Смех” и “слезы” — это метафоры смерти в двух ее фазах, возрождения и умирания, и ничего больше. И из двух персонажей родовой эпохи один всегда воплощает небо или слезы, другой — смерть или смех»<sup>28</sup>. Пропп отмечал, что «всякое вступление в жизнь, будь ли то рождение ребенка или символическое новое рождение в обрядах инициации и сходных ему обрядах, сопровождается смехом, которому приписывается сила не только сопровождения, но и создания жизни. Поэтому вступление в жизнь сопровождается обязательным обрядовым смехом»<sup>29</sup>. Методологически данный подход позволяет не только и даже не столько дать другую интерпретацию уже известных феноменов, сколько обеспечивает расширение исследовательского поля, а именно возможность поднимать новые пласты эмпирического материала.

Тем самым становится возможным рассматривать работу смеха в более богатых и разнообразных контекстах. Так, отечественные исследователи, анализируя обряды народов Центральной, Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока, особо указывали на коммуникативную функцию смеха. Он «привлекает добрых духов и божеств для благополучия людей; помогает людям, если не защититься от злых существ, то, по крайней мере, обнаружить их; а также привлекает внимание злых духов для наказания виновных людей, помогает демонам обнаружить людей или добиться от них чего-либо»<sup>30</sup>. Смех здесь становится сигналом или частью посланий, которыми обмениваются и должны обмениваться участники коммуникации с целью программирования поведения друг друга. Иначе говоря, он превращается в составную часть осуществления культурных ценностей. Сметься в данном контексте значит способствовать формированию, появлению, возрождению тех или иных культурных объектов или просто переходу в другие ценностно-значимые пространства. Причем еще раз напомним, что речь идет не о разрушении одного культурного комплекса с целью перехода к другому, а об обеспечении нормальной работы сложившейся культурной системы. Поэтому, кстати, смех приобретает требуемый, намеренный, деланный характер, поскольку оказывается элементом ритуального или в целом регламентируемого действия.

Наконец, при рассмотрении определенных культурных операций можно видеть, как смех отрывается от предшествующих контекстов, а именно от функционирования в режиме переключения, и превращается в самостоятельную процедуру. Так, Пропп подчеркивал, что, согласно

архаическим представлениям о функциях смеха, «божество, смеясь, создает мир, или смех божества создает мир»<sup>31</sup>. Такой смех предстает действием, а лучше сказать, деланием в буквальном смысле и возможно, что это именно то место, где он приобретает функцию созидательную. Хотя вопрос о том, может ли он создавать что-то действительно выходящее за пределы культовых или символических действий (а не являться составной частью созидательного действия), остается в силе, требуя специальных рассуждений и эмпирического подтверждения.

Эти рассуждения не означают, конечно, что смех функционирует во всех культурах во всей полноте своих проявлений. Речь скорее идет о том, как возможны и согласно какой логике возможны трансформации смеховых функций. Ну а как следствие, рассуждения данного рода призваны реализовать функцию методологическую, а именно предоставить набор возможных интерпретативных моделей для имеющегося эмпирического материала и указать направления освоения новых исследовательских пространств.

Ну и наконец, анализ места смеха как элемента режима переключения позволяет перейти к рассмотрению его роли в процессе освобождения от власти одних ценностных систем и перехода к другим. Более того. Логично предположить, что именно механизм осуществления такого режима переключения и стал источником реализации инновационной функции культуры. Разница только в том, что в стабильной системе он действовал как способ установления границ действия ценностей и инструмент периодического перехода от одних культурных сегментов к другим, а в системе нестабильной — как их разрушитель. Соответственно открытие этой способности смеха рано или поздно становилось основанием для превращения ее в намеренно реализуемую практику, суть которой заключалась в тотальном и необратимом профанировании доминирующей сакральности и значимых культурных форм. Судя по всему, эта роль смеха наиболее выпукло представлена в исследовательской литературе. Описанием его освободительной силы, как известно, пронизан ставший классическим труд Бахтина.

Однако и здесь стоит обратить внимание на некоторые моменты, а в частности, следует иметь в виду различные контексты такого профанирующего действия смеха. Обычно мы привыкли рассматривать переход от одной культурной системы к другой как тотальный процесс, сопровождающийся социально-экономическими и политическими преобразованиями. Также мы склонны трактовать его как поступательное прогрессивное движение. Ситуация в целом типичная для возникновения и бытия индустриальных цивилизаций. Но не стоит игнорировать роль смеха как оружия в перманентной борьбе различных культурных комплексов в рамках одного общественного строя. Сошлемся на примечательные рассуждения в работе «Смех в Древней Руси». «Кромешный мир, антимир» древнерусского смеха «не всегда разоблачает действительный существующий мир, мир своего рода житейского благополучия... Эта картина мира служит возвеличению христианских представлений и разоблачает волхвов, их ложь. И это мир, конечно смеховой, но этот смеховой антимир

в данном случае служит только возвеличению мира «настоящего», «истинного» — мира христианских представлений»<sup>32</sup>.

Как отмечают исследователи в том же труде, «зрелище юродства дает возможность альтернативного восприятия. Для грешных очей это зрелище — соблазн, для праведных — спасение»<sup>33</sup>. Иначе говоря, юродство могло выступать способом заставить окружающих изменить позицию восприятия реальности и расстановку приоритетов, а именно освободиться от загроможденности мирским и обратиться к трансцендентному. Тернер, как известно, называл стратегии подобного рода «лиминальностью сильных». Такая деятельность, действительно представляющая собой критику, причем не отдельных недостатков, а целого культурного стиля, легко могла быть взята на вооружение властвующей культурой в борьбе с альтернативными культурными стратегиями, к примеру, христианством против язычества, трансцендентным против имманентного и т. д. Ведь известно, что аналогичная деятельность Франциска Ассизского прямо была использована для укрепления авторитета римской церкви. Другое дело, что то же самое юродство и лиминальность сильных в целом столь же легко могли представить модель для разработки и реализации протестных акций против всего господствующего общественного порядка во всех его проявлениях.

Конечно, нельзя пытаться объять необъятное. Поэтому данные рассуждения не ставили задачи перебрать все возможные контексты возникновения и функционирования смеха. Мы сознательно ограничились своим интересом культурными стратегиями и практиками, направленными на его использование в целях создания, укрепления и дискредитации тех или иных культурных форм. Нам представляется, что рассмотренный в таком контексте смех действительно может быть представлен как совокупность инструментов, операций, техник, заставляющих, как это парадоксально не прозвучит, людей смеяться в определенном месте и времени по столь же определенным поводам.

Но, более того, даже в столь ограниченных рамках невозможно исчерпать все тонкости функционирования смеха, поэтому данные рассуждения скорее призваны были предоставить нечто вроде общей теоретической схемы. С одной стороны, ее можно было бы использовать для определения и упорядочивания путей интерпретации смеховых феноменов, а с другой — для расширения пространства изучения смеховых явлений и размножения моделей их интерпретации. Кроме того, наше внимание более было сосредоточено на культурах традиционных, поскольку режимы функционирования смеха в них представляются наиболее своеобразными и отчасти ускользающими от привычных нам форм восприятия и понимания смеха. Но даже здесь за рамками осталось выявление и описание многообразных смеховых техник, источников их возникновения и путей их размножения. Возможно, что стоило бы специально обратить внимание на то, как протекает процесс дифференциации когда-то возможно однородного и цельного явления и превращения выделившихся сегментов в самостоятельные смеховые формы. Поэтому предпринятые рассуждения призваны не столько закрыть

тему, сколько открыть пространство для новых исследовательских перспектив.

### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Swidler A. Culture in Action: Symbols and Strategies // American Sociological Review. 1986. Vol. 51. № 2. P. 275.*
- <sup>2</sup> *Ibid. P. 277.*
- <sup>3</sup> *Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 10.*
- <sup>4</sup> *Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне). М., 1999. С. 5—6.*
- <sup>5</sup> Там же. С. 6.
- <sup>6</sup> *Березкин Ю. Е. Смех в фольклорных текстах индейцев Америки // Смех: истоки и функции / под ред. А. Г. Козинцева. СПб., 2002. С. 83.*
- <sup>7</sup> Там же.
- <sup>8</sup> *Smelser N. J. Culture: Coherent or Incoherent // Theory of Culture / R. Munch, N. J. Smelser (Ed.) Berkley, 1994. P. 23.*
- <sup>9</sup> *Кант И. Основы метафизики нравственности // И. Кант. Критика практического разума. СПб., 1995. С. 80.*
- <sup>10</sup> *Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и топологии культуры // Ю. М. Лотман. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 18—19.*
- <sup>11</sup> *Тернер В. Символ и ритуал. М., 1983. С. 168.*
- <sup>12</sup> *Фрейдберг О. М. Миф и литература древности. 2-е изд. М., 1998. С. 130.*
- <sup>13</sup> *Козинцев А. Г. Человек и смех. СПб., 2007. С. 125.*
- <sup>14</sup> *Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха... С. 232.*
- <sup>15</sup> *Козинцев А. Г. Человек и смех... С.162—163.*
- <sup>16</sup> *Жирар Р. Насилие и священное. М., 2000. С. 9.*
- <sup>17</sup> *См., напр.: Элиаде М. Миф о вечном возвращении (Архетипы и повторение) // М. Элиаде. Космос и история: избранные работы. М., 1987. С. 27—144.*
- <sup>18</sup> *Дуглас М. Чистота и опасность. М., 2000. С. 102.*
- <sup>19</sup> *Кайуа Р. Человек и сакральное // Р. Кайуа. Миф и человек. Человек и сакральное. М., 2003. С. 153.*
- <sup>20</sup> *Жирар Р. Насилие и священное... С. 54.*
- <sup>21</sup> *Тернер В. Символ и ритуал... С. 240.*
- <sup>22</sup> Там же. С. 251.
- <sup>23</sup> *Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле... С. 19.*
- <sup>24</sup> *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. М., 1984. С. 4.*
- <sup>25</sup> *Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле... С. 15.*
- <sup>26</sup> *Элиаде М. Миф о вечном возвращении... С. 49.*
- <sup>27</sup> *Фрейдберг О. М. Миф и литература древности... С. 141.*
- <sup>28</sup> Там же. С. 117.
- <sup>29</sup> *Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха... С. 255.*
- <sup>30</sup> *Березницкий С. В. О роли смеха в ритуалах и преданиях народов Дальнего Востока России // Смех: истоки и функции / под ред. А. Г. Козинцева. СПб., 2002. С. 118.*
- <sup>31</sup> *Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха... С. 232.*
- <sup>32</sup> *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси... С. 45.*
- <sup>33</sup> Там же. С. 91.

*М. В. Загидуллина*

## **КЛАССИЧЕСКИЕ СМЕХОВЫЕ ТЕКСТЫ В ДИАХРОННОМ АСПЕКТЕ: ФАКТОРЫ И ГРАНИЦЫ ОФИЦИАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

*Что такое классика*

Сама проблема «классика и современность» имеет длительную историю. Основное значение слова «классическое» — относящееся к античной эпохе. Остальные значения — следствия первого (классическое как образцовое и как изучаемое в школе, то есть в «классах»). История самого понятия в западной цивилизации (признание возможности классики Нового времени — произведений, созданных по античным образцам; противостояние классического и романтического; замена этой оппозиции противопоставлением академического и модерна) отражает «...этапы последовательного конструирования универсальной культурной традиции. Эта традиция складывается в процессах выработки писателями, литературной критикой, а позднее литературоведением, историей и теорией литературы собственно культурной идентичности»<sup>1</sup>. Таким образом, само определение понятия «классическое» несет важную нагрузку, которую скорее можно назвать идеологической, нежели эстетической. В то же время попытки дать исчерпывающее определение понятию так и не привели к желаемому результату. В исследованиях, посвященных классике как теоретическому конструкту, наблюдается несогласованность и противоречивость толкований ключевого значения<sup>2</sup>. В статье «Идея “классики” и ее социальные функции» авторы отмечают: «...понимание классики как ценностного (аксиологического) основания литературной культуры, с одной стороны, и нормативной совокупности образцовых достижений литературы прошлого — с другой, представляет собой сравнительно недавнее образование»<sup>3</sup>. Очевидно, что классические произведения составляют ряд, открытый как в прошлое (возможность включения незаслуженно вычеркнутых из истории литературы имен и произведений), так и в будущее (каждое значительное современное произведение может со временем оказаться в классическом ряду). Этот ряд получил название «литературного пантеона». В литературоведении пока нет обстоятельного исследования, поставившего своей целью анализ как процесса формирования русского литературного пантеона, так и самого его содержания,

хотя отдельные подступы к теме и соответствующий эмпирический задел имеются<sup>4</sup>. Б. Дубин в 1993 году отметил, что сам вопрос о «возведении» классического пантеона до сих пор остается открытым: «Какие группы, какими средствами его строят? Возможна ли без него, вместе с тем, сама структура литературы как единого социального института, как культурной системы? Как она складывается в иных исторических обстоятельствах, иных обществах и цивилизациях?»<sup>5</sup> Сборник статей «Литературный пантеон»<sup>6</sup> является лишь первой ступенькой к ответам на эти вопросы, сам жанр «сборника статей» (а не коллективной монографии) затрудняет выход на новый уровень обобщений.

Значимой проблемой в современных отечественных исследованиях классического следует признать социологический уклон. Абсолютизация социальной ситуации как главного фактора, воздействующего на литературу «снизу доверху», представляется недостаточно взвешенным подходом. Поэтому следует указать на эстетические концепции, разрабатываемые сейчас в западном литературоведении. По мнению исследователей, сутью классического было, есть и будет эстетическое ядро, ценность, не подчиняющаяся социальным факторам<sup>7</sup>. В результате можно говорить о значимой для темы настоящей статьи оппозиции. Если принять за отправную точку смех как политический феномен, то нас, в первую очередь, будет интересовать подход социологический. Но если учесть аргументы «эстетического» взгляда, то мы получим чрезвычайно значимую коллизию: «смех» как элемент общей эстетической ценности текста оказывает сопротивление любым попыткам *манипулирования* смыслами. Это исходная точка нашего анализа социокультурных аспектов литературного процесса.

#### *«Консервы времени»: к вопросу о жизни в веках*

Диахрония в данном случае выступает частью общей полемической ситуации, которую мы рассматриваем. Если Л. Гудков и Б. Дубин используют для обозначения классики выражение Т. Манна — «консервы времени»<sup>8</sup> — и отмечают неизбежность ее смерти в живом читательском сознании (классика уступает «модерности» и массовой литературе), то диахрония как таковая к классике не должна применяться вовсе. Отсюда всевозможные пафосные эпитеты — вневременной, вечный и т. п. Но очевидно, что время трансформирует классические образцы и адаптирует их к своим потребностям. Нет сомнений, что «Федра» Расина была модерна по отношению к своему образцу-оригиналу. Но прошло еще 200 лет — и она сама стала «субститутотом» своей «праматери», выполняя функции безупречно классического. Получается, что классику нельзя называть «консервами» — как ни пытайся говорить о восприятии классических текстов все новыми поколениями, неизбежно идет смена отношения и оценки. Но если сам этот факт очевиден, то механизмы этой смены остаются проблематичными.

В отечественном литературоведении одно время получил распространение так называемый историко-функциональный подход, задачей которого как раз и было выявление динамики восприятия и интерпретации

классических текстов в движении эпох. Это направление тесно связано с идеями М. М. Бахтина<sup>9</sup> и развивалось в работах А. И. Белецкого<sup>10</sup>, М. Б. Храпченко<sup>11</sup>, Б. С. Мейлаха<sup>12</sup>, возглавившего Комиссию комплексного изучения художественного творчества при Научном совете по истории мировой литературы АН СССР<sup>13</sup>, Н. В. Осьмакова и представителей базовой группы Комиссии комплексного изучения художественного творчества при кафедре русской литературы Калининского государственного университета под руководством Г. Н. Ищука<sup>14</sup>. В результате деятельности этих ученых были выработаны два основных методологических подхода к проблеме: широко известный историко-функциональный и менее прижившийся в науке системно-функциональный. Первый делал акцент на прослеживании «жизни произведения в веках», второй — на системе приемов воздействия, заложенных в произведении. И тот, и другой метод исходил из идеи читательского приоритета; первый — реального, а второй — имплицитного (читателя, которому реальный автор адресует свой текст). Основные недостатки этих подходов к изучению литературы выявились при попытках приложить теорию к практике конкретного анализа произведений. Главные проблемные поля новых подходов — рассмотрение произведения на перекрестке «истории» и «читателя» со всей гаммой их динамических изменений, а также жизнь произведения на языке других искусств и в других художественных текстах — оказались настолько велики и многоярусны, что ни одного полноценного примера применения заявленного подхода не возникло, каждое конкретное исследование акцентировало лишь одну какую-то грань, нарушая методологические установки и обедняя саму идею нового подхода.

Однако нам здесь важна мысль о самих попытках исследования «расконсервирования» классики, ее открытости «городу и миру», возможности (и даже неизбежности) сдвига в восприятии, казалось бы, раз и навсегда «устоявшихся» текстов.

### *Хорошо ли смеется последний?*

Определимся с понятием «смеховой текст». Наиболее качественный разбор исторически сложившегося осмысления категории комического мы находим в труде Б. О. Дземидока, объединившего все множество подходов к смешному в шесть основных групп и сделавшего вывод о преимуществе реляционистского подхода («отклонение от нормы»)<sup>15</sup>. Вообще исследования комического настолько безграничны и разноаспектны<sup>16</sup>, что есть смысл привести рабочее определение понятия «смеховой текст».

Итак, под смеховым текстом мы договоримся понимать произведение художественной словесности, воплощающее авторскую установку на создание комического эффекта как художественной доминанты произведения. Это означает, что мы не будем рассматривать в качестве смеховых тексты, где юмор или сатира выполняют сопутствующую функцию (как, например, в произведениях Тургенева, Достоевского, Шолохова, Горького). Несомненно, такое допущение позволяет нам ограничить материал исследования и сфокусировать анализ на произведениях, авторы которых делали смех главной коммуникативной установкой.

Здесь мы сталкиваемся с важной особенностью отечественной классики, о которой в свое время образно сказал С. А. Венгеров на столетии «Общества любителей российской словесности»: «Русскому духу, более чем какому-нибудь другому из творческих духов европейских народов, пришлось создать тип красоты грустной. Если бы художнику пришлось конкретно выразить образ русской красоты, в частности, образ литературной красоты, ему бы ни на одну минуту не пришло на ум нарисовать цветущую красавицу, блестящую и улыбающуюся. Смех беззаботный и веселый совершенно чужд русской литературе. Она знает только смех горький. Русский литературный гений можно конкретно представить только со строгими чертами лица, с глазами, лихорадочно устремленными в мистическую даль»<sup>17</sup>.

Точнее было бы заметить, что все «беззаботно смеховое» (например, «Тень Баркова») отсеивалось и не допускалось в пантеон литературной классики — как чересчур поверхностное и «недостойное». Единственным «порталом» в будущее для комического в отечественной традиции мог быть социальный аспект («смех горький», по словам С. А. Венгерова). Таким образом, понятие «смеховой текст» применительно к русской классической литературе может быть предельно уточнено: «текст высмеивающий». И тогда возникает следующий вопрос — высмеивающий кого (что) и, главное, зачем. Это и есть «стык» социального и эстетического, позволяющий нам определиться с заключительным концептом — понятием официальной интерпретации.

Нет сомнений, что объектом высмеивания каждого классического текста было государственное устройство или отдельные государственные институты России. В таком случае, высмеивание всегда имело одну миссию — государственный механизм, который русская литература и поражала с завидным постоянством (начиная с комедий Д. В. Фонвизина и завершая позднеклассическим периодом «мягкой сатиры» в творчестве Чехова). Такая «артиллерия» не могла восприниматься «в верхах» как приемлемая культурная практика, поэтому со стороны официальных кругов неизбежно следовала разноплановая реакция.

Первый тип минимизирования разрушительного эффекта высмеивания — это запрет. Цензурные ограничения рассматривались всегда как самый простой способ борьбы с «инакомыслием», хотя на самом деле история цензуры в России — не линейный и многоаспектный процесс с неоднозначными эффектами. Однако невозможно было запретить то, что признавалось на определенном этапе официальными кругами как допустимое. Например, те же комедии Д. В. Фонвизина, благосклонно принятые «просвещенным двором», нельзя было «запретить» при смене общего политического курса. Если «Горе от ума» Грибоедова оказалась в числе маргинальных текстов при жизни автора (и в течение нескольких десятилетий после его смерти), но получила официальное благословление в период «александровской оттепели», то в последующие периоды убрать этот текст из пантеона оказывалось практически невозможно. Подтверждением тому является советская идеологическая модель, в рамках которой пантеон остался фактически в неизменном виде.

Однако если нетрудно обнаружить факторы официальной интерпретации классики во времени, то возникают серьезные сложности при определении ее границ. Представление о том, что любое произведение может быть «нажимом» сверху включено в пантеон без эстетических оснований, многократно опровергалось: не «закрепился» в пантеоне Н. В. Кукольник с его драмой «Рука Всевышнего отечество спасла», не произошло закрепления текстов Л. И. Брежнева (несмотря на использование такой мощной лоббирующей модели, как включение вопроса по его произведениям в обязательные для всех выпускников страны билеты по литературе). Что же касается исключения нежелательных текстов — и здесь система не всемогуща. Поэтому в любом случае официальная интерпретация — как и любая интерпретация вообще — будет придерживаться границ допустимого варьирования смыслов, за пределами которых интерпретация теряет смысл и отрывается от своего же объекта.

Применительно к смеховым текстам официальная интерпретация за время становления и укрепления отечественного литературного пантеона опробовала несколько оригинальных тактик. Важно, что смена государственного строя не повлияла на диапазон и суть взаимодействия государственных структур с литературой в целях ограничения нежелательной критики режима. Рассмотрим эти тактики на конкретных примерах.

*Ну, сумасшедший — что с него возьмешь*

Горькая насмешка (плач?) П. Я. Чаадаева в его «Философических письмах» стала причиной применения одной из самых устойчивых тактик официальной интерпретации «вражеских» произведений. Чаадаев был объявлен сумасшедшим — понятно, что такое обвинение снимало с правительства необходимость как-то реагировать на тексты «несчастливого безумца». Вряд ли можно считать текст Чаадаева «смеховым», но уже в комедии «Горе от ума» Грибоедова тема эта становится одной из значимых пружин сюжета. Если в истории с Чаадаевым Николай Первый черкнул на странице журнала «Прочитав статью, нахожу, что содержание оной смесь дерзостной безмыслицы, достойной умалишенного...», а следствием этого стал жандармско-медицинский контроль над Чаадаевым (и запрет публикаций), то у Грибоедова сказанная Софьей в сердцах фраза «Он не в своем уме» становится детонатором настоящей вакханалии против Чацкого, мгновенно превратившегося в изгоя. Карательная медицина (и специализированные психиатрические больницы) по-настоящему расцвела в советском государстве в послесталинский период, когда видимость самого демократичного государства в мире не позволяла прибегать к открытым репрессиям<sup>18</sup>. Однако это уже другой вопрос, не имеющий отношения к диахронной истории классики. Во всяком случае, объявить сумасшедшим какого-то представителя литературного пантеона «задним числом» никому в голову не приходило. Метод этот оказывался эффективен в рамках сиюминутности — неугодный «насмешник» исключался из сферы публичности, что и делало ситуацию вполне подконтрольной.

Справедливости ради следует заметить, что этот подход использовался и в обратном направлении — как реакция общественности на «ре-

верс» смелого насмешника под сень правоохранительной идеологии. Например, такова была реакция на попытки Гоголя указать России путь православного служения (письмо В. Г. Белинского отражает точку зрения на эту ситуацию как на предательство, но подавляющее большинство высказываний было «о пережившем себя, погибшем гении»<sup>19</sup>). Обвинение в сумасшествии, таким образом, было «открыто» в обе стороны: как своеобразное оправдание и «левизны», и реакционности (в зависимости от того, что было нежелательным в каждом конкретном случае оценки).

Но если вернуться к тактике обвинения «насмешника» в сумасшествии, то мы увидим, что смеховое начало в таком случае блокируется стопроцентно. Пространный (и очень значимый в общей канве идей пьесы) монолог Чацкого «В той комнате незначащая встреча...» произносится перед светской толпой, убежденной в сумасшествии героя. Вся искрометность ума героя, его насмешки и издевки, параллели и умные мысли произносятся в пустоту — о чем свидетельствует авторская ремарка: «Оглядывается, все в вальсе кружатся с величайшим усердием. Старики разбрелись к карточным столам». Интересно, что жизнь пьесы «Горе от ума» во времени привела к перестановке акцентов: в интерпретации Г. А. Товстоногова Чацкий предстал в действительности близким к «ненормальности» персонажем. По словам С. Юрского, сыгравшего Чацкого, «Товстоногов совершил один из своих знаменитых поворотов Театра. Он ощутил и провозгласил, что Время если не отменило, то спутало все ампула. В Чацком режиссер увидел черты неврастеника, даже эксцентрика»<sup>20</sup>. Это было время «оттепели», спектакль появился в 1962 году. Молчалина играл К. Лавров, по его собственному признанию, «этот грибоедовский герой не глуп, ведь если играть Молчалина как полное ничтожество, непонятно, почему Софья — умная женщина — любит его»<sup>21</sup>. В финале постановки сразу после слов «Карету мне, карету!» Чацкий падал в обморок, а за сценой раздавался рев кареты скорой помощи. Так официальная интерпретация прежнего времени (ставшая основой самого сюжета у Грибоедова история Чаадаева) неожиданно актуализовывалась — в знак протеста против набившей оскомину «школьной» интерпретации текста.

Этот пример помогает понять, что диахронная история классики нелинейна. Смеховые тексты здесь получают неожиданные новые прочтения — и нередко время действительно «смешивает все ампула».

#### *Очень своевременная книга*

Вторая тактика — «правильная» интерпретация. Общая установка этой тактики такова: «неудобное» произведение всегда можно переакцентировать в глазах общественности. Так, Николай Первый на представлении «Ревизора» Гоголя заметил: «Ну, пьеска! Всем досталось, а мне — более всех!»<sup>22</sup>. Когда пьеса решительно была запрещена цензурой, Жуковский устроил ее чтение государю, и тот дал высочайшее повеление «Ревизора» ставить. Такое «охранное» поведение дало свои результаты. В одном из писем П. А. Вяземский очень точно заметил: «Все стараются быть более монархистами, чем царь, и все гневаются, что позволили

играть эту пьесу, которая, впрочем, имела блистательный и полный успех на сцене, хотя не успех общего одобрения. Неимоверно что за глупые суждения слышишь о ней, особенно в высшем ряду общества!»<sup>23</sup> Решение царя одобрить крамолу оказалось единственно правильным решением: публика сама преодолела *силу* смеха Гоголя своим «Ну и что такого в этой фарсе?» Интересно, что в движении времени «Ревизор», чье содержание оказалось более актуальным, чем даже мог предположить создатель произведения, все больше в интерпретациях тяготел именно к фарсу (хотя, конечно, многократно «переигрывался» на новый лад). Например, в постановке театра Сатиры (режиссер В. Плучек) и в «звездном» спектакле 1982 года (Папанов, Миронов, Васильева в главных ролях), и в спектакле 1999 года (Гаркалин в роли Хлестакова) фарсовые элементы были ведущими, фактически вытеснившими собственно «главный смысл» комедии.

«Правильная» официальная интерпретация смехового текста позволяет исключить произведение из активной оппозиции. Екатерина Вторая своевременно вмешалась в судьбу фонвизинского «Недоросля»: дело было не в запрещении, но в «правильных» акцентах, согласно которым автор «Недоросля» сам оказывался в центре язвительных замечаний и колкостей (в духе «салонного» остроумия).

«Благосклонность» первых лиц к критически-смеховым текстам может рассматриваться как специальная тактика. Таково было отношение к басням И. А. Крылова и Александра Первого, и его преемника Николая Первого, «осенявших» творчество писателя на государственном уровне (фактически Крылов оказался в роли придворного баснописца — при том, что он никогда не играл роли шута). Справедливости ради следует заметить, что Крылов избегал острой политической критики, но роль фаворита исполнял не без удовольствия. Возможно, своевременное принятие баснописца в стан «своих» (официальное жалование писателя выросло за время его службы в Императорской библиотеке в семь раз, его присутствие на официальных обедах было нормой) и нейтрализовало остроту текстов баснописца.

«Официальное» одобрение смеховых текстов всегда предполагает уменьшение их влияния на общество. Интересно, что в советском официальном дискурсе это было закреплено, например, в речах Генерального секретаря КПСС на партийных съездах. Так, например, в речи Брежнева на XXVI съезде партии говорилось (намеком) о комедии Рязанова «Ирония судьбы» как справедливым критическом выпаде против безликости архитектурных решений наших городов.

То же произошло, например, с «Двенадцатью стульями» Ильфа и Петрова. В серьезном разборе проблемы замалчивания романа в критике М. Одесский и Д. Фельдман говорят о покровителе авторов — В. И. Нарбуте, который фактически лоббирует выход текста в журнале и отдельным изданием. При этом сатирические компоненты книги следовало бы рассматривать, как выпад против «левых» в полемике Сталина и Бухарина, борьбе с Троцким, политической конъюнктуре нэпа. Сатирический текст сразу оказывался в зоне «правоохранительной риторики», и

смеховое начало расставалось со своим оппозиционным воздействием: ««Антилевацкая» направленность романа (позже воспринимаемая как проявление оппозиционности авторов) всегда оставалась очевидной, тут уж ни цензоры, ни редакторы ничего не могли сделать. Но роман опубликовали, потому как его главная идеологическая установка — режим в СССР стабилен, к прошлому возврата нет — сохраняла актуальность, особенно в период празднования десятилетия Советского государства»<sup>24</sup>.

Таким образом, политическая прагматика постановки сатиры «на службу» может рассматриваться как достаточно развитая тактика. Стоит отметить, что в случае с творчеством Маяковского мы имеем достаточно яркий пример «добровольного служения», когда сатира ставится на службу существующему официальному курсу и выполняет функции его «цепного пса» (таково, например, остросатирическое стихотворение Маяковского «Прозаседавшиеся», благосклонно замеченное Лениным).

Собственно эстетическая ценность таких произведений всегда значима: грубые «поделки» в охранительном духе могут сразу не приниматься во внимание к рассмотрению. Речь идет о текстах, которые действительно обладают мощным художественным полем воздействия на читателя.

#### *«Смех» и «аплодисменты»*

Таблички с такими надписями используются для быстрого управления реакцией «подставной» аудитории, например, во время телешоу. Применительно к смеховым текстам мы могли бы обозначить этот прием как лоббирование официальной интерпретации. Средством лоббирования становилась система образования (школьные учебники, университетские лекции) и система средств массовой информации (соответствующие публикации в газетах и журналах). Школьная программа здесь занимает совершенно особое место.

О школьных сочинениях советской эпохи мне уже доводилось писать<sup>25</sup>, но хотелось бы остановиться на таком важном моменте, как штампы, применяемые к анализу именно смеховых текстов.

Причина потребности в штампе одна — ножницы между устной речью и письменной. Письменная речь требует иного принципа оформления, чем устная. Когда Обломов начинает писать письмо и спотыкается в первом же предложении о два «которых» подряд, он демонстрирует общее несчастье русскоязычного сочинителя — трудно выразить мысль «гладко». А надо. И тогда помогает штамп. Подобно почтовому штемпелю, он запечатывает те несколько (порой не больше двух) идей, которые появились в сознании пишущего. Смеховые тексты, включенные в программу всеобщего чтения, нуждались в особо четкой интерпретации. Это были произведения Грибоедова, Салтыкова-Щедрина, Гоголя, Чехова — в первую очередь. «Автор высмеивает косность и бездуховность...» — это классический пример дискурса школьных сочинений, готовая формула, похожая на язык Элочки-людошки, но у всякого проверяющего вызывающая ничем не объяснимое внутреннее согласие — да, это сочинение, это «гладкая речь».

Школьное сочинение в советское время превращено было в «протокол», адресованный учительнице, олицетворяющей собой некий «микро-

партком». Это был своеобразный сигнальный язык, а может быть, таковы были правила жанра. И как бы учительство ни добивалось от школьников выхода за рамки штампа, это было столь же невозможно, как писать протоколы заседаний постсоветского времени в стиле хип-хоп. Теоретически можно, конечно. Но только теоретически. Так и сочинение. Это не прибежище штампов. Штампы — способ существования, репрезентации школьного сочинения.

Тем более анализ комического. Здесь официальная интерпретация не могла не доминировать. Ведь размышления о «просто комическом» были вытравлены вообще, надо было найти в смешном серьезное, гоголевское «горьким смехом моим посмеюся». Так задавался совершенно четкий тон размышлений (и восприятия в целом) смеховых текстов — они ни в коем случае не смешат, они высмеивают. Надо было во что бы то ни стало найти одну главную «руководящую» идею такого текста. Это была интерпретация по «табличкам» — «смех», «аплодисменты»: «Как тонко иронизирует автор над глупостью героя!» (смеемся и аплодируем). В таком интерпретационном подходе (поддержанном в советское время самим жанром выпускного школьного сочинения) отражалась общая установка регулирования восприятия смеховых текстов. Это было своеобразное указание — здесь можно говорить о смешном, а здесь — ни в коем случае. Так — по вполне прозрачным причинам! — из школьной программы устранились любые произведения, содержавшие «неудобные» выпады против представителей разных национальностей (начиная от замалчивания и «необсуждения» комического смысла ругани Дикого в «Грозе» Островского, обращенной к Кулигину («Ты что, татарин?») и завершая антисемитскими «шуточками» Чехова). Штамп «автор высмеивает» прилагался ко вполне ограниченному кругу «объектов насмешки», в основном — к эквиваленту «обличения темных сторон русской действительности». Интересно, что сегодняшние учебники по литературе не слишком отличаются от своих советских предшественников в регулировании «смешного».

### *Несмешные смеховые тексты*

Сам факт попадания произведения в классический литературный пантеон создает пресловутый «шум» в канале коммуникации: невозможно такой текст воспринимать только на «чистых» эстетических основаниях. Потребность читателя в определенном «руководстве» его собственными эстетическими реакциями и есть подлинный источник «регуляторных» практик в области интерпретации смеховых текстов. При этом стоит отметить, что инициатива, требование такой инструкции по «использованию» комического текста исходит не от «власть предержащих», но от самих «пользователей». Очень точно об этой особенности пишет Е. Добренко: «Не властью и не массой рождена была культурная ситуация социалистического реализма, но властью-массой как единым демиургом. Соцреалистическая эстетика — продукт и власти и массы в равной мере»<sup>26</sup>. Особенно значимо для нас, что различные сферы бытования классических текстов в социальном пространстве последующих

поколений остаются тесно привязанными к раз и навсегда заданным траекториям толкования, интерпретации. Этот своеобразный «герменевтический круг» должен рассматриваться как результат своеобразного консенсуса между «верхами» и «низами», некоей конвенции, согласно которой в «серьезном» произведении и смех должен быть таковым. И именно поэтому было бы несправедливым усматривать в официальной интерпретации стремление манипулировать восприятием и сознанием «массы». Эта интерпретация оказывается необходима, значима, «предусмотрена» самим статусом классического произведения. Мысль С. А. Венгерова о вечной печали отечественной словесности остается актуальной и сегодня.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Гудков Л., Дубин Б., Страда В. Литература и общество: введение в социологию литературы. М., 1998. С. 38.

<sup>2</sup> См., напр.: Теория литературных стилей. Типология стилового развития нового времени. М., 1976; Классика и современность / под ред. П. А. Николаева, В. Е. Хализева. М., 1991; Литературный пантеон: национальный и зарубежный: мат-лы российско-французского коллоквиума. М., 1999; Гаврилова Ю. Ю. Содержание понятия «литературно-художественная классика»: автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 1996; и др.

<sup>3</sup> Дубин Б. В., Зоркая Н. А. Идея «классики» и ее социальные функции // Проблемы социологии за рубежом. М., 1983. С. 41.

<sup>4</sup> Назовем две наиболее полные: Розанов И. Н. Литературные репутации: работы разных лет. М., 1990; Рейтблат А. И. От Бовы к Бальмонту: очерки по истории чтения в России во второй половине XIX века. М., 1991. Впрочем, первая книга — несколько статей, в которых проблема упоминается, но не решается; главный вклад И. Н. Розанова в решение вопроса о литературном пантеоне — размышление о месте Пушкина в литературном процессе; вторая книга ставит своей целью воспроизвести реальную динамику литературного процесса в России в XIX веке, и больший интерес автор проявляет к неклассической литературе.

<sup>5</sup> Дубин Б. Чтение и общество в России // Новый мир. 1993. № 3. С. 243.

<sup>6</sup> Литературный пантеон: национальный и зарубежный: мат-лы российско-французского коллоквиума. М., 1999.

<sup>7</sup> Приведем перечень исследовательских работ по этой теме, отражающий общий ход дискуссии: Abell W. The Collective Dream in Art: A Psycho-Historical Theory of Culture Based on Reactions between the Arts, Psychology and the Social Sciences. Cambridge, 1957; Altick R. D. The English Common Reader: A Social History of the Mass Reading Public 1800—1900. Chicago, 1957; Assmann A., Assmann J. Kanon und Zensur: Zur Archaeologie der literarischen Kommunikation. Bd. 2. Muenchen, 1987; Assmann A. Die Legitimitaet der Fiction: Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation. Muenchen, 1980; Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen. Darmstadt, 1972; Dávidházi P. Cult and Critics: The Ritual in Shakespeare's European Reception // Literature and its Cults: An anthropological approach. Budapest, 1994. P. 29—46; Decolonizing Tradition: New Views of Twentieth-Century "British" Literature Canons. Illinois, 1992; Dobson M. The making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship; 1660—1769. Oxford, 1992; Escarpit R. Sociologie de la littérature. Paris, 1964; Iser W. The Act of Reading: A Theory of Aesthetics Response. Baltimore; London, 1978; Kienecker M. Prinzipien Literarischer Wertung. Sprachanalytische und historische Untersuchungen. Goettingen, 1989; Kuepper J. Kanon als Historiographie // Kanon und Theorie. Heidelberg, 1997. S. 41—64; Najder Z. Values and Evaluations. Oxford, 1975; Luhmann N. Soziologische Aufklaerung: Aufsaeetze zur Theorie sozialer Systeme. Opladen, 1982; Pi-

*echa A.* Die Begründbarkeit ästhetischer Werturteile. Paderborn, 2002; *Smith B. H.* Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory. Cambridge, MA, 1988; *Schulz-Bushhaus U.* Kanonbildung in Europa // Literarische Klassik. Frankfurt/M., 1988; *Worthmann F.* Literarische Kanones als Lektueremacht. Systematische Ueberlegungen zum Verhaeltnis von Kanon(isierung) und Wert(ung) // Kanon — Macht — Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung. DFG-Symposium 1996. Stuttgart, 1998. S. 9—29; *Worthmann F.* Literarische Wertungen. Vorschlaege fuer ein deskriptives Modell. Wiesbaden, 2004; *Pfau D., Schoenert J.* Probleme und Perspektiven einer theoretisch-systematischen Grundlegung fuer eine „Sozialgeschichte der Literatur“ // Zur theoretischen Grundlegung einer Sozialgeschichte der Literatur: Ein struktural-funktionaler Entwurf: Herausgegeben im Auftrag der Muenchener Forschergruppe «Sozialgeschichte der deutschen Literatur 1770—1900». Tuebingen. 1988. S. 1—26; *Schmidt S. J., Vorderer P.* Kanonisierung in Medienschäften // Literaturkanon Medienereignis — Kultureller Text. Berlin, 1995; *Segers R. T.* The Evaluation of Literary texts: An Experimental Investigation into the Rationalization of Value judgments with Reference to Semiotics and Esthetics of Reception. Studies in Semiotics. Vol. 22. 1978; *Winko S.* Wertungen und Werte in Texten. Axiologische Grundlagen und literaturwissenschaftliches Rekonstruktionsverfahren. Braunschweig, 1991; *Heydebrand R. v., Winko S.* Einfuehrung in die Wertung von Literatur. Systematik, Geschichte, Legitimation. Paderborn, 1996; *Winko S.* Kodierte Gefuehle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900. Berlin, 2003; *Koeppe T., Winko S.* Neuere Literaturtheorien. Eine Einfuehrung. Stuttgart; Weimar, 2008; *Winko S., Heydebrand R. V.* Arbeit am Kanon. ‚Genus‘ in der Rezeption und Wertung von Literatur // H. Bußmann, R. Hof (Hg.): Genus. Zum Geschlechterverhaeltnis in den Kulturwissenschaften. Stuttgart, 1995. S. 206—261. (доклад переведен на русский язык: Работа с литературным каноном: Проблема гендерной дифференциации при восприятии (рецепции) и оценке литературного произведения // Пол — гендер — культура. Вып. 2. Немецкие и русские исследования / под ред. Э. Сорэ и К. Хайдер. М., 2000. С. 21—80); *Winko S., Heydebrand R. V.* The Qualities of Literatures: A Concept of Literary Evaluation In Pluralistic Societies // W. van Peer (Ed.): The Quality of Literature: Studies in Literary Evaluation. Amsterdam, 2008. P. 223—239; *Winko S.* Literarische Wertung und Kanonbildung // The Quality of Literature... S. 585—600; *Winko S.* Negativkanonisierung: August v. Kotzebue in der Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts // R. v. Heydebrand (Hg.). Kanon — Macht — Kultur... S. 341—364; *Winko S.* Is Literature Having an Identity Crisis and Can Cultural History Help? A Semi-Conservative Approach From a German Studies Perspective // H. Grabes (Ed.). Literary History / Cultural History. Force-Fields and Tensions. Tuebingen, 2001. P. 123—135 (= REAL. Yearbook of Research in English and American Literature 17); *Winko S.* Literatur-Kanon als ‘invisible hand’-Phaenomen // H. Korte (Hg.). Literarische Kanonbildung. Sonderband „Text + Kritik“. Muenchen, 2002. S. 9—24; *Winko S., Heydebrand R. V.* Gender und der Kanon der Literatur. Ein problematisches Verhaeltnis im Ueberblick // H. Bußmann, R. Hof (Hg.). Genus...; *Winko S., Heydebrand R. V.* The Qualities of Literatures...; etc. Работы, приведенные в перечне, отражают напряженную оппозицию между социологическим и ценностным подходом к классическому наследию.

<sup>8</sup> *Гудков Л., Дубин Б.* Литература как социальный институт. М., 1994. С. 122.

<sup>9</sup> *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986.

<sup>10</sup> *Белецкий А. И.* Об одной из очередных задач историко-политической науки: Изучение истории читателя // А. И. Белецкий. Избранные труды по теории литературы / под общ. ред. Н. К. Гудзия. М., 1964. С. 25—40.

<sup>11</sup> *Храпченко М. Б.* Познание литературы и искусства. М., 1987; и др. работы.

<sup>12</sup> Талант писателя и процессы творчества. Л., 1969; Художественное восприятие как научная проблема // Художественное восприятие. Л., 1971.

<sup>13</sup> О деятельности Комиссии см. подробнее: Кедрова М. М. Изучение художественного восприятия в СССР // Художественное восприятие: Основные термины и понятия: Словарь-справочник. Тверь, 1991. С. 65.

- <sup>14</sup> Перечень сборников, подготовленных группой по этой теме см. там же. С. 68.
- <sup>15</sup> *Дземидок Б. О.* О комическом. М., 1974.
- <sup>16</sup> См. некоторые наиболее значимые труды: *Бергсон А.* Смех. М., 1992; *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990; *Пропп В. Я.* Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне). М., 1999; *Фрейд З.* Остроумие и его отношение к бессознательному. СПб., 1998; *Вулис А. З.* В лаборатории смеха. М., 1966; *Вулис А. З.* Метаморфозы комического. М., 1976; *Николаев Д.* Смех — оружие сатиры. М., 1962; *Хейзинга Й.* Homo Ludens = Человек играющий: статьи по истории культуры. 2-е изд., испр. М., 2003; *Лихачев Д. С.* Смех в Древней Руси: избранные работы. Л., 1984; *Новиков В. И.* Книга о пародии. М., 1989; *Дмитриев А. В.* Социология юмора: очерки. М., 1996; *Дмитриев А. В.* Философия смеха. М., 1996; *Любимова Т. Б.* Комическое, его виды, жанры. М., 1990; *Козинцев А. Г.* Об истоках антиповедения, смеха и юмора (эюд о щекотке) // Смех: истоки и функции / под ред. А. Г. Козинцева. СПб., 2002. С. 5—43; *Федь Н. М.* Искусство комедии, или Мир сквозь смех. М.; *Рюмина М. Л.* Тайна смеха, или Эстетика комического. М., 1998; *Глинка К., Южанин И.* Теория юмора. URL: [http://zhurnal.lib.ru/j/juzhanin\\_i\\_a/teorijajumora.shtml](http://zhurnal.lib.ru/j/juzhanin_i_a/teorijajumora.shtml).
- <sup>17</sup> *Венгеров С. А.* В чем очарование русской литературы XIX века?: речь, произнесенная в Москве 22 октября 1911 года на праздновании столетнего юбилея Общества любителей российской словесности // Русская словесность. 1993. № 2. С. 26—27.
- <sup>18</sup> См., напр.: *Подрабинец А.* Карательная медицина. N. Y., 1979. URL: [http://www.belousenko.com/books/kgb/podrabinec\\_karat\\_med.htm](http://www.belousenko.com/books/kgb/podrabinec_karat_med.htm).
- <sup>19</sup> *Авенариус В. П.* Школа жизни великого юморист. СПб., 1899. URL: [http://az.lib.ru/a/awenarius\\_w\\_p/text\\_0110.shtml](http://az.lib.ru/a/awenarius_w_p/text_0110.shtml).
- <sup>20</sup> *Юрский С.* Памяти Михаила Волкова // Петербургский театральный журнал. 2001. № 25. URL: <http://ptzh.theatre.ru/2001/25/71/>.
- <sup>21</sup> *Литвинюк А.* «Люблю играть сильные характеры...» // МЭ Суббота. 2000. 18 нояб. URL: <http://www.moles.ee/00/Nov/18/index.html>.
- <sup>22</sup> *Вересаев В. В.* Гоголь в жизни: систематический свод подлинных свидетельств современников. М.; Л., 1933. С. 159.
- <sup>23</sup> *Кн. П. А. Вяземский* — А. И. Тургеневу, 8 мая 1836 г. Ост. арх. III. С. 317. См.: *Вересаев В. В.* Гоголь в жизни... С. 162.
- <sup>24</sup> *Одесский М., Фельдман Д.* Литературная стратегия и политическая интрига // Дружба народов. 2000. № 12. URL: <http://magazines.russ.ru/druzha/2000/12/odess.html>.
- <sup>25</sup> *Загидуллина М. В.* Неодолимая сила // Новое литературное обозрение. 2006. № 80. С. 184—190.
- <sup>26</sup> *Добренко Е.* Формовка советского читателя: социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб., 1997. С. 108.

## **ЧЕМУ СЛУЖИТ ПАРОДИЯ? ДВА ОТВЕТА КУЛЬТУРНОЙ ФИЛОСОФИИ**

В 1940 году Михаил Бахтин завершает работу над книгой о творчестве Франсуа Рабле<sup>1</sup>. Корни литературного творчества Рабле Бахтин находит в народной жизни эпохи Ренессанса. Жизнь эта вместе с ее языком отличается ярко выраженной телесностью и противостоит в этом духовной деятельности элит<sup>2</sup>. Бахтин показывает, что телесный, непристойный язык используется у Рабле пародийно, а пародия, напротив, берет свои истоки в телесном начале. Книгой о Рабле Бахтин пишет одновременно и свою — политически отнюдь не нейтральную — страницу в истории литературы. Хотя это нигде не высказано эксплицитно, такой апофеоз мира, где царят рыночные вопли, карнавальные фокусники и шуты, не может не контрастировать с реальным господствующим порядком в Советском Союзе 1940 года с его монументальной эстетикой<sup>3</sup>. Текст Бахтина субверсивен, он дает опору критически-пародийной функции тел и в этом отношении в нем находятся параллели тезисам Джудит Батлер.

Самые известные работы Батлер — “Gender Trouble”<sup>4</sup> (1990) и “Bodies that Matter”<sup>5</sup> (1993) — так же, только более агрессивно и эксплицитно, не принимают реально господствующий порядок. По Батлер, это господство остается нераспознанным, поскольку оно скрывает собственную продуктивность и объявляет создаваемый им эффект, а именно, способность производить идентичность и дуальность полов, фактически природной данностью самих полов<sup>6</sup>. Против этого обманного маневра Батлер разрабатывает стратегию, которая по необходимости должна обходиться без обращения к изначальной субстанции, пусть даже это будет «другая», «лучшая» природа. Батлер предлагает ввести сдвиги в господствующие властные структуры, которые могли бы размягчить систему идентификации и противоположности. При этом пародийное использование тел играет решающую роль. Батлер исходит из реального положения дел и нацеливается на изменение этой реальности. Ее философия должна перейти в политический акт. Художественные объекты — прежде всего произведения литературы и кино — служат иллюстрацией теории. Это выглядит несколько по-другому у Бахтина. Однако оба исследователя сходятся в своем неприятии искусства ради искусства. Их понятие пародии четко отличается от тезисов русских формалистов, согласно которым

материалом пародии может являться что угодно, и ее главным элементом выступают скорее стилистические детали<sup>7</sup>. По Батлер и Бахтину, пародия исходит из реальных человеческих тел и включает в себе потенциал критики общества. Пародия позволяет критиковать застывшие социальные структуры и монологические формы речи, пародия также позволяет поставить под вопрос культурное воспроизведение якобы естественных полов.

*Чрезвычайное положение или привычный порядок?*

*Карнавал и сомнительные (queer) повторения*

По Бахтину, Ренессанс является единственной и уникальной эпохой, в которую народной культуре удается проникнуть в сферу духовной элиты. Социальная, языковая и художественная иерархия Средневековья оказывается, таким образом, поверженной, высокое развенчивается, а низкое возносится на престол. Этому пространственному перемещению соответствует и новое понимание времени в эпоху Ренессанса. В то время как средневековые представления о времени все еще сводятся к вертикали (господствуют представления об этом и том свете, небе и преисподней), Ренессанс открывает вид на свободное будущее. Появляется мысль о развитии и изменении. В этом смещении временных представлений от вертикали к горизонтали народные праздники играют, по Бахтину, решающую роль. Шутовскому народному слову, рождающемуся в пылу праздника, открываются «абсолютно другие перспективы», а не только «ограниченная мера прогрессивности и правды»<sup>8</sup>. Бахтин подчеркивает утопический характер будущего, которое — подобно пьянящему стиранию границ — присуще народному празднеству. С другой стороны, Бахтин обращается к телесному мотиву кувырка и колеса, чтобы наглядно показать свое понимание ощущения времени эпохи Ренессанса. Образцом для него является ярмарочный скоморох. Кувырок и колесо символизируют круговорот старого и нового, смерти и рождения. Оба временных измерения, утопию и вновь и вновь повторяющиеся события, однако, трудно совместить друг с другом. Утопический временной аспект остается в книге о Рабле неопределенным. По крайней мере, какое-то представление о цели Бахтина можно получить, рассмотрев понятие амбивалентности, центральный аспект всех его работ. Утопическая цель создания лучшего, измененного мира достигается, по Бахтину, не путем замены старого на новое, а путем интеграции — пусть осмеиваемого и критикуемого — прошлого в настоящее. В карнавале, как постоянно подчеркивает Бахтин, участвуют все члены общества, включая и осмеиваемых. В этом чрезвычайном положении сосредоточена квинтэссенция утопического общественного идеала Бахтина. С другой стороны, праздники, как известно, продолжают не бесконечно. Чрезвычайное положение завершается, и вновь устанавливаются будни с их привычным порядком. Говоря об изменении, Бахтин имплицитно имеет в виду возможное влияние празднества на последующие будни. Но нет гарантии, что изменение действительно произойдет. Официальная культура могла бы удерживаться у власти, именно допустив противоположный миропорядок в

четко ограниченных временных рамках. Бинаризм официальной и народной культур обосновывает сам себя, он сохраняет свою собственную систему<sup>9</sup>. Празднества, в том числе карнавал, возвращаются как неизменно повторяющиеся народные действия, ни в коем случае не затрагивая официального времени. Сам Бахтин еще за несколько лет до написания книги о Рабле констатирует связь между художественным творчеством Рабле и циклично организованным бытом земледельческого общества<sup>10</sup>. Однако цикл неизменно повторяющихся событий и желаемое развитие, в ходе которого должен произойти контакт между разными временными системами и мирами, между властителями и угнетенными, находятся в противоречии друг с другом. Исток, конец и особенно цикл являются мифологическими временами<sup>11</sup>. И если мы будем приписывать карнавалу мифологические качества — а неизменно повторяющееся возвращение этого «чрезвычайного положения» подводит нас к такой гипотезе, — то бахтинскую концепцию карнавала можно квалифицировать не только как критику мифов сталинской эпохи, но и как создание, в свою очередь, новой мифологии.

Время является и у Джудит Батлер главным условием изменения, более того, изменение происходит именно благодаря повторению. Однако здесь повторение трудно заподозрить в сходстве с циклическим повторением форм народной жизни. Батлер ведет наступление на понятие субстанции. Господствующий порядок создан и создает самого себя, поэтому он должен снова и снова находить себе подтверждение<sup>12</sup>. Перформативность, которую Батлер противопоставляет онтологии, подрывает возможность обращения к идеальному бытию, к идеальному, предшествующему настоящему, времени<sup>13</sup>. Для Батлер не существует эпохи Ренессанса, в которой субъекты и объекты власти будто бы меняются ролями и приближаются друг к другу. И действительно, отношения полов в романах Рабле практически ничем не отличаются от современных гетеросексуальных отношений. За прошедшие века, судя по всему, мало изменилось. Но «факты», по мнению Батлер, можно изменить, ибо хотя они и объявлены природными и повторяющимися, они не имеют онтологического статуса. Это верно в отношении человеческого тела, чья природная данность обычно воспринимается особенно легко. К импликациям этой «природы» принадлежат на первый взгляд очевидные различия пола и расы. Однако возможность ошибочных идентификаций, очевидно существующие отклонения от нормы и их вынесение в сферу «нестественного», неполноценного явственно указывают на сконструированность этих идентификаций. И здесь Батлер приводит положительную и критическую роль пародии.

Оппозиция между полами, как и оппозиция между гетеросексуальными и гомосексуальными связями, раскрывается как ограниченная, временная с помощью инсценировки ошибочных отнесений и неуместного поведения. Повторение, временной характер конструкции дает, по Батлер, шанс этому изменению, освобождению от иерархий<sup>14</sup>. Эффект отчуждения, который рождается из пародии, делает видимой сконструированность тел. Таким образом, можно продемонстрировать, что для

некоего данного тела не характерно изначально определенное поведение, типичное для определенного пола, что, наоборот, это приписывание тел и норм поведения, с помощью которых тела врастают в систему, представляет собой во всех отношениях непрочную конструкцию. Кроме того, пародия открывает вид на новые возможности телесного выражения. Эта утопия лишь туманно намечается у Батлер: взрывая привычные границы существовавшей до сих пор дуальной системы тел, для которой характерна маргинализация бесполого с помощью дискурсивных провокаций, то есть с помощью пародирования «правильных» тел и «правильных» гетеросексуальных отношений, должно быть создано новое поле тел. Система, в которой господствует оппозиция правильных и неправильных тел с соответствующими поведенческими нормами, оказалась бы таким образом размытой и превратилась бы в сеть с широким спектром и произвольно расширяемыми телесными возможностями. Будущее человечества было бы открытым, миф о мужских и женских субъектах с необходимой взаимной силой притяжения был бы поставлен под сомнение в своей дальнейшей действенности.

Но и пародийное повторение в смысле Батлер несвободно от идеалов, рожденных хотя и не из альтернативной субстанции, но, как представляется, из морального импульса. Система тел не только *может*, она *должна* подвергнуться изменениям. Ее необходимо привести в беспорядок с помощью ее временного характера. Но беспорядок этот оказывается произвольным или нейтральным, дальнейшее развитие должно протекать не в любом направлении. *Добро*, очевидно, мотивирует ход вещей. «Смятение полов» («Gender trouble») мотивировано инстанцией, которая устанавливается некритично и поэтому на деле предполагается мифологическим. Она, эта моральная инстанция, находится сама вне сконструированной системы. Другими словами, Батлер должна исходить по крайней мере из чувства унижения, протеста против господствующих дискриминирующих структур и из «врожденного» понятия о справедливости, если она хочет легитимировать активность маргинализированных тел<sup>15</sup>. Без новой ориентации возникает угроза возвращения к старым временам и старым схемам. Деконструкция гетеросексуальной матрицы, демонтаж мифа о природе человека не обходится без указующей перспективы. Именно эта проблема выявляется в дискуссии о пародии.

*Насмешка — смех — критика, или Насколько серьезна пародия?*

Согласно традиционному определению, пародия комбинирует известную форму с новым, необычным для этой формы содержанием. Она цитирует и оппонирует. Это внутреннее противоречие производит раскрепощающий, комический эффект, которому Бахтин уделяет особое внимание. Именно смеху пародия обязана своим критическим и одновременно обновляющим эффектом. Хотя Бахтин и вынужден констатировать упадок смеховой культуры со времен Ренессанса, он все же постулирует связь между литературной пародией Нового времени и открытым и раскрепощающим народным смехом, который некогда покончил со средневековой серьезностью. Смех, как и пародия, отличается амбивалентно-

стью, и в ней Бахтин видит решающее преимущество. Карнавал и народный праздник Ренессанса не только выставляют на осмеяние, но и интегрируют осмеиваемое в другую жизнь. Смех, как намекает Бахтин, не только глядя назад, но и с перспективой на утопический мир, ни в коем случае не тождествен простой насмешке. Насмешка остается зависимой от высмеиваемого объекта и не имеет ничего общего со свободой, которую Бахтин приписывает празднично-веселой карнавальной толпе. Властные структуры, по Бахтину, подкупают прежде всего своей серьезностью и не могут быть разрушены — пусть даже со стороны оппозиции — с той же серьезностью. Смех же «менее всего мог становиться орудием угнетения и одурманивания народа. И его никогда не удавалось сделать до конца официальным. Он всегда оставался свободным оружием в руках самого народа»<sup>16</sup>. По Бахтину, смех защищает от внешней и внутренней цензуры, не являясь репрессивным, а напротив, веселым и отрезвляющим одновременно. Даже если литературная пародия Нового времени больше не имеет непосредственной связи с реальностью карнавала и народного праздника, она все еще отличается амбивалентностью и диалогичностью<sup>17</sup>. Пародийный дискурс, по Бахтину, развивается двухголосно, причем оба голоса расходятся и утверждают противоположное. Они приводят к внутреннему спору, в котором избегается решение о правоте и неправоте и вместо этого открывается диалог. Бахтин подчеркивает как полемический, так и посреднический аспект пародии. Неслучайно он говорит о *двухголосии* в пародии. Он отличает пародийный дискурс от полемического, в котором объект полемики фигурирует лишь на втором, а полемизирующий субъект — на первом плане. Пародия в состоянии критиковать и в то же время приводить в равновесие, вызывать смех. Таким образом, литературная пародия все еще способна передать намек на настроение, найденное Бахтиным на ренессансной рыночной площади. В неброской форме она способна внести свою лепту в утопическую новую жизнь. Это двухголосие — аспект, появляющийся не только в бахтинских работах о карнавале, но и в большинстве его исследований о романе, — представляет собой последовательную критику мифологического мышления. Мифы имеют склонность к уничтожению неоднозначности смыслов, они однозначны<sup>18</sup>. Амбивалентность не принадлежит к их отличительным чертам.

Для Джудит Батлер пародия служит, в первую очередь, критике человеческой идентичности. Батлер отрицает субстанциональный характер *телесно* маркированной и пост фактум приписанной *душе* идентичности. По Батлер, идентичность питается социально и — не в последнюю очередь — естественнонаучно инсценированной припиской к одному из двух полов. Поэтому пол необходимо поставить под вопрос с помощью пародирующих телесных актов. Пародирующее тело при этом несущественно отличается от пародируемого, оно также маркировано — в рамках ли нормы, как мужское или женское, или за этими рамками, как внеестественное. Чтобы соответствовать поставленной Батлер задаче, пародирующее тело должно было бы одновременно заниматься рефлексией о своей собственной маркировке. Двойная структура пародии должна была

бы перерасти в удвоение своего удвоения, однако Батлер практически не дает указаний, как такое умножение могло бы выглядеть на практике. Ее примером служит трагедийное или пародийное изображение гетеросексуальной идентичности и гетеросексуального поведения гомосексуалами<sup>19</sup>. Но в этом примере подразумевается, что гомосексуалы отличаются от гетеросексуалов по крайней мере своим внешним видом. С помощью неверно направленной имитации они способны выставить напоказ навязанное обществом гетеросексуальное поведение. Однако существует опасность, что этот пародийный акт не будет понят зрителями. Нет никакой гарантии, что в этой ситуации будут противопоставлены два сконструированных тела в своем сконструированном статусе, а не две формы бытия, одна из которых высмеивается, в то время как другая предлагается в качестве альтернативы. Вполне возможно, что зрители столкнутся со своей специфической половой идентичностью, приняв сторону или пародирующего или пародируемого образа жизни. Таким образом, мы добились бы не ослабления идентичности, к которому стремится Батлер, а скорее ее укрепления. Призрак альтернативы, жажда другой человеческой природы, на отсутствии которой одновременно основаны теоретические рассуждения Батлер, болезненно и явно проступает, по крайней мере, в ее дискуссии о пародии. Она несколько раз подчеркивает, что критическая сторона пародии направлена не на какой-то определенный оригинал, а на концепт оригинала<sup>20</sup>. Кто же является пародирующим субъектом, если не другой оригинал, — этот вопрос остается открытым. Батлер видит эту проблему и обходит ее с помощью определения, данного пастишу Джемсоном. Пастиш — в отличие от пародии — определяется как имитация без имитирующего оппонента.

*«Пастиш — это (...) нейтральная практика мимикрии, без присутствия пародии скрытого мотива, без сатирического импульса, без смеха, без того латентного чувства наличия чего-то нормального, в сравнении с чем имитируемое выглядит комичным. Пастиш — это пародия без содержания, пародия, потерявшая юмор»<sup>21</sup>.*

Имитация определяемых полом идентичностей с помощью пастиша, очевидно, полностью соответствует целям Батлер. Но чего можно добиться таким образом? Эффект, вероятно, мог бы состоять в безостаточном распространении маркированных по половому признаку идентичностей, т. е. в таком распространении, которое охватило бы и маргинализованные обочины системы. Тот, кто до сих пор еще не репродуцирует принятые образцы и на чье сопротивление Батлер очевидно рассчитывает, должен был бы перенять ходовую идентичность имитативным способом. Таким образом, вероятно, удалось бы ограничить масштабы дискриминации, но находящаяся под вопросом идентичность могла бы успешно получить дальнейшее распространение. В противовес таким удручающим представлениям о будущем Батлер не собирается распрощаться с сатирическим импульсом, значительно более пригодным для пародии, нежели для пастиша. Обращаясь к своим критикам, она неоднократно повторяет,

что сконструированность не означает детерминированности и не обрекает общество на пассивность и согласие с господствующим порядком. Наряду с критическими аспектами Батлер выделяет — хотя и мимоходом — смех, который может вызывать пародия<sup>22</sup>. Однако обоснование смеха в структуре пародии, позитивная освобождающая нота, способная вознестись над насмешкой, так и не показывается. Пародия, по мнению Батлер, — и в отличие от Бахтина — лишена интегрирующей, примиряющей ноты. Амбивалентность, по Батлер, имплицитно подразумевает внутренний разрыв и отсутствие диалога противоположностей<sup>23</sup>. Ее цель заключается в критике без альтернативного проекта. Призывы к использованию в этих целях пародийных приемов могут оказаться не самым правильным средством. Деконструкция мифологии пола может произвольно и бесп проблемно перейти в ре-конструкцию старого порядка и властных отношений. Острота поднятого Батлер вопроса заключается, по всей видимости, в том, что тела должны быть демаскированы телесными средствами. Для Бахтина разрешение этого вопроса значительно проще.

### *Открытые и разорванные тела*

Бахтин исходит из того, что властные инстанции действуют, в первую очередь, интеллектуально. Они принимают тела, оказывающие как можно меньше сопротивления, т. е., по Бахтину, тела, строго ограниченные и обладающие гладкой поверхностью. В своей форме «массивного и глухого фасада»<sup>24</sup> они могут подвергаться произвольным манипуляциям, получать властные предписания. Эта «телесная плоскость» появляется лишь в связи с вынужденной индивидуализацией и одновременной потерей коммуницирующего народного тела. В анализе Бахтина прослеживается ряд параллелей анализу европейского цивилизационного процесса Норберта Элиаса<sup>25</sup>. Другой телесный мир — и он релевантен для пародии — Бахтин видит в гротескной концепции тела Ренессанса. Гротескное тело не обладает красотой в классическом смысле, оно не пропорционально, а напротив, деформировано. Оно горбится, от него отваливаются края, потому что это не индивидуальное тело, а тело, *коммуницирующее* во всех направлениях с другими телами. Особое значение поэтому выпадает на долю тех его частей, которые указывают вовне или ведут вовнутрь. В своей расширяющей и интегрирующей функции эти части тела, как правило, гиперболизируются — появляется безразмерный нос, разинутый рот. При этом Бахтин поясняет, что лицо составляет незначительную часть гротескного тела, поскольку его слишком легко связывают с интеллектом. Решающее значение, напротив, приобретает нижняя часть тела, своими отверстиями берущая на себя как коммуникативные, так и деградирующие функции.

Трансиндивидуальная ориентированность тела, восстающего против подчеркнута бестелесной, индивидуальной и статичной власти, основана, по Бахтину, и, как это становится ясно при чтении Рабле, на выдающемся положении половых органов и их очевидном соответствии мужчине и женщине. Лишь в одном отступлении Бахтин обращается к обычной в рамках карнавала перемене ролей полов с помощью переодевания<sup>26</sup>. Гро-

тесное тело должно умножаться, и оно осуществляет это понятным образом путем производства детей. Бахтин определяет три основных акта в жизни гротескного тела: половой акт, агония-издыхание и родовой акт<sup>27</sup>. Здесь, однако, новое, живительное в народе похоже на старый неистребимый миф. И небезосновательными являются поэтому сомнения в его критическом потенциале. Как уже стало ясно на примере временной организации карнавала, Бахтин обращается к идеалу, чье культурное происхождение не исследуется. Фольклорные времена и формы жизни должны реформировать формы авторитарные и индивидуальные, но возвращение к концепции тела, укорененной в земледельческом обществе, вряд ли желательно в контексте современности. Однако следует добавить: из суммы работ Бахтина не складывается речь в защиту классических полов с их репродуктивной функцией. В своей книге о Рабле Бахтин ограничивается средневековьем и Ренессансом. В других текстах, посвященных пародии, мы больше не находим такого акцента на мотивах плодородия. Нужно заметить, что Бахтин имеет в виду в первую очередь открытость и контактность гротескного тела. Эти качества могут также выражаться в расчленении и новом сочленении частей тела. Этот процесс, в свою очередь, находится в соответствии с критикой идентичности Батлер.

Аналогично Бахтину Джудит Батлер тоже видит социальную маркированность тела в его глухой, гладкой поверхности. Эту поверхность, в соответствии с нормами общества, нужно особенно защищать и упорядочивать<sup>28</sup>. Однако Батлер констатирует, что в этом упорядочении и подчинении есть некоторые уязвимые места, с помощью которых Бахтин, к примеру, надеется обезопасить свою альтернативную модель тела. Другие незащищенные места, напротив, подавляются, клеймятся и табуизируются<sup>29</sup>. Насильственно установленная материальность тел, в частности биологический пол, просматривается как конструкт, не позволяя при этом легко отделаться от себя. Батлер не может исходить из нейтральной анатомии тел, из лишенной значения материи<sup>30</sup>. Вместо этого она пытается диссоциировать взгляд на тела и вызвать представление, что считающиеся до сих пор неважными части тела могут быть передвинуты в центр, в то время как бывший центр — нижняя часть тела — *сдала бы свои позиции*. Помимо этого, тела снабжены многочисленными функциями, которые не обязательно должны находиться в соответствии и могут быть перемещены по отношению друг к другу. Батлер стремится расширить телесные возможности и поле общественно релевантных тел, не приводя их к единообразию<sup>31</sup>. В отличие от Бахтина, ее критика радикализована, ибо она ставит под сомнение саму телесность. Тела являются не только средством, но и целью критики. Однако Батлер, как правило, не идет дальше критики традиционных схем. Задача, по Батлер, заключается в том, чтобы демаскировать пол как самый очевидный знак человеческой идентичности с помощью пародирующих телесных актов. Измененные, смещенные внутри себя, проницаемые тела мало освещаются Батлер. Невыясненным остается вопрос, как будет выглядеть соотношение тел. Разве новые «весомые тела» (Bodies that matter) не нуждаются в обмене с другими телами, как с новыми, так и со старыми, и если да, то в

каком? И действительно ли половые органы являются самым заметным знаком человеческой идентичности? А как же обстоит дело с лицом, деградации которого особое внимание уделяет Бахтин? Лицо как выражение человеческой индивидуальности, а значит, и половой идентичности, очевидно, скрывает в себе целый комплекс значений. Оно может приводить в замешательство, особенно если не находится в гармонии с остальным телом. Батлер никак не высказывается об этом. Ее тексты содержат лишь отдельные конкретные примеры, страницы ее работ не пестрят выходящими за рамки обычного фигурами, а ее собственный язык производит крайне бестелесное впечатление. Полюсом, противоположным «нормальному» господствующему миру гетеросексуальных тел, выступает в ее работах более или менее пустое место.

### *Субъект пародии*

Во время карнавала на рыночной площади, по Бахтину, действует народ. Реальной и языковой телесностью народа питается критический и обновляющий аспект романов Рабле. Рабле как автор, таким образом, прикрывается народом, и своим пародийным аспектом его тексты в конечном счете обязаны народу как пародирующему актеру. Субъектом смеха и осмеяния у Бахтина является простой народ, не знающий придворных, духовных форм выражения<sup>32</sup>. В основе концепции Бахтина лежит допущение, что большинство угнетается институционализированным меньшинством. Это допущение, очевидно, верно и для современного Бахтину советского общества, несмотря на официальную отмену общественных классов. Принимая во внимание проблематику Батлер, напрашивается вопрос, останется ли повод для смеха, если в мире будет господствовать перевернутый порядок, если оппозиция будет инициирована со стороны меньшинства, то есть со стороны «неполноценной» части общества.

Бахтин остается последовательным и в своих более поздних текстах: субъектом пародии является не единичное «Я», не одиноко работающий автор. И если не в реальном карнавальном мире, то, по крайней мере, в литературном жанре «диалогического романа» продолжают жить рыночные вопли Ренессанса. На эту память жанра может опираться даже современный автор. Его работа в этом случае заключается в обуздании авторского «Я» в пользу разных и даже противоречивых позиций, которые он инсценирует в своем произведении. Полифонический роман, радикализованная форма диалогического типа, впитывает в себя разноголосицу рыночной площади<sup>33</sup>. Особое значение в хоре голосов выпадает на долю речевых форм, которые уже сами по себе диалогичны и содержат в себе зерно спора. Сюда относится стилизованное, полемическое и пародийное слово. Решающим для эффекта как пародии, так и полифонического романа, является сосуществование равноценных голосов. Спор не лишается таким образом своей значимости, но его разрешение лежит вне категорий правды и лжи<sup>34</sup>. Однако на вопрос о возможности достичь такой диалогичности в любую эпоху нельзя найти ясный ответ у Бахтина. Он постулирует связь между исторической эпохой и доминирующим литера-

турным жанром, однако избегает теории отражения. Возрождение диалогического обмена в его литературной — и также реальной — форме кажется по крайней мере возможным и представляется Бахтиным как желательное.

Субъект пародии Батлер, в отличие от Бахтина, не общность, но и не «Я». В конечном счете вопрос о субъекте пародии вообще неуместен, поскольку Батлер подвергает понятие субъекта такой же критике, как и понятие идентичности и субстанции<sup>35</sup>. Субъект, по Батлер, возникает в рамках бинарно функционирующей системы, он является эффектом и основой этой системы. Бинарные системы, однако, производят не только свою собственную внутреннюю структуру ценностей, но и по необходимости проводят свою внешнюю границу. К этой системе принадлежит также и то, что выходит за ее рамки. Батлер критикует предпосылку структурализма, представление о знаковых системах. Она также ясно показывает, что утверждаемая произвольность знака на самом деле произвольной ни в коем случае не является<sup>36</sup>. Знак обусловлен границами системы, он допускается в «священное» пространство внутри системы или исключается из него. По Батлер, гетеросексуальность базируется на исключении гомосексуальности, однако эта зависимость верна и при обратном соотношении знаков. Поэтому, по Батлер, невозможно опираться на гомосексуальную сущность или другой статус субъекта для того, чтобы преодолеть «гетеросексуальную матрицу или гетеросексуальную гегемонию»<sup>37</sup>. Система должна быть подорвана в некотором смысле изнутри, с помощью сдвигов, которые заменят традиционную обусловленность знаков новой произвольностью. Такая «внутренняя позиция», очевидно, скрывает в себе опасность слишком быстрой унификации и потенциального размывания самой критики. Батлер неоднократно высказывается против включения всех возможностей в общие рамки. Она отвергает такое решение как империалистическое, как «фигуру, устанавливающую себя путем романтического, губительного и всепоглощающего гуманизма»<sup>38</sup>. По ее представлению, система, очевидно, остается системой господства, независимо от того, насколько интегрирующей она пытается выглядеть. Остается, однако, под вопросом, не приписывается ли системе — со стороны самой Батлер — сущностный статус, которого у нее не должно было быть. Согласно Батлер, неверно было бы интерпретировать гетеросексуальную матрицу как субъект действия. Власть гетеросексуальности — это «только» постоянно повторяющаяся конструкция<sup>39</sup>. В то же время она является привилегированным объектом критики Батлер и утверждается этим в своей доминирующей позиции. Здесь Батлер, возможно, попадает на удочку бинаризма, которого сама пытается избежать. Умножение телесных возможностей с помощью пародии хотя и подразумевается, но недостаточно мотивируется, поскольку, с одной стороны, не хватает альтернативы, т. е. не предлагается некий субъект пародии, а с другой стороны, объектом пародии должно служить лишь одно явление, а именно гетеросексуальная матрица. Батлер не до конца мотивирует плюрализм. Система должна осыпаться по краям, но вытесненные к краю системы люди не имеют статуса субъекта. Таким обра-

зом, отсутствует и основание для их общности и солидарности. Даже феминистское «Мы» в первую очередь исключает других и, по Батлер, оказывается в фарватере бинаризма. Открытая союзническая политика, которую она, с другой стороны, намечает, лишена основательной базы<sup>40</sup>. В конце концов, остается представление о единичном «Я», которое осуществляет плюрализм, так сказать, в рамках самого себя, принимая различные идентичности и таким образом ставя под вопрос маркированное по половому признаку тело. Как это единичное разорванное тело должно завоевать свои позиции в доминантной гетеросексуальной матрице, остается открытым.

Итак, Батлер сужает двойное — отрицающе-утверждающее — качество пародии и предлагает критические приемы, сходные с пастишем. Бахтин, в свою очередь, сводит критику к пародиям или к родственным диалогическим формам дискурса. Батлер мало доверяет пародии, Бахтин — критике, и в этом оба следуют своим изначальным — политическим и эстетическим — интересам. Пример половой идентичности, однако, сталкивает обе концепции с проблемами: маркированное по половому признаку тело с трудом позволяет разрушить себя пародийными средствами, потому что альтернативное тело еще не придумано, и ни пустота (Батлер), ни традиционная схема (Бахтин) не могут занять его место.

Перевод с немецкого: Мария Шеврекуко

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Далее цитируется по изданию: *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле. М., 1965.

<sup>2</sup> Здесь мы не собираемся обсуждать, соответствуют ли в принципе тезисы Бахтина намерениям Рабле и культуре Ренессанса. В этом сомневается, напр., *Berrong R. M.* Rabelais and Bakhtin. *Popular Culture in «Gargantua and Pantagruel»*. Lincoln, L., 1986.

<sup>3</sup> Ср.: Предисловие Ренаты Лахманн в книге: *Bachtin M.* Rabelais und seine Welt. Frankfurt/M., 1995, S. 7—10.

<sup>4</sup> На русский язык это название переведено как «Неудобство полов» или как «Гендерная тревога» (прим. перев.). Далее цит. по: *Butler J.* Gender Trouble. N. Y., L., 2006. Первая часть этой книги переведена на русский язык: Антология гендерной теории / сост. Е. Гапова, А. Усманова. Минск, 2000. С. 299—347, но так как перевод сильно критиковался из-за его неправильных и искаженных понятий (*Barchunova T. V.* The Selfish Gender, or the Reproduction of Gender Asymmetry in Gender Studies // *Studies in East European Thought*. 2003. Vol. 55. P. 3—25, особенно 9—10), мы не будем пользоваться им.

<sup>5</sup> На русский язык это название можно перевести как «Весомые тела» (прим. перев.). Далее цитируется по: *Butler J.* Bodies that matter. On the Discursive Limits of “Sex”. N. Y. ; L., 1993.

<sup>6</sup> Ср.: В предисловии первого издания 1990 г.: «Какие фундаментальные категории — бинарность пола, гендера и тела — могут быть рассмотрены как продукты, создающие эффект естественного, оригинального и неизменного?»: *Butler J.* Gender Trouble, 2006. P. XXXI.

<sup>7</sup> Ср.: *Тынянов Ю. Н.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Ю. Н. Тынянов Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 198—226; С. 213: «...материал для пародии может быть любой, здесь необязательны психологические предпосылки» и С. 226: «...пародия, главный элемент которой в стилистических частностях».

<sup>8</sup> Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле... С. 493.

<sup>9</sup> Так, и ярмарка, которой сопровождаются церковные праздники — часто приводимый Бахтиным пример открытости ренессансного мира — не наносит церкви никакого идеологического ущерба. Целый ряд моментов говорит в пользу того, что ярмарка должна выступать лишь временной отдушиной для народного развлечения и не только не ставит под вопрос господство церкви, а напротив, стабилизирует его. Этот господствующий момент бинаризма четко выявлен в работах Батлер и показан на примере гетеросексуального дуализма.

<sup>10</sup> См. главу «Фольклорные основы раблезианского хронотопа» в работе: Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // М. М. Бахтин *Литературно-критические статьи*. М., 1986. С. 121—290, особенно: С. 240—257. Здесь Бахтин сам заговаривает о негативном, консервативном эффекте цикличной временной структуры. Там же. С. 243.

<sup>11</sup> Об этом см. работы М. Элиаде, особенно: *Элиаде М. Аспекты мифа*. М., 1996; *Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторение*. СПб., 1998.

<sup>12</sup> Butler J. *Bodies that matter...* P. 2: «Необходимость такого повторения есть признак того, что материализация никогда не завершается».

<sup>13</sup> См. об этом особенно в главе “Performativity as citationality” в книге Butler J. *Bodies that matter...* P. 12—16. И напротив, стабильность дуализма полов существует только благодаря культурно производимому тезису, постулирующему, что речь идет как раз не о культурном, а о додискурсивном, естественном состоянии: «Внутренняя стабильность и бинарная структура подхода к полу эффективно поддерживается дуальностью пола в предискурсивной сфере. Это предискурсивное производство пола следует понимать как влияние аппарата культурного конструирования» (Butler J. *Gender Trouble*. P. 10).

<sup>14</sup> Ср. особенно главу “Language, power and the strategies of displacement” в кн.: Butler J. *Gender Trouble...* P. 34—46 и главу “From interiority to gender performatives” в той же книге. P. 183—193.

<sup>15</sup> Феминистскую критику этой позиции можно найти в Benhabib S. *Situating the Self: Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics*. N. Y., 1992. Интересные тезисы и противоположные мнения объединяет сборник: Benhabib S., Butler J., Cornell D., Fraser N. (Ed.) with an introduction by L. Nicholson *Feminist Contentions. A Philosophical Exchange*. N. Y., 1995.

<sup>16</sup> Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле... С. 105.

<sup>17</sup> Бахтин М. М. *Проблемы поэтики Достоевского*. М., 1963. С. 171.

<sup>18</sup> По этому аспекту см. особенно первую часть «Миф как форма мышления» в книге: Кассирер Э. *Философия символических форм*. Т. 2: *Мифологическое мышление*. М., СПб., 2001 и главы 17—21 в исследовании А. Потемни «Из записок по теории словесности» в книге: Потемня А. А. *Эстетика и поэтика*. М., 1976. С. 286—461.

<sup>19</sup> Butler J. *Gender Trouble...* P. 41—42.

<sup>20</sup> Ibid. P. 188: «Используемое здесь понятие гендерной пародии не предполагает существования некоего оригинала, который имитируется пародийными идентичностями; (...) гендерная пародия обнаруживает, что оригинальная идентичность, вокруг которой выстраивает себя гендер, есть имитация без оригинала».

<sup>21</sup> Цит. по: Butler J. *Gender Trouble...* P. 188—189.

<sup>22</sup> Butler J. *Gender Trouble...* P. 189: «Впрочем, утеря чувства “нормальности” уже сама по себе может послужить поводом для смеха, особенно когда оказывается, что “нормальное” или “оригинальное” оказывается копией, неминуемо неудачной, или же идеалом, который никто не может воплотить. В этом смысле смех возникает из понимания того, что оригинал всегда вторичен и производен».

<sup>23</sup> Дневники Эркюлина Барбена демонстрируют, по Батлер, мрачную, проблематичную сторону жизненного пространства гермафродита. В этом Батлер противоречит оптимистическому анализу Фуко из «Истории сексуальности». См. главу «Foucault, Herculine, and the politics of sexual discontinuity» в кн.: Butler J. *Gender Trouble...* P. 127—150.

<sup>24</sup> Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле... С. 347.

- <sup>25</sup> Там же. С. 349 прим. 2. Ср.: *Elias N. Ueber den Prozess der Zivilisation*. Basel, 1939. (дополненное издание: Bern, 1969).
- <sup>26</sup> Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле... С. 447.
- <sup>27</sup> Там же. С. 384.
- <sup>28</sup> *Butler J. Gender Trouble...* P. 179—181.
- <sup>29</sup> *Ibid.* P. 180.
- <sup>30</sup> *Butler J. Bodies that matter...* P. 30, 90—91.
- <sup>31</sup> *Ibid.* P. 21—22.
- <sup>32</sup> Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле... С. 15.
- <sup>33</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского... С. 141—145.
- <sup>34</sup> Там же. С. 243—273.
- <sup>35</sup> См. главу “Identity, sex and the metaphysics of substance” в кн.: *Butler J. Gender Trouble...* P. 22—34.
- <sup>36</sup> *Butler J. Gender Trouble...* P. 54.
- <sup>37</sup> *Butler J. Bodies that matter...* P. 19. В другой работе Батлер спрашивает, напротив: «Какова степень стабильности и когерентности категории женщины и женского, рассматриваемой лишь в контексте гетеросексуальной матрицы?» (*Butler J. Gender Trouble...* P. 7).
- <sup>38</sup> *Butler J.* P. 116: «a figure that installs itself by way of romantic, insidious, and all-consuming humanism».
- <sup>39</sup> *Ibid. Bodies that matter...* P. 8—9.
- <sup>40</sup> *Butler J. Gender Trouble...* P. 19—22.

**СМЕХ ВЛАСТЬ ПРЕДЕРЖАЩИХ**

*В. А. Невежин*

## **КАК ШУТИЛИ БОЛЬШЕВИКИ: СМЕХ И КОМИЧЕСКОЕ НА СТАЛИНСКИХ ЗАСТОЛЬЯХ 1930-х — 1940-х гг.**

Застолья И. В. Сталина 1930-х — 1940-х гг. стали привлекать внимание историков в качестве объекта исследования в постсоветский период<sup>1</sup>. Однако пока специально не изучался вопрос о «смеховой», комической составляющей этого социокультурного феномена тоталитарной эпохи, которая позволяет конкретизировать представление о составных частях сталинского «сценария власти»<sup>2</sup>.

В предлагаемой статье делается попытка восполнения данного пробела. Опираясь на изданные и проанализированные им источники личного происхождения (мемуары, воспоминания, интервью, дневниковые записи) советских и иностранных участников сталинских застолий, а также на сохранившиеся немногочисленные стенографические записи<sup>3</sup>, автор представил собственную интерпретацию темы, сформулированной в ее заголовке. В его задачу входил анализ вербально выраженных форм смеха и комического (зафиксированных в высказываниях либо самого вождя, либо участников сталинских застолий). Что же касается разнообразных «забав» («подкладывание» помидора на стул тостующего или в карманы одного из гостей; «подсыпание» соли в бокал с вином или в рюмку с водкой), якобы происходивших на этих застольях и описанных (главным образом, без ссылки на источник) в весьма тенденциозных по своему характеру «биографиях» Сталина, принадлежащих российским<sup>4</sup> и иностранным авторам<sup>5</sup>, то данный сюжет остался за рамками текста предлагаемой статьи.

Существует несколько основополагающих топосов, без которых невозможно раскрытие и понимание темы. Первый из них — «застолье»; второй и третий («смех» и «комическое») тесно связаны между собой.

Топос «застолье» обозначает праздничный стол, угощение в виде яств и спиртных напитков, которое вкушают его участники<sup>6</sup>. Будучи практическим политиком, Сталин в 1930-е гг. все больше времени должен был уделять делам государственной важности, и установленного рабочего дня для этого ему явно стало не хватать. Общение с членами Политбюро, руководителями хозяйственных наркоматов, начинавшееся в сталинском

служебном кабинете или в зале заседаний ЦК ВКП(б) в Кремле, могло завершиться в домашней обстановке либо на даче в Кунцево, за обедом или ужином. К середине 1930-х гг. прежние семейные застолья вождя стали приобретать характер «дружеских», проходивших в тесном кругу ближайших соратников. Они являлись своеобразными сталинскими «симпозионами»<sup>7</sup>.

Помимо обедов и ужинов в узком кругу в 1930-х — 1940-х гг. Сталин присутствовал на кремлевских приемах (банкетах) для представителей советской элиты. «Прием» — это торжественное, праздничное застолье. В зависимости от значимости события и состава участников, по поводу или в честь которых организуются торжества, различаются официальные и неофициальные приемы. Синонимом понятия «прием» является термин «банкет»<sup>8</sup>, т. е. званый обед или ужин, который устраивается в честь какого-либо конкретного лица (лиц) или по какому-нибудь торжественному поводу (например, в честь общегосударственного праздника, знаменательного события в истории страны).

Будучи видным государственным и политическим деятелем, Сталин умело использовал застолья для упрочения создаваемого им режима, для укрепления своей единовластной власти в большевистской партии и в Советском государстве. В Большом Кремлевском дворце с его участием устраивались пышные банкеты (приемы), на которые в качестве гостей приглашались представители советской партийной, военной, научно-технической, интеллектуальной элиты. По числу участников (оно доходило до 2000—3000 человек), по месту их проведения (Большой Кремлевский дворец), наконец, по своей исключительной социальной и политической значимости такого рода сталинские застолья можно с полным основанием назвать большими кремлевскими приемами.

Всего с мая 1935 по декабрь 1949 г., согласно нашим подсчетам, было проведено 47 больших кремлевских приемов. На этих банкетах Сталин и его ближайшие соратники, занимавшие места за почетным столом президиума, выступали в роли хозяев на глазах многочисленных гостей, заполнявших Георгиевский зал Большого Кремлевского дворца, где, собственно, происходило основное действие, и вели себя иначе, чем на «симпозионах». Они вынуждены были подчиняться определенному церемониалу, соблюдать постепенно сложившийся этикет кремлевских приемов<sup>9</sup>.

Наконец, еще одним видом сталинских застолий являлись дипломатические рауты (приемы). Особенно часто они устраивались в период Великой Отечественной войны 1941—1945 гг. Дипломатические приемы способствовали налаживанию межличностных отношений лидеров антигитлеровской коалиции и, в конечном счете, способствовать укреплению этого уникального боевого союза.

Что касается топоса «смех», употребляемого в заголовке предлагаемой статьи, то обычно им обозначают веселье, радость, удовольствие, злорадство и другие человеческие чувства<sup>10</sup>. А топос «комическое» является производным от предыдущего; он подразумевает нечто смешное, забавное<sup>11</sup>.

Французский философ А. Бергсон называл смех «социальным жестом». По Бергсону, смех «делает очевидным отклонение от линии жизни и событий и в то же время оценивает его»<sup>12</sup>. Смех как универсалия (идея) находится как бы между благом (добром) и злом. Согласно этой идее, он обретает нравственный смысл в том, что является противоположностью злу. Но на деле все обстоит гораздо сложнее. Смех может принимать как сторону добра, так и сторону зла, лишаясь в последнем случае своего нравственного начала.

В данной связи интерпретации смеха и комического применительно к сталинской эпохе в целом и к застольям советского вождя, в частности, могут различаться в зависимости от того, какую позицию занимает исследователь по отношению к фигуре самого Сталина, к созданному им политическому режиму.

На первый взгляд, большой фактический материал, который мог бы способствовать всестороннему раскрытию поднятой автором настоящей статьи темы, содержится в книге Ю. Б. Борева<sup>13</sup>, представляющей собой сборник апокрифов и анекдотов о сталинской эпохе, которые его автор в течение полувека собирал «в различных социальных, профессиональных, национальных кругах».

Часть этих устных рассказов дошла к Борову от современников событий либо от тех, кто непосредственно встречался со Сталиным. В других случаях такие истории как бы «отрывались» от героев-рассказчиков и попадали в распоряжение Ю. Б. Борева «в обработанном коллективным сознанием виде, пройдя через многие опосредствующие звенья»<sup>14</sup>. Остается лишь согласиться с мнением историка Г. В. Костырченко, который отмечал, что «сам Боров отнес свою книгу к жанру литературно-художественно-исторической фольклористики», а ее пафос «зиждился не на поиске исторической истины, а на разоблачении любым способом советской (сталинской — *В. Н.*) системы»<sup>15</sup>.

В данной связи приобретает особую актуальность выявление репрезентативного эмпирического материала, который бы помог в освещении сформулированной в предлагаемой статье темы. Однако для начала следует дать хотя бы общую характеристику коллективных застолий как одной из специфических форм общения в определенной социальной среде.

По выражению Т. Б. Щепанской, именно в ходе застолий «неформальные отношения манифестируют себя, пожалуй, наиболее ярко». Рассматривая «питейные практики» в контексте политической культуры, Щепанская интерпретирует эти «практики» в целом и отдельные их элементы (атрибутику, пространственно-временные характеристики, поведенческие и речевые стереотипы, в том числе — шутки и комическое) как своеобразную знаковую систему. По ее мнению, в данном контексте можно говорить об одном из кодов, «опосредующих политические взаимодействия». Для Т. Б. Щепанской не столь важны детали реально происходивших застолий, которые можно «подглядеть», опираясь на доступные источники. Она акцентировала внимание на необходимости фиксации различных интерпретаций, выявления значения, которое придается этим «питейным практикам», отдельным их элементам<sup>16</sup>.

Застольные обычаи предусматривают ряд сложных жанровых форм для высказываний, которые позволяют выразить отношение к кому-либо из присутствующих или других значимых лиц. При этом практикуются спонтанные подшучивания, стеб (род издевки, демонстрируемой прилюдно), розыгрыши, анекдоты и т. д. Подшучивания и реакция на них позволяют выявить место человека в неформальной сети, оценить как отношение к нему участников застолья, так и восприятие им критики<sup>17</sup>.

Социальный контекст общения за столом, как и любого другого вида общения, включает в себя совокупность некоторых переменных, задаваемых определенной группой людей. Во время сталинских застолий на микросоциальном уровне образовывались стандартные ситуации человеческого взаимодействия, обусловленные прежде всего «сценарием власти», который регламентировал последовательные акты, разыгрываемые в привычных для вождя и представителей его ближнего круга ситуациях. Подобный «сценарий» был подчинен политической целесообразности, отчего сами понятия «смех» и «комическое» приобретают особый смысл и несомненный интерес.

Застолье является своеобразной моделирующей структурой, отражающей значимые черты политического сообщества («команды»). Если говорить конкретно о сталинской «команде» («ближнем круге»), то одной из важных составляющих ее возникновения и функционирования являлся процесс складывания группы завсегдатаев застолий, сиятельных собутыльников вождя. Условно можно назвать эту узкую группу соратников «питейной компанией» Сталина.

На начальном этапе формированию сталинской «питейной компании» способствовало, в частности, то, что Сталин имел обыкновение приглашать некоторых своих ближайших соратников на семейные застолья. Практика сбора родственников и знакомых за столом, для того чтобы отметить знаменательную дату, памятное событие в жизни отдельного члена семьи либо всего семейства в целом (день рождения, юбилей и т. д. и т. п.), является одной из давних и довольно устойчивых. Ее придерживался и Сталин.

Постепенно сложилась своеобразная традиция: ежегодно 21 декабря, в день рождения Сталина, «узкая группа товарищей — членов Политбюро», не дожидаясь особого приглашения, вечером (часов в 10—11) приезжала на «ближнюю дачу» вождя на ужин. Его поздравляли без особого торжества, «без церемоний, по-товарищески» с днем рождения, избегая парадных речей и тостов<sup>18</sup>.

Одновременно стала формироваться «питейная компания» Сталина. В нее органично вошли его ближайшие соратники: А. А. Андреев, К. Е. Ворошилов, Л. М. Каганович, М. И. Калинин, А. И. Микоян, В. М. Молотов, Г. К. Орджоникидзе, В. Я. Чубарь, позднее — Л. П. Берия, А. А. Жданов, Г. М. Маленков, Н. С. Хрущев, А. С. Щербаков. Чаще всего на застольях у Сталина на его кремлевской квартире бывали Андреев, Ворошилов, Каганович, Микоян, Молотов, которые жили по соседству с вождем в Кремле. Большинство из перечисленных выше персонажей, начиная с середины 1930-х гг., сопровождали Сталина на боль-

ших кремлевских приемах, занимали вместе с ним почетные места за столом президиума во время этих банкетов. Составляя «питейную компанию» Сталина, одни одновременно принадлежали к «ближнему кругу», сталинской «эрзац-элите»<sup>19</sup>. «Симпосионы» имели место не только на сталинской «ближней даче» в Кунцево, но и на Кавказе, где вождь по обыкновению проводил свои отпуска<sup>20</sup>. Помимо представителей «питейной компании», «ближнего круга» Сталина в такого рода застольях принимали участие и иностранцы (например, члены югославской делегации, сопровождавшие И. Б. Тито в ходе его визитов в СССР в период Великой Отечественной войны и в первые послевоенные годы).

Некоторые авторы, выступающие с резких антисталинских позиций, допускают исключительно негативные суждения о характере застолий в узком кругу («симпосионов») вождя. Так, А. Г. Латышев, используя «криминальную лексику», называл их «толковищем». Сталин, по определению Латышева, — «пахан», а его собеседники — «шестерки» и «тупицы»<sup>21</sup>. И. В. Павлова, характеризуя атмосферу «дружеских ужинов» на даче Сталина, сделала безапелляционный вывод, что преобладающими на них «были отношения “братвы”»<sup>22</sup>. Из этих утверждений само собой следовало, что шутки участников сталинских застолий — «тюремные», а юмор — «черный».

Причина негативных оценок «дружеских» застолий Сталина лежит не только в том, что те или иные авторы придерживаются и прямо декларируют свои антисталинские настроения, но и в ограниченности использованной ими источниковой базы. Ведь ближайшие соратники вождя проявили в немногочисленных изданных мемуарах «скудную осторожность и сдержанность»<sup>23</sup>.

Между тем, обращение к источникам личного происхождения, которые зафиксировали впечатления участников сталинских «симпосионов» о том, что на них происходило, и в какой степени находили свое проявление смех и комическое, дают основание сделать вывод: упрощенные оценки, злоупотребление «криминальным» дискурсом лишь затеняют общую картину.

Важным тезисом Т. Б. Щепанской является утверждение об определенной «символике спиртных напитков». В мужской кампании, как правило, различаются «любимые», «символические» и реально предпочитаемые напитки<sup>24</sup>. В данной связи следует отметить, что одним из «расхожих» поводов для шуток и каламбуров на сталинских «симпосионах», имевших непосредственное отношение к застолью, являлась тема выбора и оценки крепости спиртных напитков. Эта тема возникала довольно часто, что приводило к комичным ситуациям, и одновременно могло иметь неприятный для объекта шуточных сталинских импровизаций подтекст.

С конца 1920-х гг. Сталин стал систематически проводить свои отпуска в санатории близ Сочи, где его консультировали врачи И. А. Валединский, В. Ф. Подгурский и И. Н. Ефимов. По окончании одной из врачебных консультаций Сталин задал Валединскому вопрос-предложение: «А как насчет коньячку?» Профессиональный врач, который как

никто другой прекрасно осознавал отрицательное воздействие крепких спиртных напитков на организм человека, отвечал вождю каламбуром: «В субботу можно встряхнуться, в воскресенье отдохнуть, а в понедельник пойти на работу со свежей головой».

В 1945 г., уже после окончания Великой Отечественной войны, когда профессор И. А. Валединский занимал должность научного руководителя подмосковного санатория «Барвиха», в беседе с отдохавшим там писателем и драматургом В. В. Вишневым он пересказал памятный разговор со Сталиным. Из его рассказа следовало, что в ответ на рекомендацию Валединского ограничиться употреблением спиртного в один лишь субботний день вождь якобы высказал удивление: «По субботам? Я не еврей». Однако с тех пор в лексиконе Сталина выражение «устроить субботник» означало организацию застолья в узком кругу.

Как оказалось, вождь, прекрасно запомнивший явно не пришедшуюся ему по душе шутку И. А. Валединского, в следующий раз устроил ему «субботник». Он пригласил Валединского и других консультирующих врачей отобедать и «угостил коньячком». После этих возлияний И. А. Валединский «оказался дома только на следующий день в воскресенье». До В. В. Вишнева рассказ сталинского врача дошел в следующей интерпретации. По окончании врачебного осмотра вождь, обращаясь к И. А. Валединскому, вдруг заявил: «Суббота сегодня», а затем вручил ему «бокалице» с коньяком. Что было дальше, сталинский гость «плохо помнил»... Он проснулся уже на другое утро и обнаружил с удивлением, что находится на государственной даче Сталина<sup>25</sup>.

Последний, как следует из источников личного происхождения, с определенной долей скепсиса и недоверия относился к тем своим вольным или невольным собутыльникам, которые, по его мнению, оказывались не на высоте в деле совместного употребления спиртных напитков. Интересные свидетельства на сей счет привел в своих мемуарах генерал М. Джилас, один из сподвижников И. Б. Тито. Джилас, который неоднократно присутствовал на «симпозионах», проходивших на сталинской «ближней даче» в Кунцево, признавался: «...у Сталина я избегал пить что-либо, кроме пива, потому что я не люблю алкоголь и поэтому пьянство не вязалось с моими взглядами, хотя я никогда не был и проповедником трезвости». Во время «симпозиона» в ночь с 12 на 13 апреля 1945 г., на котором присутствовали члены югославской делегации, Сталин позволил себе отпустить двусмысленную шутку по поводу того, что один из гостей проигнорировал крепкие спиртные напитки, которые употребляли другие участники застолья: «А Джилас пьет пиво, как немец, как немец — он немец, ей-богу, немец», — во всеуслышание заявил он<sup>26</sup>.

На сталинских «симпозионах» всегда «ели и пили не спеша, под принужденный разговор, который от шуток и анекдотов переходил на самые серьезные политические и даже философские темы»<sup>27</sup>. Алкогольные напитки и яства способствовали созданию непринужденной атмосферы. Естественно, в подобной атмосфере имелась почва и для смеха, и для возникновения комических ситуаций.

Так, вечером 3 августа 1940 г., по окончании заседания сессии Верховного Совета СССР, Сталин пригласил членов Политбюро к себе на «ближнюю дачу». Среди приглашенных оказался первый секретарь ЦК КП(б) Белоруссии П. К. Пономаренко, который записал в дневнике: «Там (на сталинской даче в Кунцево — *В. Н.*) ужинали и веселились, пока были забыты дела»<sup>28</sup>.

Трудно не согласиться с М. Туровской, которая утверждала: «Сталин умел и охотно использовал юмор как форму общения»<sup>29</sup>. Естественно, на сталинских «симпозионах» из уст вождя и его ближайших соратников звучали анекдоты. Не случайно, что во время застолий на «ближней даче», покончив с важными политическими делами, Сталин и его гости иногда «травили» анекдоты о женах<sup>30</sup>.

В сталинском сознании существовали определенные этнические стереотипы, связанные с восприятием других народов. Зачастую они служили пищей для анекдотов, которые звучали и на «симпозионах». «Героями» подобного рода анекдотов являлись, в частности, немцы. Писатель Э. Людвиг услышал из уст Сталина следующую историю. В 1907 г. немецкие социал-демократы из берлинского пригорода прибыли на поезде в столицу Германской империи, где должны были участвовать в манифестации. Однако на это партийное мероприятие они опоздали, поскольку в течение двух часов ожидали на перроне вокзала прибытия контролера, который должен был проверить у них проездные билеты. В конце концов, нашелся «русский товарищ», указавший немцам простой выход: он предложил уйти, не сдав билетов.

В июне 1944 г. вышеизложенный сталинский рассказ (но в несколько видоизмененном виде) пришлось выслушать членам югославской делегации, прибывшим на сталинскую дачу. Во время застольной беседы возник вопрос о немцах, являвшихся в то время общим противником и для Советского Союза, и для Югославии. Сталин в уничижительном тоне сравнил немцев с... овцами, которые, по его словам, слепо следуют за бараном. Тут же он вспомнил историю, которая была пересказана им Э. Людвигу в 1931 г. в качестве анекдота о незадачливых немецких социал-демократах, опоздавших на собрание из-за своей педантичной приверженности дисциплине. Однако, обращаясь к М. Джиласу, Сталин представил эту историю уже не как анекдот, а как сущую быль: «Помню, когда я был до революции в Германии, группа немецких социал-демократов опоздала на съезд, так как должны были ожидать проверки билетов или чего-то в этом роде... Кто-то хорошо сказал: в Германии совершить революцию невозможно, так как пришлось бы мять траву на газонах»<sup>31</sup>.

На заключительном обеде лидеров трех союзных держав — СССР, Великобритании и США — накануне закрытия Крымской конференции союзных держав (10 февраля 1945 г.) советский вождь вновь упомянул о «непомерной дисциплине в кайзеровской Германии». По свидетельству У. Черчилля, Сталин не без иронии поведал ему и президенту США Ф. Д. Рузвельту о событии, участником и очевидцем которого он якобы оказался. В пересказе Черчилля дело обстояло следующим образом. Бу-

дучи еще молодым человеком, вместе с 200 «немецкими коммунистами» он приехал на международную социал-демократическую конференцию. Далее случившееся на вокзале с немцами по смыслу совпадало с тем, как это было представил Сталин в беседе с М. Джиласом в 1944 г.<sup>32</sup>. Наконец, во время обеда с Черчиллем, состоявшегося в ходе Потсдамской конференции глав союзных держав (18 июля 1945 г.), советский лидер заявил, что немцы «похожи на стадо овец» и опять напомнил анекдот о 200 германских социал-демократах<sup>33</sup>.

Как уже отмечалось выше, Сталин иронизировал над М. Джиласом, который в ходе «симпозиона» в апреле 1945 г. старался избегать употребления крепких спиртных напитков, а потягивал лишь пиво, презрительно назвав его «немцем». Джилас следующим образом прокомментировал сталинское замечание в свой адрес: «Мне эта шутка пришлось не по вкусу: в то время немцы — даже и то небольшое количество коммунистов-эмигрантов на нашей стороне — котировались в Москве ниже всех прочих, но я принял ее не сердясь и без внутреннего возмущения»<sup>34</sup>.

На застолье в июне 1944 г. М. Джиласу довелось услышать от «хозяйина» и более «свежий» анекдот о немцах, чем тот, в котором говорилось о приверженных к порядку германских социал-демократах начала XX в. Советский солдат конвоировал большую группу немецких военнопленных и по дороге перебил их всех, кроме одного, которого и доставил к месту назначения. На вопрос о судьбе остальных немцев он ответил просто: «Выполняю распоряжение Верховного Главнокомандующего [Сталина — В. Н.]: перебить всех до одного — вот я вам и привел одного»<sup>35</sup>.

В то же время Сталину понравился анекдот, рассказанный самим Джиласом: «Разговаривают турок и черногорец в один из редких моментов перемирия. Турок интересуется, почему черногорцы все время затевают войны. “Для грабежа, — говорит черногорец. — Мы — люди бедные, вот и смотрим, нельзя ли где пограбить. А вы ради чего воюете?”. “Ради чести и славы”, — отвечает турок. На это черногорец: “Ну да, каждый воюет ради того, чего у него нет”».

Сталин, смеясь, прокомментировал услышанное от М. Джиласа: «Ей-богу, глубокая мысль: каждый воюет ради того, чего у него нет!»<sup>36</sup>.

На больших кремлевских приемах смех и комическое во многом были обусловлены настроением, которое «задавал» тамада, т. е. хозяин (распорядитель стола). Следует особо подчеркнуть, что на этих грандиозных застольях Сталин не только не выступал первым, но и никогда не исполнял функции тамады. В этой роли выступали в 1930-е — 1940-е гг. представители «ближнего круга», но несомненными лидерами в данном случае можно считать по 11 раз ведущих стол на больших кремлевских приемах В. М. Молотова и К. Е. Ворошилова.

Как представляется, Ворошилов более успешно справлялся с ролью тамады. Чаще всего ему удавалось совмещать в своей речи импровизированные обращения к гостям с призывами поддержать очередную здравицу и рутинные, официальные тосты. Вот какое впечатление произвел Народный комиссар обороны СССР на С. О. Шмидта, сына академика

О. Ю. Шмидта, на приеме 25 июня 1937 г.: «Он выглядел крепышом, говорил с живостью и незамысловато, согласно клише тех годов, но о том, что Шмидт — “блестящий человек”, искренно и темпераментно <...> Смеялся он громко, зазывающе»<sup>37</sup>.

Во многом В. М. Молотов и К. Е. Ворошилов различались по складу характера. По мнению А. М. Коллонтай, последний не стал «сановником», не боялся «уронить достоинство», а поэтому был «прост и искренен». Она дала этому ближайшему сталинскому соратнику следующую характеристику: «Всегда жизнерадостный Ворошилов, вносящий живое веселье в любой коллектив, за столом или после собраний...» Что же касается В. М. Молотова, то у адмирала Н. Г. Кузнецова сложилось о нем однозначное впечатление: «По характеру сухой, редко улыбающийся и угрюмый человек, он даже при просмотре какой-нибудь кинокомедии в присутствии Сталина и гостей был официален и не допускал никаких “вольностей”». Аналогичным образом описывал своего «шефа» проработавший 10 лет под его началом В. И. Ерофеев: «Вообще, В. М. был по натуре человеком сухим, жестким, желчным, часто занудным. Шуток не любил и не понимал, а его редкие собственные попытки пошутить выглядели натужными, искусственными». А согласно воспоминаниям М. Джиласа, В. М. Молотов смеялся вместе со всеми, когда за столом рассказывали анекдоты, однако, «скупое и беззвучное — действительно, у него не было способности ни создавать, ни воспринимать юмор». Не случайно поэтому тосты Молотова, которые он произносил на больших кремлевских приемах, как правило, не отличались остроумием, были официальными и однообразно-скупными»<sup>38</sup>.

Газетные отчеты об этих сталинских застольях, к сожалению, не дают полного представления о способностях К. Е. Ворошилова как тамады. Восполнить пробел позволяет стенографическая запись приема участников первомайского парада (2 мая 1936 г.)<sup>39</sup>:

*ТОВ. ВОРОШИЛОВ: Товарищи, по древнему советскому обычаю предлагается наполнить бокалы <...> Прошу обратить внимание на ваши бокалы и, если они пусты, немедленно наполнить их, а прежде проследите, чтобы ни у кого не оставалось наполненного прежде <...>*

*Товарищи, я не сомневаюсь в вашей бдительности вообще, в данном же случае проверка необходима. Как у вас с бокалами дело обстоит? <...>*

*Товарищи, как у вас дело обстоит не с бокалами, а бутылками? Если у всех в этом отношении дело обстоит благополучно, обратите внимание на бокалы, если же у кого бутылок не хватает, следует обратиться к виночерпиям. Большевики должны быть инициативными везде и постоянно <...>*

*Товарищи, если вы ударники, то ваши бокалы должны быть полны, а если у кого они еще стоят наполненными, надо немедленно ликвидировать этот прорыв <...>*

*По-прежнему вынужден надоедать вам своим вниманием относительно бокалов, бутылок и иных прочих вещей материального порядка...*

Нелишне подчеркнуть, что в газетном отчете о приеме 2 мая 1936 г. шуточные импровизации Ворошилова на тему «большевистской бдительности» в отношении не заполненных вином бокалов, «инициативы» по их опустошению и т. д. и т. п. оказались купированными<sup>40</sup>.

Из источников следует, что К. Е. Ворошилов, как и Сталин, обладал способностью адекватно оценить шутки приглашенных на большие кремлевские приемы. Например, на банкете, устроенном в честь участников авиационной полярной экспедиции во главе с академиком О. Ю. Шмидтом (25 июня 1937 г.), после оглашения указа о присвоении им званий Героев Советского Союза каждый из награжденных, услышав свою фамилию, должен был подойти с рюмкой в руке к столу президиума, где размещались члены правительства. Когда один из «виновников торжества», М. И. Шевелев, тридцатидвухлетний авиационный командир «мальчишеского вида», приблизился к главному столу, к нему обратился тамада К. Е. Ворошилов, удивившийся молодому возрасту летчика. Растерявшийся Шевелев воспринял это как своеобразный упрек в свой адрес, однако быстро нашелся. Он заявил в ответ на реплику Ворошилова: «Товарищ народный комиссар, это пройдет!». Остроумный ответ вызвал немедленную реакцию Ворошилова и Сталина, которые начали смеяться. Их примеру последовали все находившиеся в зале. Однако вначале большинство гостей не могли понять, что же происходит. И лишь когда смех затих, к Шевелеву стали подходить участники приема с рюмками и чокаются<sup>41</sup>.

М. Туровская отмечала, что, будучи остряком, Сталин не гнушался и каламбуром. Она пересказала в своей статье один из анекдотов (что называется, «с бородой»), вошедших в книгу Ю. Б. Борева. Как-то в присутствии Г. В. Александрова Сталин спросил актрису Л. П. Орлову:

— Тебя муж не обижает?.. Скажи ему, если будет обижать, мы его повесим.

*Считая ситуацию шутливой, Александров спросил:*

— За что?

— За шею, — мрачно ответил вождь<sup>42</sup>.

По поводу приведенного апокрифа М. Туровская замечала: «Обращает на себя внимание трактовка этого известного анекдота Боровым (“мрачно”). Ситуация была и осталась шутливой, каламбур лишь вывел ее в анекдоты. Но шутка была “дракульской”»<sup>43</sup>.

Существуют многочисленные интерпретации этой звучавшей с явно зловещим подтекстом сталинской шутки, адресованной Г. В. Александрову. Здесь уже ничего нельзя ни убавить, ни прибавить. Однако можно попытаться определить степень достоверности данного эпизода, тем более что на сей счет имеются некоторые заслуживающие внимания источники.

Г. В. Александров в своих мемуарах утверждал, что по окончании приема в Георгиевском зале Кремля в честь участников декады украинского искусства группа видных деятелей культуры была приглашена в просмотровый зал, где демонстрировался фильм «Волга-Волга». «Сталин

не первый раз смотрел “Волгу-Волгу”», — пояснял мемуарист. Далее Г. В. Александров писал об эмоциональном восприятии фильма вождем и не без гордости добавлял: «Не ошибусь, если скажу, что он знал наизусть все смешные реплики этой кинокомедии»<sup>44</sup>.

Пересказывая этот пассаж из книги воспоминаний Александрова, биограф знаменитой киноактрисы Д. А. Щеглов вопрошал: «Был ли это тот самый просмотр, когда Сталин <...> решил отпустить одну из своих фирменных палаческих шуточек (sic — В. Н.)». Имея в виду Л. П. Орлову, вождь, якобы не отрываясь от экрана, тихо прошептал на ухо Г. В. Александрову: «Если с этой женщиной что-либо случится, мы вас расстреляем»<sup>45</sup>.

В данном случае необходимо внести одно уточнение. Банкет в Кремле для участников декады украинского искусства был дан 22 марта 1936 г., а фильм «Волга-Волга» вышел на экраны 24 апреля 1938 г., и, естественно, не мог быть предложен Сталиным к просмотру участникам этого застолья. Скорее всего, Александров допустил ошибку: он перепутал декаду украинского искусства и декаду таджикского искусства. Между тем, известно, что именно по окончании большого кремлевского приема участников декады таджикского искусства (22 апреля 1941 г.) Сталин пригласил ряд деятелей советской культуры (среди них был и Г. В. Александров) на просмотр кинокомедии «Волга-Волга».

По свидетельству драматурга Н. Е. Вирты, присутствовавшего на этом кремлевском приеме и оказавшегося в числе приглашенных в кинопросмотровый зал, вождь «непринужденно выражал свои чистосердечные чувства и смеялся над похождениями героев комедии («Волга-Волга» — В. Н.) так заразительно весело, что даже самый мрачный наш критик не мог бы удержаться от смеха»<sup>46</sup>.

Возвращаясь к сюжету о «фирменной палаческой шуточке» Сталина в адрес Г. В. Александрова, следует отметить, что этот апокриф неизменно красной нитью проходит в публикациях биографического плана о Л. П. Орловой. Он имеет под собой определенную фактическую основу. Как свидетельствовала сама Орлова, во время праздничного кремлевского приема, проходившего накануне Великой Отечественной войны (то есть на банкете в честь участников декады таджикского искусства), на котором она и ее муж Г. В. Александров были удостоены привычной чести быть гостями торжества, к ним обратился человек в форме и попросил подойти к Сталину. Отечески оглядев Л. П. Орлову, вождь сочувственно воскликнул: «Какая маленькая! Какая худенькая!». Тут же последовал вопрос вожды, обращенный к киноактрисе «Почему худенькая? Почему бледная?». Орлова, желая отшутиться, кивнула в сторону Г. В. Александрова: «Вот виновник! Замучил съемками: ни дня, ни ночи...». Сталин в таком же шутовском тоне, однако, грозно сдвинув брови и подняв указательный палец, сказал: «Запомните, товарищ Александров! Орлова — наше народное достояние! И если вы будете ее мучить, мы вас жестоко накажем. Мы вас повесим, четвертуем, а потом расстреляем из пушки!». Он подозвал маршала Г. И. Кулика, стоявшего неподалеку, и, обравшись к нему, спросил: «Где твоя артиллерия, которая не стреляет на маневрах?»<sup>47</sup>

Таким образом, свидетельство Л. П. Орловой позволяет, наконец, расставить все точки над «і» в «избитом» сюжете о шутке Сталина, который неоднократно использовался в ряде публикаций. Эта шутка действительно была отпущена в адрес Г. В. Александрова, а произошло это на приеме участников декады таджикского искусства (22 апреля 1941 г.).

Большое значение для лучшего понимания сталинской мотивации при выборе шуточной формы общения с участниками больших кремлевских приемов имеет импровизированный диалог, возникший между вождем и знаменитым летчиком, Героем Советского Союза В. П. Чкаловым на банкете 17 марта 1938 г. Невольными свидетелями этого диалога оказались сотни гостей, располагавшихся в Георгиевском зале Большого Кремлевского Дворца.

Когда слово было предоставлено Сталину, он начал свою застольную речь с похвалы в адрес Чкалова, назвав его человеком способным и талантливым, «каких мало не только у нас, в СССР, но и во всем мире». Затем вернулся к «героям дня», в роли которых на упомянутом приеме являлись полярники, участники дрейфа на льдине на Северном полюсе, во главе с И. Д. Папаниным («папанинцы»). Вождь говорил о героизме вообще и о героизме советских людей в частности, который невозможно оценить деньгами, даже в валюте...

Неожиданно Сталин вновь вспомнил о В. П. Чкалове: «Я еще не кончил. Товарищ Чкалов говорит — “готов умереть за Сталина”. Замечательно способный человек товарищ Чкалов, талант...». Но не успел вождь завершить свою фразу, в которой давал высокую оценку личных качеств выдающегося летчика, как сам герой неожиданно поднялся из-за своего стола и направился в сторону президиума<sup>48</sup>. С. О. Шмидт свидетельствовал: «И вдруг эту напряженную и даже утомляющую размеренность (приема — В. Н.) нарушил сильно подвыпивший летчик Чкалов... Он выскочил к столу президиума (выделено мной — В. Н.)...». Появление с бокалом в руке «самого любимого летчика страны» показалось С. О. Шмидту даже уместным. В. П. Чкалов, по его свидетельству, «чувствовал себя как дома, явно ощущал симпатию самого Сталина, был даже, кажется, в унтах. Могучая, очень широкая фигура его на фоне стола президиума казалась монументально богатырской»<sup>49</sup>.

В. П. Чкалов осмелился прервать застольную речь Сталина, нарушив тем самым застольный церемониал, характерный для больших кремлевских приемов. Летчик безапелляционно заявил: «За Сталина умрем!». С этого момента внимание всех присутствующих в Георгиевском зале переключилось на Сталина и на Чкалова. Все с нетерпением ждали, чем все закончится...

Вождь устроил своеобразный мини-спектакль, очевидно, уже имея представление о манере поведения известного летчика на кремлевских банкетах. Для начала он попробовал деликатно урезонить разгоряченного алкоголем В. П. Чкалова: «Я считаю, что оратора перебивать не стоит».

Пикантность ситуации заключалась в том, что, как уже отмечалось, Чкалов позволил себе прервать застольную речь вождя, чем и объяснялось мягкое по форме и вместе с тем вызвавшее одобрительный смех в

зале сталинское замечание в его адрес. Судя по стенографической записи приема, после этого Сталин продолжил застольное выступление и с иронией заявил следующее:

*Я очень извиняюсь за грубость, меня некоторые вообще считают грубым, — умереть всякий дурак способен (общий смех, аплодисменты). Умереть, конечно, тяжело, но не так уж трудно. Есть же у нас самоубийцы, которые умирают, но далеко не герои.*

*Я пью за тех, которые хотят жить (горячая овация), жить как можно дольше, за победу нашего дела!<sup>50</sup>*

В дневниковой записи журналиста газеты «Правда» Л. К. Бронтмана, присутствовавшего на большом кремлевском приеме 17 марта 1938 г., изложена еще одна интерпретация диалога между Сталиным и В. П. Чкаловым.

Сталинская здравица, которая по существу шла вразрез с лозунгом Чкалова «Умереть за Сталина!», лишь подзадорила захмелевшего летчика. Видимо, уже не надеясь лишь на собственную аргументацию, он обратился к присутствовавшим в Георгиевском зале другим пилотам:

*ЧКАЛОВ: От имени всех героев (Советского Союза — В. Н.) заверяю Сталина, что будем драться за него так, что он даже сам не знает. Водопьянов, Громов, Байдуков, Юмашев, Данилин, Молоков, все герои, сидящие здесь в зале, идите все сюда, идите к Сталину, будем драться за Сталина, за сталинскую эпоху.*

*(Со всех сторон зала идут герои Советского Союза — богатыри родины и становятся стеной около Сталина. Зал грохочет и неистовствует).*

Итак, В. П. Чкалов во всеуслышание обратился к присутствовавшим в зале летчикам — Героям Советского Союза, которые дружно приблизились к столу президиума и «стеной стали» рядом со Сталиным (неясно лишь, какова была реакция сталинской охраны на этот неожиданный маневр).

В ответ на столь некорректный с точки зрения застольного церемониала выпад Чкалова вождь, которого, вероятно, начало раздражать вызывающее поведение пилота, заметил, что еще не закончил свое выступление. Вслед за этим Сталин произнес тост, который был встречен аплодисментами присутствующих: «За здоровье всех героев — старых, средних, молодых, за здоровье той молодежи, которая нас, стариков, переживет с охотой».

Однако В. П. Чкалов и тут не уgomонился. Хрипловатым голосом он вновь провозгласил, что готов отдать жизнь за Сталина, при этом попытался эмоционально обосновать свою мысль, как бы призывая окружающих поддержать его стремление. Естественно, тут же последовали бурные аплодисменты, в восторге гости вскочили с мест.

*ЧКАЛОВ: Я прошу слова. От имени присутствующих здесь заявляю: никто не захочет пережить Сталина. Никто не отберет у нас Стали-*

на! За Сталина мы готовы отдать все! Сердце надо — отдадим сердце, ноги надо — ноги, руки надо — отдадим руки». Как вспоминал Н. С. Власик, эмоциональный Чкалов, рванув на груди гимнастерку, обратился к Сталину и воскликнул: «Не только жизнь, сердце мое отдаю вам!»<sup>51</sup>

Конец диалога между вождем и знаменитым летчиком оказался, как верно подметил С. О. Шмидт, «впечатляющим». Чтобы убедиться в этом, достаточно вновь обратиться к стенограмме большого кремлевского приема 17 марта 1938 г.:

**СТАЛИН:** Сколько вам лет?

**ЧКАЛОВ:** Мое сердце здоровее Вашего, и я отдам его Сталину.

**СТАЛИН:** Сколько Вам все-таки лет?

**ЧКАЛОВ:** Тридцать три.

**СТАЛИН:** Дорогие товарищи большевики, партийные и беспартийные, причем иногда бывает, что непартийные большевики куда лучше партийных! Мне 58 лет, пошел 59-й. Товарищу Чкалову — тридцать три (шумный смех). Так вот, я вам советую, дорогие товарищи, не ставить себе задачу умереть за кого-либо. Это — пустая задача. Особенно за стариков, вроде меня. Самое лучшее — жить и бороться, бороться вовсю во всех областях нашей хозяйственной и политической жизни, в области промышленности, в области сельского хозяйства, в области культуры, в области военной. Не умирать, а жить и разить врагов (бурная овация).

Я пью за тех, которые, конечно, старикам и старушкам известный почет оказывают, но которые не забывают, что надо идти вперед от стариков и старушек. За людей, идущих вперед, за наших храбрых, мужественных, талантливых товарищей! За Чкалова, ему тридцать три года! (Смех, шум, аплодисменты).

Стенографическая запись корреспондирует с тем, что сумел зафиксировать в своем дневнике Л. К. Бронтман:

**СТАЛИН:** Сколько вам лет?

**ЧКАЛОВ:** 33.

**СТАЛИН:** Дорогие товарищи большевики, партийные и непартийные! К слову сказать, иногда непартийные большевики лучше партийных. Бывает. Мне 58, пошел 59-й. Тов. Чкалову — 33.

Мой совет, дорогие товарищи, не ставить задачу умирать за кого-нибудь, особенно за старика.

Лучше жить, бороться и жить, бороться во всех областях — промышленности, сельского хозяйства, культуры; не умереть, а жить, жить и разить врагов, жить, чтобы побеждать.

Я пью за тех, кто не забывает идти вперед за нашу правду, таланты и смелость, за молодых, потому, что в молодых сила, за Чкаловых! (тут, как следует из дневника Л. К. Бронтмана, Сталин сделал паузу, а

*затем закончил фразу, нарочито картавя — В. Н.) — потому, что ему тлитцать тли года! (Овацця)<sup>52</sup>.*

По всей вероятности, Сталин уже не скрывал раздражения от демонстрируемой В. П. Чкаловым близости к нему и от неудачной попытки летчика доказать свою преданность уверениями в готовности не только пожертвовать любимому вождю жизненно важные органы, но и умереть за него. Скорее всего, именно поэтому он язвительно поддразнивал Чкалова (например, нарочито картавил, называя возраст героя-летчика: «тлитцать тли» года). Вполне вероятно, что Сталин, сравнивая свой возраст с возрастом Чкалова (вождь был на 26 лет старше), стремился показать превосходство собственного жизненного опыта над молодой горячностью. Позднее, узнав в ходе личного разговора с другим собеседником, авиаконструктором А. С. Яковлевым, что ему 33 года, вождь отреагировал аналогичным образом: «Тлитцать тли, — шутит он, желая подчеркнуть мое “младенчество”. — Это хорошо»<sup>53</sup>.

Таким образом, Чкалов, осознавая свое положение всенародного героя и кумира и близость к Сталину, на кремлевском приеме в честь «папанинцев» вольно или невольно нарушил церемониал: он перебил сталинскую застольную речь, без всякого приглашения «выскочил» к столу президиума; стал «зазывать» за собой других Героев Советского Союза; наконец, попытался фамильярничать с генсеком. В свою очередь, Сталин постарался разрядить ситуацию и восстановить нарушенный порядок застолья. Вначале он предпринял попытку успокоить «не уgomонившегося» Чкалова. Но когда эта затея не удалась, то, если верить Л. К. Бронтману, произошло следующее. Сталин вместе с Чкаловым удалился в соседний зал. Вернувшись, вождь взял слово и сказал: «Чкалов человек способный, талантливый, самородок... он взял меня в свои секретари. Что ж остается делать — я согласен». В конце приема Сталин прошелся вдоль столов, что-то отыскивая. Наконец, заметил бутылку нарзана, приблизился к месту, где сидел Чкалов, «отодвинул в сторону графин с коньяком, поставил перед ним нарзан и сказал: “Пей!”»<sup>54</sup>

В конечном счете, нарушение известным летчиком церемониала и этикета кремлевского приема не имело для него никаких последствий. Несмотря на то, что В. П. Чкалов дерзнул прервать сталинскую застольную речь, вождь отнесся к этому снисходительно и лишь акцентировал внимание собравшихся на молодом возрасте смельчака, а также указал на его излишнюю горячность. Однако в дальнейшем Сталин не упускал случая публично подтрунить над прославленным летчиком. Так, по свидетельству сотрудника наркомата обороны В. С. Емельянова, на приеме экипажа самолета «Родина» вождь дважды обращался к Чкалову. В начале банкета, когда «виновницы торжества» В. С. Гризодубова, П. Д. Осипенко и М. М. Раскова под аплодисменты присутствующих появились в зале, Сталин, повернувшись к нему, задал риторический вопрос: «Чкалов, что теперь делать будешь, смотри, куда женщины слетали?». Засмеявшись, тот ответил: «Много есть еще на земле “белых пятен”, есть еще куда слетать, товарищ Сталин!».

Этот же вопрос вождь задал по завершении своей небольшой застольной речи. В памяти одного из участников событий надолго отложился кульминационный момент сталинского застольного выступления: «В зале стояла абсолютная тишина. Все с напряженным вниманием слушали оратора. Сталин сделал паузу и с каким-то необычным юмором закончил: “Сегодня женщины отомстили нам, мужчинам. Что теперь ты, Чкалов, делать будешь?”». На сей раз вопрошаемый предпочел промолчать: «Раздался всеобщий смех, звенели бокалы с вином, застучали ножи и вилки»<sup>55</sup>.

Возвращаясь к происходившему на приеме в честь «папанинцев», следует привести воспоминания С. О. Шмидта, проливающие свет на поведение самого Сталина на нем. В сталинском выступлении были «явственно заметны признаки экспромта», чувствовалась даже несвойственная его известным речам «недостаточная организация материала». С. О. Шмидт предполагал, что вождь «до того уже и подвыпил». Так или иначе, но его выступление на банкете в честь «папанинцев» «скорее напоминало речи на дачных застольях в сравнительно небольшом кругу лиц, чем на большом официальном приеме в Кремле». О. Ю. Шмидт, до этого присутствовавший на подобных приемах, не мог припомнить, чтобы Сталин «там в такой манере и столь долго говорил».

В ходе приема вождь позволил себе «маленькую поправку» к тосту академика О. Ю. Шмидта, обращенному к летчику В. С. Молокову. Смысл ее сводился к тому, что Молоков — один из героев, скромных и простых, которые боятся излишнего шума, света и блеска. Далее Сталин предложил выпить за «людей, которые чувства народные передают на сцене»: «За Москвина! (Привлекает Москвина к себе: “Таперича он попался, не уйдет от нас”»).

После вызвавшей всеобщий смех здравицы в честь Чкалова, которому «тлидцать тли года», вождь произнес еще несколько тостов — реплик. По форме они выглядели как своеобразные комментарии на тему высказываний других участников банкета. Причем, как свидетельствовал С. О. Шмидт, «Хозяин (т. е. Сталин — В. Н.) явно разошелся»<sup>56</sup>.

Академик С. О. Шмидт объяснял подобное необычное поведение вождя необходимостью получить разрядку «после напряжения в дни московского судебного процесса» 1938 г., на котором были осуждены на смерть сталинский политический оппонент Н. И. Бухарин и его поделельники. Подобное объяснение мотивации сталинского поведения на кремлевском приеме в честь «папанинцев», несомненно, заслуживает внимания.

На дипломатических раутах в присутствии высокопоставленных зарубежных гостей советский лидер вел себя более сдержанно, чем на «дружеских» застольях в кругу своих ближайших соратников, которые ему беспрекословно подчинялись. В то же время, осознавая неординарность и незаурядные качества своих зарубежных гостей, Сталин не упускал случая в ходе общения за накрытым столом продемонстрировать свою склонность к шуткам и каламбурам.

Описанный выше случай с Г. В. Александровым и Л. П. Орловой позволяет сделать вывод, что советскому вождю доставляло удовольствие

шутить на тему «повешения». Не случайно эта же «тема» являлась «проходной» на дипломатическом приеме в Кремле в честь французской делегации во главе с одним из лидеров антигитлеровской коалиции, генералом Ш. де Голлем (в ночь с 9 на 10 декабря 1944 г.). Сталин поочередно представлял ему народных комиссаров и маршалов, отмечая заслуги каждого в войне против Германии, причем сталинская похвала органично соединялась со скрытой угрозой. Если верить Ш. де Голлю, обращаясь к начальнику тыла Красной армии (генералу армии А. В. Хрулеву) и указывая на него пальцем, Верховный Главнокомандующий заявил: «Вот этот — ответственный за тыл. Его обязанность доставлять на фронт грузы и людей. Он старается делать как надо. В противном случае он будет повешен, как делается в этой стране»<sup>57</sup>.

Ш. де Голлю вторил Ж. Лалуа, выполнявший на этом дипломатическом рауте роль его переводчика. Он утверждал, что, провозглашая тост за командующего ВВС Красной армии А. А. Новикова, Сталин произнес: «Это очень хороший маршал. Он создал нам прекрасную авиацию». Затем, выдержав паузу, добавил: «Если же он не будет хорошо делать свое дело, мы его повесим!». Комментируя данный эпизод, Ж. Лалуа отмечал в своих мемуарах:

*От таких слов по спине маршала Новикова, должно быть, пробежала дрожь. И в то же время все это оборачивалось Сталиным в шутку:*

*— Обо мне говорят, что я чудовище, а я, видите, даже шучу по этому поводу. Значит, я не так и ужасен»<sup>58</sup>.*

Во время Великой Отечественной войны у Сталина установились личные контакты с премьер-министром Великобритании У. Черчиллем, который дважды побывал в Москве с официальными визитами. Во время первого из этих визитов (август 1942 г.) Черчилль сообщил Сталину неприятную весть о том, что союзники, вопреки достигнутой ранее договоренности, откладывают открытие второго фронта в Европе. Поэтому начавшиеся 14 августа переговоры проходили в напряженной обстановке, которая немного разрядилась после того, как Сталин пригласил У. Черчилля и прибывшего в Москву А. Гарримана, личного представителя американского президента Ф. Д. Рузвельта, на дипломатический прием в Кремль. Британскому премьер-министру не оставалось ничего другого, как принять приглашение и прибыть в назначенный час на этот прием, поскольку, по его словам, ему было хорошо известно «прославленное русское гостеприимство».

Сталин, принимавший гостей, собравшихся в 20.00 в Екатерининском зале Большого Кремлевского дворца, был в отличном настроении. Черчилль же, наоборот, явно находился не в своей тарелке, вероятно, под впечатлением от резкого дневного разговора со Сталиным. Советский лидер, скорее всего, намеренно произносил главным образом тосты в честь присутствовавших на обеде представителей различных родов войск Красной Армии, подходя к каждому из маршалов и генералов, командующих

этими войсками. Из иностранцев сталинской здравицы удостоился лишь американский президент Рузвельт, что обидело Черчилля, присутствовавшего на обеде в качестве почетного гостя.

Сталин воспользовался ситуацией застолья для того, чтобы подшутить над Черчиллем, поставить в неловкое положение. Он, в частности, провозгласил тост «за военных разведчиков». В этой здравнице советский лидер упомянул о роли разведки во время Дарданелльской операции 1915 г.:

*Как всем известно, во время прошлой мировой войны англичане хотели провести операцию по овладению Дарданеллами. Однако союзники отступили, так как они преувеличили силы противника. В действительности же турки и немцы были на волосок от смерти и держали свои чемоданы упакованными. Это было результатом плохой разведки англичан, и если бы они обладали хорошей разведкой в этом районе, то этого бы не случилось<sup>59</sup>.*

Сталинский тост за британскую разведывательную службу «Интелленджес сервис» оказался настолько двусмысленным, что У. Черчилль даже не понял всего сарказма советского вождя. В секретном послании на имя Ф. Д. Рузвельта он, в частности, сообщал: «Сталин произнес довольно длинную речь в честь «Интелленджес сервис», в которой он сделал любопытное упоминание о Дарданеллах в 1915 году, сказав, что англичане победили, а немцы и турки уже отступали, но мы не знали этого, потому что наша разведка была несовершенной. Нарисованная им картина, хотя и была неточной, по-видимому, предназначалась для меня в качестве комплимента»<sup>60</sup>.

Между тем, совершенно ясно, что, провозгласив тост «за разведчиков и службу разведки», Сталин подчеркнул, что именно из-за плохой постановки англичанами дела разведки в 1915 г. окончилась неудачей их военная операция в проливе Дарданеллы. А поскольку пост морского министра в годы Первой мировой войны занимал Черчилль, то намек Сталина на его неудачу имел форму злой шутки<sup>61</sup>.

Таким образом, «смеховые» и комичные ситуации, возникавшие на вербальном уровне, были типичными для различных видов сталинских застолий 1930—1940 гг.: обедов и ужинов в «ближнем кругу» («симпозионов»), дипломатических раутов, больших кремлевских приемов. Чаще всего их инициировал своими высказываниями сам Сталин. Сталинские шутки могли адресоваться к конкретным представителям советской элиты (как это было в описанных выше ситуациях с кинорежиссером Г. В. Александровым, летчиком В. П. Чкаловым, маршалами А. А. Новиковым и А. В. Хрулевым). Советский лидер во время застолий высмеивал, причем довольно зло, и своих зарубежных гостей (М. Джилас, У. Черчилль). Наконец, он допускал шутки, в которых недвусмысленно прослеживалось снисходительное либо даже пренебрежительное отношение к представителям тех или иных этносов (будь то немцы, турки или евреи).

Как показывает приведенный в данной статье эмпирический материал, извлеченный главным образом из источников личного происхождения, Сталин, несомненно, обладал чувством юмора. Однако, в отличие, например, от К. Е. Ворошилова, оно было, мягко говоря, своеобразным. И если вернуться к идее А. Бергсона (смех — постоянное балансирование между добром и злом), то в «сталинском варианте» он находился, пожалуй, на большем расстоянии от понимания доброго, чем от восприятия злого.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Кудряшов С.* Кремлевские приемы. Сталин как мастер психологической обработки союзников // *Родина*. 1995. № 5. С. 47—52; *Похлебкин В.* Он заказывал «острые блюда» // *Огонек*. 1997. № 42. С. 50—53; *Невежин В. А.* Застолья Иосифа Сталина. Кн. 1. Большие кремлевские приемы 1930-х — 1940-х гг. М., 2011.

<sup>2</sup> Термин «сценарии власти» принадлежит Р. Уортману (США), который при изучении истории российского императорского двора XVIII—XIX вв. делал упор на процесс оформления неких принципиальных идей, воплотившихся и реализованных в сложной системе ритуалов, церемоний, празднеств и символов, где свою особую роль играли и застолья (*Уортман Р. С.* Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. Т. 1. От Петра Великого до смерти Николая I. М., 2002; Т. 2. От Александра II до отречения Николая II. М., 2004). Как представляется, дефиницию «сценарии власти» вполне можно интерпретировать как обобщающую, рассматривая ее в широких хронологических рамках, и применять при характеристике застольного церемониала сталинской эпохи.

<sup>3</sup> *Невежин В. А.* Застольные речи Сталина. Документы и материалы. М.; СПб., 2003.

<sup>4</sup> *Радзинский Э. С.* Сталин. Жизнь и смерть. М., 2003. С. 593.

<sup>5</sup> *Монтефиоре С. С.* Сталин: двор Красного монарха. М., 2005. С. 552—553.

<sup>6</sup> *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка. 4-е изд., доп. М., 2001. С. 221.

<sup>7</sup> Симпозион (симпосий), в переводе с древнегреческого языка — «совместное питье вина». В Древней Греции — застолья для мужчин, сопровождавшиеся беседой на различные темы.

<sup>8</sup> От французского существительного «*banquette*» — торжественный званый обед или ужин с участием научных, общественных, политических деятелей, сопровождаемый речами.

<sup>9</sup> *Невежин В. А.* Застолья Иосифа Сталина. Кн. 1.

<sup>10</sup> *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь... С. 735.

<sup>11</sup> Там же. С. 287.

<sup>12</sup> Цит. по: *Туровская М.* Ахиллес и черепаха, или политический анекдот тоталитарной эпохи // *Россия и Германия в XX веке* : в 3 т. Т. 3. Оттепель, похолодание и управляемый диалог. Русские и немцы после 1945 года / под. ред. К. Аймермахера, Г. Бордюгова, А. Фольперт. М., 2010. С. 225.

<sup>13</sup> *Борев Ю. Б.* Сталиниада. М., 1991.

<sup>14</sup> Там же. С. 5.

<sup>15</sup> *Костырченко Г. В.* Сталин против «космополитов». Власть и еврейская интеллигенция в СССР. М., 2009. С. 351.

<sup>16</sup> *Щепанская Т. Б.* Феномен «команды» в российской политической культуре советского и постсоветского периодов // *Антропология власти. Хрестоматия по политической антропологии* : в 2 т. Т. 2. Политическая культура и политические процессы / сост. и отв. ред. В. В. Бочаров. СПб., 2007. С. 266—267.

<sup>17</sup> Там же. С. 275.

<sup>18</sup> *Микоян А. И.* Так было. Размышления о минувшем. М., 1999. С. 578—579.

<sup>19</sup> *Невежин В. А.* Застолья Иосифа Сталина. Кн. 1. С. 47—60.

- <sup>20</sup> *Невежин В. А.* Кавказские «симпозионы» Сталина // Российская государственность в судьбах народов Северного Кавказа : мат-лы IV региональной науч.-практ. конф. Пятигорск, 18—20 ноября 2011 г. Пятигорск, 2012. С. 267—276.
- <sup>21</sup> *Латышев А. Г.* Рядом со Сталиным. Из неопубликованного дневника Георгия Димитрова // Совершенно секретно. 1990. № 12. С. 19, 20.
- <sup>22</sup> *Павлова И. В.* Механизм власти и строительство сталинского социализма : монография. Новосибирск, 2001. С. 181.
- <sup>23</sup> *Фрадкин И. М.* Гитлер: словесный автопортрет // Г. Пикер. Застольные разговоры Гитлера. Смоленск, 1993. С. 21.
- <sup>24</sup> *Щепанская Т. Б.* Феномен «команды»... С. 281.
- <sup>25</sup> *Невежин В. А.* Кавказские «симпозионы» Сталина. С. 268—269.
- <sup>26</sup> *Невежин В. А.* Застольные речи Сталина... С. 455.
- <sup>27</sup> Там же. С. 392.
- <sup>28</sup> Пономаренко Пантелеймон. Дневник // Неман. 2008. № 7. С. 172.
- <sup>29</sup> Цит. по: *Туровская М.* Ахиллес и черепаха... С. 220.
- <sup>30</sup> Пономаренко Пантелеймон. Дневник... С. 174.
- <sup>31</sup> *Невежин В. А.* Застольные речи Сталина... С. 391.
- <sup>32</sup> Там же. С. 438.
- <sup>33</sup> *Черчилль У.* Вторая мировая война : в 3 кн. Кн. 3. Т. 5—6. М., 1991. С. 662.
- <sup>34</sup> *Невежин В. А.* Застольные речи Сталина... С. 455.
- <sup>35</sup> Там же. С. 395. Сталинский приказ от 1 мая 1942 г. гласил, в частности: «...мы должны разбить немецко-фашистскую армию и истребить немецких оккупантов до последнего человека, поскольку они не будут сдаваться в плен» (Цит. по: Сталин И. О Великой Отечественной войне Советского Союза. 5-е изд. М., 1950. С. 103).
- <sup>36</sup> Цит. по: *Невежин В. А.* Застольные речи Сталина... С. 396.
- <sup>37</sup> *Невежин В. А.* Застолья Иосифа Сталина. Кн. 1. С. 258.
- <sup>38</sup> Там же. С. 260—261.
- <sup>39</sup> Там же. С. 258—259.
- <sup>40</sup> Там же.
- <sup>41</sup> Там же. С. 268.
- <sup>42</sup> *Борев Ю. Б.* Сталиниада. С. 202; *Туровская М.* Ахиллес и черепаха... С. 221.
- <sup>43</sup> Цит. по: *Туровская М.* Ахиллес и черепаха... С. 221.
- <sup>44</sup> *Александров Г. В.* Эпоха и кино. 2- изд. доп. М., 1983. С. 243.
- <sup>45</sup> *Шеглов Д. А.* Любовь Орлова: жизнь и творчество. М., 2002. С. 170.
- <sup>46</sup> *Невежин В. А.* Застольные речи Сталина... С. 269—270.
- <sup>47</sup> Цит. по *Саков Ю. С.* Любовь Орлова. Сто былей и небылиц. М., 2002. С. 257.
- <sup>48</sup> *Невежин В. А.* Застолья Иосифа Сталина. Кн. 1. С. 192.
- <sup>49</sup> *Шмидт С. О.* Приемы в Кремле в честь полярников // С. О. Шмидт. История Москвы и проблемы москвоведения. М., 2004. С. 279.
- <sup>50</sup> *Невежин В. А.* Застолья Иосифа Сталина. Кн. 1. С. 272.
- <sup>51</sup> Там же. С. 273—274.
- <sup>52</sup> Там же. С. 275.
- <sup>53</sup> *Яковлев А. С.* Цель жизни: записки авиаконструктора. 6-е изд., доп. М., 2000. С. 158.
- <sup>54</sup> *Невежин В. А.* Застолья Иосифа Сталина. Кн. 1. С. 276.
- <sup>55</sup> *Невежин В. А.* Застольные речи Сталина... С. 270—277.
- <sup>56</sup> *Шмидт С. О.* Приемы в Кремле... С. 279—280.
- <sup>57</sup> Цит. по: *Невежин В. А.* Застольные речи Сталина... С. 410.
- <sup>58</sup> Там же. С. 423.
- <sup>59</sup> Там же. С. 306.
- <sup>60</sup> Там же. С. 310.
- <sup>61</sup> Там же. С. 306, 309.

*Н. В. Чернова*

## **ЭВОЛЮЦИЯ СМЕХА ВОЖДЯ В ИСТОРИКО-РЕВОЛЮЦИОННОМ ФИЛЬМЕ**

С приходом в художественный кинематограф звука начинает формироваться историко-революционный фильм, который был призван показать историю Великой Октябрьской революции и Гражданской войны. Естественно, что главными действующими лицами кинофильмов должны были стать исторические персонажи, и, прежде всего, «вождь революции» — Ленин и «его ученик» — Сталин. Конечно, обратившись к теме вождей, каждый сценарист испытывал замешательство: помимо того, что сама тематика историко-революционных фильмов была «просто священна»<sup>1</sup>, так еще нужно было придумывать отдельные черты, монологи, взаимодействие с другими персонажами, часто вымышленными, эпизоды для человека, который был эталоном, непререкаемым авторитетом. К тому же, образ вождя должен был вплестаться в канву художественного повествования, а не документального изложения. А это уже, по словам Б. Левина, «очень сложный вопрос»<sup>2</sup>.

Изначально экранный образ вождя формировался на примере Ленина. Во многом это было инициировано в 1936 г. самой властью — Сталин лично вычеркнул свою фамилию из постановления «об организации закрытого конкурса на пьесу и сценарий». Первенство ленинского образа объяснялось двояко. Во-первых, это, безусловно, был главный вождь революции. Во-вторых, его не было в живых уже больше десяти лет — и, следовательно, открывались возможности для художественного творчества. Несмотря на последний аргумент, кинематографисты при создании ленинского образа действовали крайне осторожно. Сценаристы опасались вольно интерпретировать ленинские реплики, речи, выступления, артисты искали наиболее правдоподобные составляющие образа Ленина.

Не затрагивая перипетии появления на экране первых фильмов киноленинианы, следует отметить, что, по словам режиссера В. Пудовкина, «работа над Лениным решалась в создании обаяния Ленина, обаяния живого человеческого характера»<sup>3</sup>. Другими словами, образ вождя стремились наделить такими качествами, которые бы импонировали любому зрителю, делали ленинский образ доступным и привлекательным. Несомненно, одной из неотъемлемых черт образа вождя был его неповторимый смех.

Говоря о смехе применительно к персонажу художественного кинематографа, следует остановиться на некоторых моментах. Прежде всего, кинематографический смех многосоставен. В это понятие входят и реплики персонажа, наполненные комизмом, иронией, сарказмом, и физиогномические проявления: взгляд и улыбка, жестикация, целые эпизоды с участием нескольких человек и т. д. То есть, чтобы показать «смешное» в образе вождя, авторам кинолент необходимо было создать целый конгломерат отдельных черт, которые в совокупности составили бы привлекательный образ человека, владеющего юмором. При этом следовало избежать перекосов, которые могли привести к тому, что обаятельный образ вождя стал бы излишне комичным, а эпизоды с его участием стали напоминать клоунаду. К тому же, смешное в образе вождя, как и остальные составляющие образа, вырабатывалось последовательно от замысла произведения и литературного сценария вплоть до монтирования готовой кинокартины и выхода ее на экран. Кстати, многое добавлялось и корректировалось посредством детального разбора и объяснения уже после широкого показа фильма в процессе встреч авторского коллектива со зрителями, в газетных рецензиях и отзывах.

К концу 1936 г. в Главное управление кинематографии (ГУК) для обсуждения было представлено два сценария — А. Каплера «Восстание» («Ленин в Октябре») и Н. Погодина «Ноябрь» («Человек с ружьем»). Первым преодолел все этапы цензуры и переделок Каплер, в сценарии которого «образ Ленина дан очень тактично»<sup>4</sup>.

Погодинский Ленин, напротив, подвергся яростной критике. От сценариста ждали, что он представит образ «железного вождя пролетарской революции, ломающего все преграды, стоящие на пути пролетариата, беспощадно расправляющегося с предателями и паникерами»<sup>5</sup>. А персонаж Погодина был показан «смеющимся, хохочущим», «добродушным, улыбающимся, с “неувядаемым юмором” на лице» и подчеркивал «“всеобщий юмор” сценария». Поэтому эпизоды, в которых фигурировал Ленин, не удовлетворяли ГУК, и сценаристу предложили подчеркнуть черты «вождя» и минимизировать человеческие проявления Ленина, в том числе его знаменитый юмор.

Тем временем фильм «Ленин в Октябре», снятый по сценарию Каплера, стал эталонным в решении образа вождя русской революции. Огромный вклад в «композицию» ленинских черт в киноленте внесли режиссер Михаил Ромм, оператор Борис Волчек и, несомненно, театральный артист Борис Щукин. Последний был первооткрывателем ленинского образа в кинематографе.

Щукин не сразу согласился на исполнение роли Ленина: слишком большую разницу он чувствовал между собой и Ильичем даже во внешности. Впрочем, многочасовая и кропотливая работа над гримом позволила Щукину быть в кадре «похожим на Ленина». Своеобразная игра Щукина и, безусловно, замысел Ромма привели к тому, что среди ленинских черт немалая роль отводилась смеху. Дело в том, что Щукин «в первоначальных творческих вариантах всегда больше старался подчеркнуть те особенности, которые существовали в ленинской манере, и он их

немного выпирал, грассировал, позировал, особенно в первой серии в позу входил»<sup>6</sup>. Естественно, образ вождя в фильме «Ленин в Октябре» был экспериментальным. Однако, благодаря усилиям всей съемочной группы образ получился «правдивым», хотя и не совсем внешне похожим. Оценка зрителя была высокой. Аудитория подтвердила «достоверность» ленинского кинообраза.

Впрочем, у подобной трактовки образа Ленина нашлись и противники. Оптимизм и доброжелательность кинематографического Ленина вызывали негодование у старых его соратников. Первые кадры из фильма «Ленин в Октябре» не понравились старому партийцу П. Керженцеву, который нашел, что Ленин выглядел в картине излишне «добреньким», а он был не таков и «мог и из кабинета выгнать»<sup>7</sup>. Не одобрила шукинскую игру и Н. К. Крупская, которая называла основной чертой характера Ленина «его постоянную сосредоточенность»<sup>8</sup>. Отдельные черты ленинского образа в киноленте «Ленин в Октябре» вызывали некоторые сомнения и у зрителей. Во время просмотра и обсуждения фильма 17 декабря 1937 г. в большом зале Лектория в Ленинграде авторам был задан вопрос: «Не кажется ли слишком эксцентричной подвижность Ленина в картине, несколько, я бы сказал, комичная, фиглярная?» На что оператор картины Б. Волчек ответил: «По-моему, он не фигляр в картине, а человек [...]». Мне кажется, образ Владимира Ильича имеет некоторый комизм, но это было свойственно ему. Он был очень живой человек и он действительно был очень подвижен [...]. В группе был один человек, который один раз видел Владимира Ильича, это был режиссер Ромм, все остальные не видели Владимира Ильича, но мы беседовали с т. Мануильским, который очень хорошо знал Владимира Ильича и, кроме того, замечательно подражал Владимиру Ильичу»<sup>9</sup>. Таким образом, съемочной группе удалось отстоять получившийся у них образ Ленина.

Несмотря на некоторое недоумение и недовольство отдельных зрителей эксцентричностью ленинского образа, большинство видело в кинематографическом Ленине реальные черты. Зрители вспоминали «ленинские шутки, сарказмы ядовитые и злые, которые он адресовал к врагам»<sup>10</sup>. В свою очередь руководство кинематографии и власть в целом вслед за неожиданным «эффектом “Чапаева”»<sup>11</sup> получили еще один сюрприз. Именно такого живого и непосредственного, несколько комичного Ленина зрители принимали «за близкого, своего, родного Ильича, образ которого они свято хранят в своих сердцах»<sup>12</sup>. Подтвердили и закрепили сложившееся мнение отзывы критиков, кинематографистов и зрителей на страницах центральных и провинциальных газет. Исполнение Щукиным роли Ленина стало эталонным.

Разрешение вопроса о наличии в образе Ленина смешного открыло дорогу на экран последующим фильмам киноленинианы. Практически сразу улеглись споры по поводу сценария Н. Погодина, который к тому же успешно прошел апробацию в качестве пьесы. Уместными оказались «смешные» сцены в сценарии Г. Цагарели и М. Чиатурели «Великое зарево». Мало того, сценаристы и режиссеры уже смелее подходили к ленинскому материалу. В отличие от фильма «Ленин в Октябре», где толь-

ко намечались отдельные черты ленинского юмора, в кинолентах 1938 года помимо отдельных фраз и эпизодов, в которых Ленин, улыбаясь, намеревался дать по шее Временному правительству<sup>13</sup>, появились целые комические спектакли. Например, в фильме «Великое зарево» матери героини фильма Светланы Ленин представился «знаменитым хирургом... доктором Ульяновым» и, сдерживая улыбку, провел осмотр раненого на фронте солдата Георгия. Потешная сцена заканчивается следующим диалогом:

*В соседней комнате стоит мать Светланы. Входит Ленин.*

*— Видали? — озабоченно спрашивает его она.*

*— Видал, — отвечает он.*

*— Ну, как? — снова спрашивает она.*

*Ленин, смеясь, говорит:*

*— Поправляется, но влюблен.*

*— Вот, в том-то и горе-то, — говорит ему мать Светланы. — Сразу видно, доктор, что вы не мать.*

*Ленин провел рукой по голове и насмешливо скосил на нее глаза.*

*— Ну, а раньше разве не было видно? — шутит он.*

*— Да полноте, доктор, — машет она рукой [...].*

*У двери комнаты стоят Сталин, Светлана, Георгий, Панасюк, матрос. Они слышат заразительный смех Ленина.*

*— Мама засмеялась! — радостно восклицает Светлана.*

*— Вот видите, — улыбаясь, говорит Сталин, — когда Владимир Ильич смеется, то самая закоренелая душа может растаять<sup>14</sup>.*

Несмотря на то, что Погодину в своем сценарии по совету кинематографического руководства удалось остудить «веселость» ленинского образа, вооружив его вождистскими характеристиками, в киноленте «Человек с ружьем» можно встретить аналогичные, но менее смелые «спектакли» с участием Ленина. Примером может служить сцена в Смольном, когда солдат Шадрин бродит по коридорам в поисках кипятка и, встретившись с вождем, не узнает его<sup>15</sup>.

В «Человеке с ружьем», снятом киностудией «Ленфильм», роль Ленина исполнил Максим Штраух, в «Великом зареве» Тбилисской киностудией был задействован Константин Мюффке. Вновь привлеченным артистам работать над ленинской ролью было крайне сложно, так как их работа постоянно сравнивалась с щукинским Лениным. К тому же, по мнению уже самих кинематографистов, каждый последующий проигрывал в сравнении с Щукиным.

Чтобы донести до зрителя свое понимание огромной ответственности, которая была связана с исполнением роли Ленина, актеры рассказывали об огромной кропотливой работе, предшествовавшей съемкам. Так, актер Тбилисского театра им. Грибоедова К. Мюффке, сыгравший Ленина в киноленте М. Чиатурели «Великое зарево», признавался в интервью газете «Кино»: «Сейчас я погрузился в изучение литературы. Я изучаю биографию Ильича, читаю воспоминания о Ленине — Луначарского,

М. И. Ульяновой, рабочих, знавших его. Я часто и долго прослушиваю пластинки с речами Ленина, внимательно следя за особенностями его речи. Ежедневно рассматриваю портреты Ильича, изучаю фотографии. Не раз просматривал я на экране материалы пробных съемок. Выискиваю ошибки и недостатки, чтобы их устранить. Тщательно работаю над жестом, движением»<sup>16</sup>.

Не менее кропотливую работу над образом Ленина проделал и Штраух. Казалось, больше похожий на вождя внешне актер имел все шансы на успех. Кроме того, прежде чем приступить к исполнению ленинской роли, он получил своеобразное «благословение» от самой Н. К. Крупской (шукинский Ленин Надежде Константиновне не нравился). Однажды Штраух был приглашен в гости к Крупской. Весь вечер он промолчал, сидя в глубоком кресле в темном углу гостиной. Вдруг, по воспоминаниям К. Т. Свердловой, «оттуда, из дальнего угла [...] на нас обрушился звонкий, веселый, насмешливый голос Ленина! И задорный смех его! Мы вздрогнули и замерли. Ильич! Живой Ильич! Затаив дыхание, мы слушали: «Кино! Театр! Почему скульптура? А живопись? Где логика?» Это звучал ленинский голос, его интонация, его дикция со всеми ее особенностями, его милое «р»! Вся фигура вставшего с кресла актера стала ленинской. Словно чудо!»<sup>17</sup>

Однако внешнее сходство оказалось недостаточным. Режиссер Лео Арнштам в своих записках писал: «Роль Ленина Юткевич предложил М. Штрауху, что казалось тогда (после Щукина!) неслыханной смелостью (на первый взгляд «не похож» и вообще, по природе своей холодновато-рационалистичен)»<sup>18</sup>. Подобную же черту Штрауха подметил писатель и артист Л. Любашевский, сыгравший Якова Свердлова в одноименной киноленте: «Штраух — Ленин лицом, фигурой, речью был ближе подлинному Ленину, чем даже Щукин, но существовало одно «но», не очень, может быть, заметное в той небольшой по количеству метража роли его в этой картине. Однако это маленькое «но» не ускользало от внимания окружающих. Но... был холодноват Ленин»<sup>19</sup>. Другими словами вождю в исполнении Штрауха не хватало той самой «человечности», которая первоначально не понравилась функционерам ГУКа.

Кульминацией киноленинианы можно считать фильм М. Ромма «Ленин в 1918 году» (1939 г.)<sup>20</sup>. Данная лента вызвала неимоверный зрительский интерес своим построением: в ней гениально переплелись юмор и трагедия. Драматизм покушения на вождя сочетается с лиричным юмором множества комичных сцен с участием Ленина.

В киноленте использован ставший уже традиционным прием сценорозыгрышей. Нередко юмор и комизм этих сцен маскировали серьезный смысл кинематографического «послания» вождя. Так происходит, например, в сцене со старым питерским рабочим Коробовым. Сначала своим поведением и словами Ленин обескураживает обоих собеседников — Коробова и Горького — так как только ему известна та тонкая игра, которую он затеял: ему нужно убедить Горького в том, что по отношению к врагу не может быть излишней жестокости. Остальные, сами того не подозревая, становятся участниками спектакля. Лишь по мере развития

диалога между вождем и рабочим Горький, а вместе с ним и зритель, проникает в смысл затеянной Лениным игры.

— Садитесь, садитесь, Степан Иванович, садитесь! — покрикивает он, усаживая Коробова и бросая искоса лукавые, смеющиеся взгляды на Горького.

— Ну, расскажите нам что-нибудь интересное. Например: что нам делать с врагами?

Ленин бросает на Горького молниеносный лукавый, торжествующий взгляд и с веселым торжеством, стараясь не расхохотаться, тянет:

— Вот я его [Горького — Н. Ч.] теперь спрошу-у-у!..

Не договорив, Ленин раздражается хохотом. Горький, в свою очередь, не то кашляет, не то смущенно смеется. Коробов думает, что он что-то «ляпнул».

— Простите, Владимир Ильич, я что-нибудь не так сказал?

— Нет, нет, — заливаясь смехом, говорит Ленин. — Вы абсолютно все правильно говорите. Но у меня тут был один разговор... вчера... Ленин машет рукой, не в силах продолжать от смеха.

— Ах, вчера? — догадывается Коробов и тоже начинает смеяться, поняв, наконец, что Ленин с его помощью давал какой-то урок Горькому. Теперь смеются все трое<sup>21</sup>.

Аналогичную сцену можно увидеть и далее, когда Ленин ставит в тупик Якова Свердлова своим вопросом: «Яков Михайлович, вы в молоке что-нибудь понимаете?». И тут же переходит к совершенно серьезному разговору об эсерах. Но когда молоко «убегает» из кастрюли на глазах «знатока кипячения» Свердлова, Ленин «начинает отчаянно хохотать. Свердлов недоуменно глядит на него.

— Яков Михайлович, — заливаясь детским смехом, еле выговаривает Ленин. — Молоко-то ушло! [...] Ленин заразительно хохочет. Слезы капают у него по щекам.

— Пузырьки!.. — захлебываясь смехом, выкрикивает он. — Вот вам и пузырьки!

Он дальше не может говорить, только машет рукой и хохочет<sup>22</sup>.

Как видно, комичные ситуации с участием Ленина выстраивались кинематографистами типично: Ленин своими многочисленными вопросами ставил собеседника (или собеседников) в тупик, заставляя того самостоятельно находить нужные ему, Ленину, решения. Когда же проблема сама собой разрешалась, Ленин от души радовался найденным ответам. Подобные сцены в кинофильмах были не случайны. Они заставляли зрителя прочувствовать ситуацию изнутри. Ведь разбирая по полочкам сложную проблему с одним из героев фильма, Ленин одновременно доносил суть этой проблемы и до каждого сидящего в зрительном зале. Зритель как бы становился участником диалога, а потом, как и ленинский собеседник, поняв суть сложного вопроса, с ними вместе радовался его раз-

решению. Подобное легкое построение сложных сцен делало зрителя сопричастным действию, а, следовательно, фильм находил живой отклик у аудитории. Одновременно и фигура вождя становилась близкой, понятной и оттого привлекательной.

Хочется отметить, что ленинскому персонажу в кинолентах удавалось очень точно определять место, степень и краски юмора. Если с друзьями и соратниками Ленин смеется от души, иногда даже хохочет, то с врагами всевозможные оттенки веселости сменяются различными гранями иронии и сарказма. Хотя и в этом случае огромную роль играют собеседник и ситуация. Так, в разговоре с кулаком в фильме «Ленин в 1918 году» Ленин позволяет себе «чуть заметно улыбнуться»<sup>23</sup>, но лишь для того, чтобы зрителю стало понятно его отношение к собеседнику. В самом диалоге с кулаком он, наоборот, собран, рационалистичен и логично ведет беседу к нужному ему завершению, скупко отмеряя иронию. Однако, повергнув врага, Ленин меняется: «Он почти весел. Может показаться, что этот тяжелый разговор с кулаком доставил ему почти удовольствие. А может быть, так оно и есть: кулак подтвердил то, что раньше уже знал и думал Ленин [...]. Ленин, ненавидя кулака, одновременно наслаждался сценой, которая сейчас между ними произошла»<sup>24</sup>.

К началу 1940-х гг. ленинский образ уже полностью приобрел необходимые, отшлифованные очертания, стал каноническим. При этом улыбка, смешливость и чрезмерная подвижность, граничащая с комизмом, стали неотъемлемой частью кинематографического решения. Как уже говорилось, в первой картине киноленинианы Ленин, созданный артистом Б. Щукиным, двигался несколько быстрее, чем предполагалось. Впоследствии особый ленинский динамизм объясняли несовершенством кинематографической аппаратуры. Тем не менее, именно он стал своеобразной визитной карточкой образа Ленина.

Возможно, столь интенсивное использование приемов комедии в первых фильмах киноленинианы объясняется тем, что фильмы в основном были приурочены к празднованию годовщин Великого Октября. Они выходили на экраны в праздничные дни, когда смотреть унылую картину, пусть и про великого человека, зрителю могло быть просто скучно. А по замыслу власти, историко-революционный фильм должен был привлекать аудиторию. Образ Ленина, подобно образу Чапаева, должен был стать любимым и закрепиться в сознании советских граждан. К тому же, главный «кремлевский» зритель, первым оценивавший кинокартины, как известно, очень любил комедии. Наличие же множества комичных эпизодов в ленинских картинах сулило высокую оценку не только всему фильму, но и образу вождя.

Скорее вопрос о творческом развитии кинематографического образа вождя отошел на второй план. Второстепенным стал и сам ленинский персонаж, уступив место И. В. Сталину. В годы Великой Отечественной войны лишь однажды, в фильме П. П. Петрова-Бытова «Оборона Петрограда» была сделана попытка вновь «оживить» Ленина.

Впрочем, уже в сценарии персонаж Ленина значительно отличался от своих предшественников. Редкие сцены с участием Ленина были лишены

привычного обаяния. В эпизоде телефонного разговора с питерцами он лишь однажды улыбнулся<sup>25</sup>. В ключевой кабинетной сцене, хотя и не лишенной знаменитого ленинского смеха (он «лукаво прищуривается» и даже «хохочет», увлекая остальных), инициатором комического является не сам Ленин. Вождь лишь подыгрывает петроградским рабочим в их рассуждениях и планах обороны Петрограда.

Не смог значительно повлиять на трактовку ленинского образа в фильме ленинградский артист Константин Скоробогатов, который успешно играл вождя революции на театральных подмостках. По словам режиссера С. Васильева, «здесь в роли Ленина он менее выразителен [...]». Тут, как-то образ Ленина занижен. Когда он говорит — нет впечатления, что говорит величайший человек нашей эпохи, здесь, когда он говорит, он напоминает докладчика не очень большого масштаба. Я лично не ощущаю того большого обаяния, которое излучалось из этого человека. Он немного равнодушен, а это очень важный и ответственный образ. Мне кажется, что в роли Ивана Егорыча этот же актер достигает большей гаммы фраз, а в роли Ленина он как-то суховат<sup>26</sup>. Эта оценка впоследствии стала причиной изъятия всей сцены из фильма<sup>27</sup>.

Послевоенный кинематограф, отошедший во многом от традиций и стилистики историко-революционной темы, заговорил о Ленине как о гениальном мыслителе. Режиссер И. Пырьев, комментируя кремлевский материал фильма «Свет над Россией», пожелал, чтобы авторы более детально и глубоко поработали с актером Колесниковым для того, чтобы в образе Ленина «ощущался не только обаятельный человек, но и человек мыслящий»<sup>28</sup>. Подобные метаморфозы с ленинским персонажем стали возможны, скорее всего, в силу того, что персонаж Сталина после войны выступал как несомненный победитель, лидер и вождь Советского Союза. Ленину было необходимо найти важный образ, который бы мог бесконфликтно «уживаться» с новым лидером на фронте социализма и революции.

Общеизвестно, что персонаж Сталина впервые в художественном кинематографе появился одновременно с Лениным в картине «Ленин в Октябре». Однако, говорить об образе Сталина в этой картине и тем более оценивать его невозможно, так как это была лишь схематичная, внешняя зарисовка образа, так сказать, «проба пера». В двух последующих кинолентах — «Человек с ружьем» и «Великое зарево» — Сталин уже выступал как полновесный самостоятельный, хотя еще и не главный персонаж.

Если для образа Ленина судьбоносной стала картина Ромма «Ленин в Октябре», то для канонизации персонажа Сталина ключевым стал фильм «Великое зарево». Именно в этой картине Сталин впервые действует самостоятельно (у него появляются отдельные от Ленина сцены, он становится инициатором бесед с Лениным, а не наоборот, и т. п.). Благодаря сценарным находкам творческого тандема Чиаурели — Геловани наконец удается создать привлекательный и гармоничный образ, на который опирались кинематографисты в дальнейшем.

Работать над образом Сталина создателям советских кинолент было сложнее, чем над образом Ленина. Конечно, уже была проторена дорож-



Фото проб Н. Д. Мордвинова к фильму М. Ромма «Ленин в 1918 году», 1938 г. (РГАЛИ. Ф. 2403. Оп. 2. Д. 162. Л. 11.)

ка в создании образа вождя, проверены и даже отточены отдельные составляющие образа, выявлены ошибки и недочеты. Проводя кропотливую архивную и музейную работу, кинематографисты могли отдельные черты вождя подсмотреть во время его публичных выступлений или при личной встрече<sup>29</sup>. В то же время, работая над персонажем Сталина, каждый понимал, что первым и самым предвзятым критиком будет сам прототип. Видимо, поэтому Сталин в первых картинах нередко получался «боязливо, робко выделенным [...]»<sup>30</sup>. Редакторы и художественные советы студий критиковали «канцелярский», «неэмоциональный», «очень сухой и формальный язык» Сталина. Авторам рекомендовалось «более живо писать»<sup>31</sup> разговоры с вождем.

Каждый из сценаристов, режиссеров и актеров, работавших над художественным образом Сталина в историко-революционном фильме, должны были учесть два

главных момента. С одной стороны, им предстояло создать образ Сталина как «гениального руководителя масс, стратега», с другой, — «простого, понятного и близкого всем человека»<sup>32</sup>.

«Близость» и «понятность» Ленина, как уже говорилось выше, нередко решалась сценаристом, режиссером и актером фильма при помощи комических сцен. Интересно, как «работала» на «человечность» образа Сталина его смеховая составляющая. Уже на сценарном этапе видно, что сталинский персонаж более сдержан: ему не свойственен хохот или разительный смех, его лицо в лучшем случае озаряет улыбка. В фильме «Великое зарево» Сталин говорит «с шутивым недоумением», его лицо «озаряется мягкой улыбкой», он негромко поет «с шутивой многозначительностью», прячет «легкую улыбку» в усах<sup>33</sup>. Одним из авторов сценария этого фильма был приближенный к Сталину М. Чиатурели, несомненно, знавший настроения и пожелания вождя. Вероятно, именно такой, в меру смеющийся кино-Сталин, импонировал прототипу, что подтверждается кинопробами и утверждением артистов на роль Сталина.

В ставших неотъемлемыми для историко-революционного фильма совместных ленинско-сталинских сценах смех Сталина изначально вто-

ричен. Инициатором «веселья» неизменно является Ленин. Так, в кинокартине «Великое зарево» они оба с юмором отвечают на вопрос матроса, адресованный Ленину, о том, что будет, «если временное правительство откажется заключить мир?»

*Ленин, улыбаясь, переглянулся со Сталиным.*

*— Дадим ему по шее, — смеясь, отвечает он и делает решительное движение рукой.*

*— На то оно и временное, — с улыбкой говорит Сталин и проводит рукой по усам<sup>34</sup>.*

Однако сталинский персонаж действует еще с оглядкой на Ленина: он ему вторит в жестах и словах. Ленинская фраза более динамична, она выглядит как фраза-решение, фраза-действие, а Сталин дополняет ее остроумным замечанием, основанным на игре слов. Так же весело и комично построены ленинско-сталинские сцены со Светланой, которая, по словам Сталина, «полюбила там какого-то грузина»<sup>35</sup>. Однако, если Ленин во время диалогов «хохочет», «весело» или «заразительно смеется», то Сталин только «добродушно улыбается» или «сдерживает улыбку».

Так же, как и в ситуации с ленинским смехом, «качество» юмора Сталина зависело от собеседника. Если кинематографический Ленин был склонен «разыгрывать» своих соратников «из народа», то Сталин разговаривал с ними со снисходительной улыбкой. Именно в образе снисходительного и доброжелательно улыбающегося наставника он представлен в сцене беседы с делегатами с фронта в киноленте «Великое зарево». В этой же сцене, отчитывая нерадивого сотрудника за искажение текста статьи Ленина, Сталин иронизирует. На слова провинившегося: «Да, смысл же тот», усмехнувшись, он отвечает:

*— Федот, да не тот! Вообще, давайте не будем править Ленина... По-моему, он неплохо пишет.*

*Сталин с улыбкой переглянулся с делегатами.*

*— Не правда ли, товарищи?<sup>36</sup>*

Найденные, а, главное, апробированные в «Великом зарево» идеи и решения, с успехом применялись потом и в других фильмах. Хотя каждый из авторов искал новые грани образа. Например, в фильме «Оборона Царицына» Сталин не только одобряет собеседников, улыбаясь им, но и подшучивает над человеком ниже его статусом. Так, он назначил пожилого железнодорожника, ругавшего комиссаров, «путейским комиссаром», а потом при каждой встрече с ним подшучивал и спрашивал, каково ему тянуть лямку начальника путей<sup>37</sup>.

Не менее последовательно и уничижающе Сталин высмеивал военное руководство в Царицыне в том же фильме: «Но что говорит стратегия революционная? Как вы думаете, товарищи, почему белоказаки так суетятся вокруг Царицына? Что им могло понравиться здесь? Может быть, они просто так, захотели в Волге покупаться? — Он усмехнулся»<sup>38</sup>.

Затаившихся врагов — военных специалистов — Сталин достаивал только усмешками и ухмылками, которые могли покоробить любого человека. За счет них Сталин утверждал свое превосходство над военспецами. К тому же это была «директивная» усмешка, которая обязательно повторялась на лицах «сталинских» единомышленников, присутствовавших на совещании: «Он (Сталин — Н. Ч.) усмехнулся. Усмехнулись и слушатели»<sup>39</sup>.

Сталинское лицо неизменно озаряла улыбка, если он встречал знакомого человека, к которому относился доброжелательно, — так было, например, при его встречах со своими соратниками Климом Ворошиловым и Семеном Михайловичем Буденным<sup>40</sup>. В компании с ними Сталин мог использовать и другую мимику, выражающую смех и радость. Например, в фильме «Оборона Царицына» на заседании Военного совета Сталин позволяет себе «чуть подмигнуть Ворошилову»<sup>41</sup>.

Улыбка Сталина превращалась в усмешку или ухмылку, если его слова были направлены на обличение врага и его действий. В этом случае сталинская мимика ободряла собеседника, подталкивала его к выражению собственного мнения. Так, в киноленте «Оборона Царицына», слушающая рассказ казака Перчихина о борьбе Ворошилова с отрядами Мамонтова, Сталин закончил за него недосказанную фразу:

*— Короче говоря, пошел генерал за шерстью, — усмехаясь, подхватил Сталин, — а вернулся стриженным.*

*Перчихин радостно закивал:*

*— Точно так, остригли!*<sup>42</sup>

В сценах с врагами или с людьми, которым он просто не доверял, для Сталина характерны всевозможные едкие, саркастические замечания в адрес собеседника. Оппонируя противнику и выступая на публике, Сталин часто использует какие-либо пословицы и поговорки. Метко сказанным словом он вызывает смех у слушателей/зрителей и лишний раз подчеркивает свое единство с «простым народом». Именно сарказм и ирония характерны для Сталина в киноленте «Великое зарево» в диалоге с «визитером — предателем партии» на съезде РСДРП(б):

*Сталин усмехнулся и отвечает:*

*— На воре шапка горит.*

*Смеется весь зал.*

*Сталин иронически добавляет:*

*— Но это, конечно, к вам не относится.*

*Весь зал смеется и аплодирует [...].*

*— Значит, победа без пролетарской революции на Западе? — задает вопрос второй визитер.*

*Сталин отвечает:*

*— Затвердила сорока Якова, да и твердит про всякого. (Смех всего зала) [...].*

*— На силу ответят силой, — запугивает второй визитер.*

— Ну, знаете ли, волков бояться — в лес не ходить, — отвечает Сталин.

*Все смеются и аплодируют.*

*Второй визитер поспешно уходит.*

*Сталин продолжает:*

— ...и вообще товарищам, подверженным панике, лучше будет спрятаться. (Смех, аплодисменты)<sup>43</sup>.

По сути, сталинский смех стал своеобразным мерилom, механизмом градации персонажей. Веселые, дружественные улыбки указывали на положительных героев кинокартины, даже если они впервые появлялись в кадре. В то же время иронические ухмылки, усмешки сопровождали откровенно враждебных, не заслуживающих доверия персонажей. Редкий ярко выраженный смех мог появиться у Сталина на экране только в совместных сценах с Лениным. Следует отметить, что кинематографическая улыбка Сталина разительно отличалась от действительной. Если кинематографисты сосредоточились на двух ее составляющих: «дружественная» и «враждебная», то в жизни она была более вариативной.

Работая над литературными и режиссерскими сценариями, авторы уделяли большое внимание мимике персонажей. Особенно важное значение это приобретало при работе над образом Сталина, который, согласно сложившемуся кинематографическому канону, был скуп на открытые и свободные проявления эмоций. Поэтому пристальное внимание уделялось движениям рта и глаз актера, которые, по выражению режиссера С. Герасимова, образуют ту часть лица, «которая является всем для актера»<sup>44</sup>.

Создавая доброжелательный образ вождя, сценаристы стремились придать его глазам и улыбке множество оттенков. Разработанный, уточненный и выверенный таким образом сценарий помогал работе артиста. С другой стороны, образ вождя становился многогранным и приобретал новые краски. Например, в первой сцене появления Сталина в киноленте «Оборона Царицына» сценаристы и режиссеры братья Васильевы несколько раз уточняют выражение сталинских глаз: «вниматель-



М. Геловани в роли Сталина.  
Фильм «Оборона Царицына», 1941—1942 г.  
(РГАЛИ. Ф. 2733. Оп. 1. Д. 235. Л. 1)

ные, чуть прищуренные глаза», «лучистые морщинки собрались в уголках глаз незнакомца», «не то веселые, не то насмешливые морщинки пошли от углов его глаз», «его чуть улыбающийся, одобрителный взгляд»<sup>45</sup>. Подобные комментарии позволили артисту М. Геловани уже с первых кадров показать обаяние сталинского образа, учитывая, что собеседник Сталина был настроен по отношению к нему отнюдь не дружелюбно.

Аналогичной детальной разработке подвергается и улыбка Сталина. Как и остальные составляющие сталинского смеха, улыбка ранжировала сталинских собеседников. Дружеская улыбка характеризовала отношения Сталина с Лениным<sup>46</sup>, поощрительная улыбка озаряла сталинское лицо при общении с командирами и бойцами Красной Армии, торжествующая появлялась при разоблачении рекомендаций военных специалистов<sup>47</sup>. Радостная, почти приятельская улыбка всегда была дарована при встрече Ворошилову и Буденному<sup>48</sup>. В фильме «Ленин в 1918 году» Сталин выказывал свое сопереживание раненым красноармейцам благодарной улыбкой<sup>49</sup>.

Радушная или снисходительная улыбка появлялась на сталинском лице при общении с детьми и «народом». Так, неожиданное появление девочки Наташи в комнате спящего Ленина (фильм «Ленин в 1918 году») вызвало у Сталина теплую отеческую улыбку<sup>50</sup>. Все дальнейшее общение наркома с девочкой, олицетворявшей в картине будущее советского государства, озарялось добродушной улыбкой Сталина.

В картине «Первая Конная» улыбку наркома вызвало страстное желание украинского хлопца Петро Тарана обязательно попасть в Конную армию<sup>51</sup>. На протяжении всего диалога с Петро Сталин лукаво улыбался<sup>52</sup>. Похожую снисходительную улыбку наркома можно наблюдать и по отношению к питерским рабочим в фильме «Оборона Петрограда». Желание рабочих «поголовно» идти на фронт, заставило Сталин, «улыбаясь в усы», отговорить их от скоропалительных решений<sup>53</sup>.

В «Обороне Царицына» непосредственность Саши Авилловой, рассказывающей о том, как она с товарищами убедила купца отдать все свои сбережения, заставила Сталина, незаметно наблюдавшего за рабочими со стороны, вмешаться в разговор: «Так, значит, поверил купец? Испугался. — Сталин, улыбаясь, смотрит на Сашу».

В тон общей беседе Сталин с улыбкой подтрунивал над Сашей, называя ее «грозой буржуазии». В редких случаях, вместе со всеми он даже мог «весело рассмеяться»<sup>54</sup>, сливаясь с народной массой. Если Сталин чувствовал сомнение простых людей в большевиках, он парировал их недоверие усмешкой: «Поляков бьете, советскую власть защищаете, а к большевикам присматриваетесь?»<sup>55</sup>

Свой вклад в формирование канонического образа Сталина внесли артисты, исполнявшие роль вождя. Стать пионером сталинской роли в кино суждено было артисту Кировского драматического театра Семену Гольдштабу, сыгравшему «тень» Сталина в фильме «Ленин в Октябре». Хочется отметить, что образ, предложенный Гольдштабом в роммовской картине, в целом не вызвал нареканий. Именно Гольдштаб планировался

на роль Сталина во второй части дилогии о Ленине фильме «Ленин в 1918 году». Однако планам не суждено было сбыться. Дело в том, что М. Чиатурели, снимавшему фильм «Великое зарево», удалось найти артиста, внешний вид, а возможно и княжеское происхождение которого, импонировали Сталину. Это был грузинский артист Михаил Геловани. Созданный им образ получился «портретно-фотогеничным», что на тот момент Сталина вполне устраивало. Существенным является и тот факт, что Геловани до съемок в «Великом зареве» зарекомендовал себя на театральных подмостках в комедийном амплуа и был склонен к эксцентрике. Следовательно, он отлично владел приемами комизма и юмора.

Удача Геловани в фильме Чиатурели привела к срочной замене исполнителей роли Сталина на съемках фильмов «Человек с ружьем» (должен был играть Лев Свердлин) и «Ленин в 1918 году» (планировался Семен Гольдштаб). Однако несомненная востребованность Геловани в историко-революционном фильме в сталинской роли не могла полностью исключить из кинематографического процесса его соперника по амплуа. По сути, в кинолентах конца 1930-х — середины 1940-х гг. в роли Сталина были представлены оба артиста (не считая А. Кобаладзе, сыгравшего роль молодого Сталина в кинокартине режиссера С. Юткевича «Яков Свердлов»). Таким образом, исходя из различной фактуры и темпераментов артистов, можно было увидеть разные подходы в создании образа вождя.

Как было уже отмечено выше, ленинский образ отличался особенным динамизмом в речи, движении, жестах. Сталинский, в свою очередь, наоборот, характеризовался определенной статичностью, своеобразным замедлением темпа в кадре. Особенно это характерно для картин, в которых снимался в роли Сталина Семен Гольдштаб («Первая Конная», «Александр Пархоменко»): «Сдержанно, благородно изображает Сталина артист С. Гольдштаб. Скупы его жесты, он весь собранный, целеустремленный. Ровен, но тверд его голос, задорные искорки в глазах, когда принимает он какое-нибудь неожиданное для собеседника решение, ясно и просто формулирует глубокую мысль»<sup>56</sup>.

Очевидно, фактура и характер артиста налагали свой отпечаток на образ. Иногда статичность сталинского образа доходила до абсурда. Так, режиссер В. Пудовкин, критикуя картину Е. Дзигана «Первая Конная» отмечал, что «ритм его (Сталина — Н. Ч.) хода настолько отличается от всего, ни в какой форме с ним не связывается, что делается он совершенно отдельно. Ощущение такое, что в присутствии Сталина все замирает. Только что грохотал разгром обоза, только что стонали раненые и вдруг как будто к проходу Сталина остались молчащие покойники, молчащие больные. [...] Я понимаю замысел. Хотелось сделать Сталина необычайно значительным, поднять его, пусть даже до условности, но это перешло какие-то границы...»<sup>57</sup>.

Конечно, в сложившейся ситуации была не только вина артиста, но и режиссера, но актер своей игрой ее усугубил. Более органично в кадре смотрелся Геловани, для которого была характерна более динамичная пластика. К тому же в арсенале артиста был целый арсенал сталинских улыбок. В целом, анализируя образы, созданные двумя артистами, можно

сказать, что Михаил Геловани — это ленинский Щукин, а Семен Гольдштаб — Штраух.

В период Великой Отечественной войны произошли существенные изменения в образе вождя. Если образ Ленина практически полностью исчезает, то персонаж Сталина, наоборот, занимает все больше экранного времени. Однако доля смешного в сталинского образе значительно сокращается. Например, в кинолентах «Оборона Царицына» и «Александр Пархоменко» комичные сцены постепенно сходят на «нет», уступая место «подвигу». Сталин по сути перестает шутить и улыбаться, он разрабатывает операции, руководит их проведением, сражается на передовой бок о бок с бойцами. Возможно, практически полное отсутствие смеха в образе вождя диктовалось суровыми условиями военного времени, когда шла работа над фильмом. На экранах страны должны были появиться серьезные картины, вдохновляющие и зовущие в бой, а отнюдь не комедии.

В послевоенных историко-революционных картинах образ Сталина нередко решался в соответствии с поговоркой «делу — время, а потехе — час». В киноленте «Незабываемый 1919-й» на протяжении почти двух серий «сдержанный», «ничем не выдающий своего волнения»<sup>58</sup> Сталин руководит обороной Петрограда. И лишь после того, как удалось отбить атаку английской эскадры, Сталин позволил себе шуточный тон с матросом, уплетавшим кашу без сала: «Главное побольше»<sup>59</sup>. Законченное дело и вовсе завершается апофеозом веселья — эпизодом свадьбы Шибаяева и Кати, где Сталин в шуточной форме не только ведет диалог с матросами, но и поздравляет молодоженов<sup>60</sup>.

Таким образом, несмотря на изначальные протесты кинематографического руководства, образ вождя был в значительной степени наделен смехом. Юмор, оптимистические черты, как и многие другие кинематографические характеристики персонажа, сталинский образ заимствовал у Ленина. Однако сталинский смех изначально был решен по-своему. Если Ленин советским кинематографом подавался как персонаж, несомненно наделенный прекрасным чувством юмора, неподдельно, а иногда и непрестанно смеющийся, то Сталин в картинах киноленинианы позволял себе иногда улыбаться, а смеяться только в совместных с Лениным сценах. Смех Ленина более тонок и многолик. Одновременно ему были присущи «едва уловимая ироническая и вместе с тем любовная усмешка», «хитрое» и «лукавое прищуривание» в разговоре с Горьким. Ленин мог «радостно восклицать» и «бросать просветлевший взгляд», приглашая порадоваться чему-то собеседника, «смотреть сияющими глазами» на человека, если тот угадал его собственную мысль<sup>61</sup>. Сталинский «смех» был более лаконичным и четко организованным, более точным и функциональным, ориентированным на достижение определенной художественной цели — например, характеристики второстепенных персонажей.

Несмотря на то, что власть и кинематографисты стремились показать гениальность и масштабность вождей, им в большей степени imponировали более динамичные, не лишённые огромного чувства юмора и одно-

временно сарказма образы. Кроме того, дозированный комизм в образе вождя делал его более привлекательным и понятным для неизбалованного звуковыми художественными фильмами зрителя. Именно поэтому человечность стала неотъемлемой составляющей в вождистском образе. Впрочем, послевоенный кинематограф несколько приглушил эту составляющую образа, насытив его более монументальными и пафосными нотами.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 16. Д. 555. Л. 87. Стенографический отчет совещания режиссерской комиссии по сценарию «Ленин», 19 декабря 1936 г.

<sup>2</sup> Там же. Л. 88об. Стенографический отчет совещания режиссерской комиссии по сценарию «Ленин», 19 декабря 1936 г.

<sup>3</sup> РГАЛИ. Ф. 1966. Оп. 1. Д. 268. Л. 74. Стенограммы обсуждения фильмов «Ленин в Октябре», «Тринадцать».

<sup>4</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 16. Д. 555. Л. 89об. Стенографический отчет совещания режиссерской комиссии по сценарию «Ленин», 19 декабря 1936 г.

<sup>5</sup> Там же. Д. 684. Л. 9. «Человек с ружьем». Отзывы, переписка о доработке и протоколы обсуждения сценария Н. Ф. Погодина. Переписка с ГУК о доработке сценария, январь 1937 — апрель 1938 г.

<sup>6</sup> РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1593. Л. 4. Стенограмма обсуждения материала картины «Свет над Россией» от 20 марта 1947 г.

<sup>7</sup> Зак М. Е. Михаил Ромм и его фильмы : монография. М., 1988. С. 81.

<sup>8</sup> РГАЛИ. Ф. 2996. Оп. 1. Д. 137. Л.

<sup>9</sup> *Арнштам Л.* Фильм о счастливых людях. 1978—1979. РГАЛИ. Ф. 1966. Оп. 1. Д. 268. Л. 5об. — 6. Стенограммы обсуждения фильмов «Ленин в Октябре», «Тринадцать».

<sup>10</sup> Там же. Л. 7об. Стенограммы обсуждения фильмов «Ленин в Октябре», «Тринадцать».

<sup>11</sup> Невероятная популярность киноленты «Чапаев» и ее главного персонажа стали совершенной неожиданностью как для кинематографистов, так и для руководителей страны в целом. При этом полувывымышленный персонаж фильма — Чапаев, воспринимался зрителем исключительно как исторический. «Эффект Чапаева» во многом открыл возможность для мифологизации истории при помощи художественного кинематографа.

<sup>12</sup> *Щукин Б.* Мой творческий путь // Комсомольская правда. 1937. 16 дек.

<sup>13</sup> Фильм «Великое зарево».

<sup>14</sup> *Чиатурели М., Цагарели Г.* Великое зарево. Сценарий по фильму // Избранные сценарии советского кино. Т. 2. М., 1951. С. 161.

<sup>15</sup> Фильм «Человек с ружьем».

<sup>16</sup> *Мюффке К.* Гений человечества // Кино. 1937. 22 окт.

<sup>17</sup> *Дэль Д.* Рассказы о театре и кино. Л. ; М., 1964. С. 116—117.

<sup>18</sup> РГАЛИ. Ф. 2996. Оп. 1. Д. 137. Л. 7. *Арнштам Л.* Фильм о счастливых людях. 1978—1979.

<sup>19</sup> *Дэль Д.* Рассказы о театре и кино... С. 126.

<sup>20</sup> Мы намеренно практически совсем опускаем из анализа фильм «Выборгская сторона» (1939 г.), т. к. искусственно вписанные в его сценарий ленинские и сталинские сцены не привнесли нового в смеховую составляющую образа вождя.

<sup>21</sup> *Ромм М.* Ленин в 1918 году. Сценарий по фильму // Избранные сценарии советского кино. Т. 2. М., 1951. С. 78—80.

<sup>22</sup> Там же. С. 96—97.

<sup>23</sup> Там же. С. 93.

<sup>24</sup> Там же. С. 94—95.

<sup>25</sup> *Брыкин. Н., Недоброво В.* Оборона Петрограда. Кино-повесть. Л., 1939. С. 191.

- <sup>26</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 16. Д. 919. Л. 1 об. Стенограмма совещания Художественного совета по обсуждению картины «Оборона Петрограда», режиссер Петров-Бытов, 13 февраля 1940 г.
- <sup>27</sup> Фильм «Разгром Юденича» (купированный вариант фильма «Оборона Петрограда», вышедший на большой экран).
- <sup>28</sup> РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1593. Л. 23. Стенограмма обсуждения материала картины «Свет над Россией» от 20 марта 1947 г.
- <sup>29</sup> Последней привилегией пользовался, наверное, только приближенный к Сталину Чиаурели. Для большей части остальных кинематографистов, трудившихся в русле историко-революционного фильма, Сталин был скорее закрытой фигурой.
- <sup>30</sup> РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Д. 335. Л. 16. Стенограмма заседания художественного совета по обсуждению фильма «Первая Конная» Вишневого, Дзигана, 12 ноября 1940 г.
- <sup>31</sup> Там же. Д. 1118. Л. 19, 22, 36, 38. Дело сценария «Пархоменко» Вс. Иванова Киевская киностудия.
- <sup>32</sup> Там же. Ф. 3015. Оп. 1. Д. 472. Л. 1. Заключение и замечания «Мосфильма» по литературному сценарию В. В. Вишневого и фильму Е. Дзигана «Первая Конная», 1938—1941 гг.
- <sup>33</sup> Чиаурели М., Цагарели Г. Великое зарево. С. 171, 173.
- <sup>34</sup> Там же. С. 149.
- <sup>35</sup> Там же.
- <sup>36</sup> Там же.
- <sup>37</sup> Фильм «Оборона Царицына».
- <sup>38</sup> Там же. Указанные реплики отсутствовали в более раннем варианте литературного сценария, что еще раз указывает на дополнительную проработку сталинских реплик, на придание им саркастического, едкого характера. Речь Сталина должна была стать еще одним оружием в борьбе с врагами.
- <sup>39</sup> Васильев Г. Н., Васильев С. Д. Киносценарии. М., 1950. С. 80.
- <sup>40</sup> Фильмы «Великое зарево», «Выборгская сторона», «Первая Конная», «Незабываемый 1919-й» и др.; РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2401. Л. 133. Литературный сценарий «Царицын», бр. Васильевы, б. д.
- <sup>41</sup> Фильм «Оборона Царицына».
- <sup>42</sup> РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2401. Л. 101. Литературный сценарий «Царицын», бр. Васильевы, б. д.
- <sup>43</sup> Чиаурели М., Цагарели Г. Великое зарево. С. 167.
- <sup>44</sup> РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1593. Л. 14. Стенограмма обсуждения материала картины «Свет над Россией» от 20 марта 1947 г.
- <sup>45</sup> Там же. Д. 2401. Л. 35, 36, 43, 47. Литературный сценарий «Царицын», бр. Васильевы, б. д.
- <sup>46</sup> Брыкин. Н., Недоброво В. Оборона Петрограда... С. 60.
- <sup>47</sup> Фильм «Ленин в 1918 году».
- <sup>48</sup> Васильев Г. Н., Васильев С. Д. Киносценарии. С. 103.
- <sup>49</sup> Фильм «Ленин в 1918 году».
- <sup>50</sup> Фильм «Ленин в 1918 году».
- <sup>51</sup> РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 1. Д. 165. Л. 40. Киносценарий «Первая Конная — прорыв Польского фронта».
- <sup>52</sup> Материалы к фильму «Первая Конная».
- <sup>53</sup> Брыкин. Н., Недоброво В. Оборона Петрограда... С. 62.
- <sup>54</sup> Васильев Г. Н., Васильев С. Д. Киносценарии... С. 74, 82, 83, 94. Режиссеры попытались также с первых сцен показать различные оттенки сталинского обаяния: «Сталин, улыбаясь, смотрит на Сашу», «улыбнулся Сталин», «Сталин чуть улыбается, попыхивая трубкой», «Сталин, подавляя улыбку, смотрит на Авилову». Следует отметить, что первоначально, в литературном сценарии, данная сцена, характеризующая сталинский юмор, помогающий ему легко найти общий язык с рабочими, отсутствовала. Только в процессе работы над образом появились необходимые грани образа и характера персонажа.

<sup>55</sup> РГАЛИ. Ф. 558. Оп. 1. Д. 165. Л. 41. Киносценарий «Первая Конная — прорыв Польского фронта».

<sup>56</sup> Цитата из рецензии О. Власова на фильм «Александр Пархоменко», опубликованной в одном из июльских номеров 1942 г. газеты «Вечерняя Москва». РГАЛИ. Ф. 2448. Оп. 1. Д. 246. Л. 4. Коллекция рецензий, статей, заметок с отзывами и упоминаниями о фильмах Л. Лукова «Ночь над Белградом» и «Александр Пархоменко», 4 декабря 1941 — 17 февраля 1963 гг.

<sup>57</sup> Там же. Ф. 2453. Оп. 2. Д. 335. Л. 16. Стенограмма заседания художественного совета по обсуждению фильма «Первая Конная» Вишневого, Дзигана, 12 ноября 1940 г.

<sup>58</sup> РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2881. Л. 19, 24. «Незабываемый 1919-й», режиссерская разработка дополнительных сцен.

<sup>59</sup> Там же.

<sup>60</sup> Там же. Л. 19, 28—29. «Незабываемый 1919-й», режиссерская разработка дополнительных сцен; фильм «Незабываемый 1919-й».

<sup>61</sup> Ромм М. Ленин в 1918 году. Сценарий по фильму // Избранные сценарии советского кино. Т. 2. М., 1951. С. 74, 76, 77, 79.

## **«СМЕХ В ЗАЛЕ»: КОМИЧЕСКОЕ НА ПАРТИЙНЫХ СЪЕЗДАХ (1950—1960-е гг.)<sup>1</sup>**

Отечественную историю XX в. невозможно отделить от «истории партии». Деятельность РСДРП(б) — РКП(б) — ВКП(б) — КПСС оказывала огромное воздействие как на внутреннюю ситуацию, так и на внешнюю политику страны. В советское время учебная дисциплина и академические структуры, связанные с этой темой, выполняли идеологические функции. За время господства советской власти в рамках изучения истории КПСС была проделана большая работа по сбору фактического материала, которую не стоит игнорировать. В постсоветский период «история партии» приобрела разоблачительный характер, главными темами стали преступления отдельных партийных лиц или системы в целом. В последнее время начался период активной публикации архивных материалов, посвященных партийной истории, прежде всего, серии «Архивы Кремля» и «Документы советской истории» издательства РОССПЭН<sup>2</sup>. Однако даже в новейших исследованиях по этому направлению<sup>3</sup> приоритеты по-прежнему отдаются политической истории, в то время как более новаторские методы, давно опробованные в других областях исторического знания, остаются невостребованными.

Данная статья посвящена анализу функций смеха на партийных съездах, что позволит установить точки соприкосновения между «историей партии» и «историей эмоций». История эмоций — одно из самых сложных для исследователей научных направлений, поскольку предмет изучения находится одновременно в двух плоскостях. С одной стороны, эмоции есть продукт человеческой физиологии и, следовательно, должны быть отнесены к естественным наукам, с другой — эмоции имеют социально обусловленные рамки, а это переводит их в поле гуманитарных дисциплин. Как отмечает Я. Плампер, историки, в основной своей массе, не знакомятся с работами естественников из первых рук, но даже если они решатся к ним обратиться, то в силу недостатка квалификации не смогут дать им адекватную оценку<sup>4</sup>. В данной работе внимание сосредоточено не на физиологической природе, а на социальном конструировании смеха, как он выполнял функцию поддержания эмоционального режима советской власти. Стоит оговориться, что смех сам по себе

является маркером эмоции, а не самой эмоцией. У. Редди предлагает использовать термин «эмотив» (emotive)<sup>5</sup>.

Изучение смеха имеет длительную традицию, уже в Античности появляются работы, посвященные этой теме. В трудах Платона, Аристотеля, Цицерона формируется первая теория, утверждающая агрессивный характер смеха и видящая основной источник удовольствия от юмора во внезапном возвышении субъекта комического над объектом. В новое и новейшее время горячими апологетами этой теории являлись Т. Гоббс, Ч. Дарвин, Ч. Грюнер, В. Пропп и т. д. З. Фрейд считается создателем теории облегчения, он и его последователи утверждают, что суть смеха — в удовольствии от разрядки нервной энергии и обмане внутреннего цензора. Многие философы, такие как И. Кант, А. Шопенгауэр, А. Бергсон, видели в смехе результат несовпадения наших ожиданий, сформированных нашим жизненным опытом и нашими установками, с реальностью. Значительное влияние на развитие представлений о смехе и комическом оказала работа М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», идеи карнавализации, смеховой культуры, мениппеи прочно вошли в научные теории. Обобщая современное состояние исследований смеха, Л. Раппопорт выделяет несколько доминирующих направлений. Во-первых, проблемы, связанные с индивидуальной и личностной реакцией на юмор. Во-вторых, тематический диапазон и структурные особенности комических актов (главными темами выступают секс, агрессия и отношения между людьми и между группами). В-третьих, различные применения юмора в повседневной жизни, например, в терапевтических целях, когда смех выступает как лекарство<sup>6</sup>. Отдельно можно выделить ряд работ, которые затрагивают тему взаимодействия смеха и юмора с политикой<sup>7</sup>. Но данные работы, прежде всего, посвящены юмору как форме сопротивления.

Изучая политический юмор в советскую эпоху, исследователи обращают внимание на фольклорные жанры — анекдот и частушку, рассматривая их как сопротивление режиму или, по крайней мере, снятие избыточного идеологического давления<sup>8</sup>. В рамках государственно-партийного использования юмора и комического наиболее изучены визуальные репрезентации как способ дискредитации и формирования образа врага<sup>9</sup>.

Из всего многообразия теоретических подходов для данного исследования наибольший интерес представляет понимание смеха как социальной практики, которая выполняет функцию создания единства. Оно может быть внутренним: смех сплачивает людей, например, в акте заразительного смеха. Но единство может быть и внешним, когда участники коллективного акта смеются над тем, кто находится за пределами их сообщества. Это близко к теории агрессивного смеха, которая излагалась выше. Еще раз отметим, что смех выступает маркером эмоции, а их спектр может быть весьма обширным.

В качестве основного источника для изучения темы выступают стенограммы заседаний съездов КПСС. Наряду с заседаниями Верховного Совета СССР, партийные съезды были одними из наиболее важных публичных политических мероприятий советской эпохи. Съезд должен был

консолидировать партийную линию и демонстрировать всему миру партийное единство. Поэтому именно на съездах можно было увидеть использование социальной разновидности юмора — «смех в зале». Данная ремарка — одна из наиболее часто встречающихся в текстах стенограмм, количественно она уступает только приветственным возгласам и аплодисментам. Такая статистика показывает важность данных эпизодов в официальном дискурсе, поскольку ремарки, специально и сознательно фиксируемые в печатных изданиях, призваны были демонстрировать читателям наличие на съезде конкретных эмоций в ответ на определенные слова докладчика. Репрезентация смеха, таким образом, проходила двойной контроль: первоначально на самом съезде, а затем во время подготовки публикации. В данной статье рассматривается письменное выражение смеха через двойную систему культурной фильтрации. В дальнейшем источниковая база может быть дополнена аудиовизуальными материалами, которые позволят наблюдать непосредственную эмоциональную реакцию.

Отметим, что смех и комическое для советского руководства всегда было нормой и привычным явлением. Смех не воспринимался как неподобающая эмоция, напротив, умение шутить и смеяться ставилось в заслугу. Первым в этом ряду, конечно же, стоит В. И. Ленин, который, возможно, и заложил основы использования смеха как большевистского оружия в политической борьбе. В своей статье Л. Абрамян рассматривает Ленина как трикстера<sup>10</sup>, а связь трикстера с юмором и смехом прослеживается достаточно хорошо на материалах различных культур. Даже без таких сложных аналогий образ В. И. Ленина в сознании современников был связан со смехом. Приведем одно из самых известных высказываний по этому поводу. М. Горький в своих воспоминаниях пишет: «Никогда я не встречал человека, который умел бы так заразительно смеяться, как смеялся Владимир Ильич. Было даже странно видеть, что такой суровый реалист, человек, который так хорошо видит, глубоко чувствует неизбежность великих социальных трагедии, непримиримый, непоколебимый в своей ненависти к миру капитализма, может смеяться по-детски, до слез, захлебываясь смехом. Большое, крепкое душевное здоровье нужно было иметь, чтобы так смеяться... Он любил смешное и смеялся всем телом, действительно «заливался» смехом, иногда до слез. Краткому характерному восклицанию «гм-гм» он умел придавать бесконечную гамму оттенков, от язвительной иронии до осторожного сомнения, и часто в этом «гм-гм» звучал острый юмор, доступный человеку очень зоркому, хорошо знающему дьявольские нелепости жизни»<sup>11</sup>. В дальнейшем образ Владимира Ильича в воспоминаниях, художественной литературе, кинематографе тоже был связан с юмором и смехом. В данном случае смех, неотделимый от народной смеховой культуры, показывает и близость В. И. Ленина к массам, и «избранность» вождя, скрывающего глубокую мудрость за хитрым прищуром. Ленин как бы раздваивается в смехе, одновременно сближаясь с народом и возвышаясь над ним.

Линия активного использования юмора в политической деятельности была продолжена И. В. Сталиным. В литературе бытует множество от-

сылок к реальным и выдуманым высказываниям Сталина, демонстрирующим его чувство юмора. Можно даже говорить о том, что складывается представление об особом «сталинском остроумии». При этом диапазон этого остроумия простирался от жестокости до скромности и доброты. Приведем несколько примеров его высказываний: «За все нынешние и будущие грехи подвесить Брюханова за яйца; если яйца выдержат, считать его оправданным по суду, если не выдержат, утопить его в реке»<sup>12</sup>. «Сталин приехал на спектакль в Худ. театр. Его встретил Станиславский и, протянув руку, сказал: «Алексеев», называя свою настоящую фамилию. «Джугашвили», — ответил Сталин, пожимая руку, и прошел к своему креслу»; «При разработке автомобиля “Победа” планировалось, что название машины будет “Родина”. Узнав об этом, Сталин иронически спросил: “Ну и почему у нас будет Родина?”»; «Однажды Сталину доложили, что у маршала Рокоссовского появилась любовница и это — известная красавица-актриса Валентина Серова. И, мол, что с ними теперь делать будем? Сталин вынул изо рта трубку, чуть подумал и сказал: — Что будем, что будем... завидовать будем!»<sup>13</sup>. Можно вспомнить и известную фотографию И. В. Сталина, когда он, приложив большой палец к носу, а мизинец вытянув вперед, демонстрирует комичный жест в объектив фотоаппарата. «Сталинское остроумие» в основном применялось или в узком кругу соратников, или при общении с лидерами иностранных государств, то есть в закрытых сообществах. Возможно, это был один из элементов культа «скромного большевика», который, по мнению Я. Плампера, сознательно создавался в 1920—1930-е гг.<sup>14</sup>. Если говорить о публичном смехе, то в ходе XVIII съезда было отмечено 90 случаев общего смеха, из них 11 во время выступления И. В. Сталина<sup>15</sup>, тогда как на X съезде РКП(б) (1921 г.) всего 37 ремарок со значением «смех». При этом право публичного смеха не было закреплено исключительно за И. В. Сталиным, ремарки «смех в зале» можно обнаружить в опубликованных стенограммах выступлений как высшего руководства, так и простых делегатов.

Н. С. Хрущев в своей политической карьере тоже старался активно использовать чувство юмора, только в отличие от «сталинского остроумия» и «ленинского лукавства» Никита Сергеевич тяготел к простому, народному юмору. Одним из символов хрущевского периода стали шуточные высказывания про «кузькину мать» и «мы вас похороним». Также в визуальных репрезентациях Н. С. Хрущева больше отсылок к смеху, чем у И. В. Сталина. Несколько известных фотографий показывают Никиту Сергеевича смеющимся, например, журнал «Life» за 5 октября 1959 г. поместил фотографию смеющегося Хрущева на обложку. Даже один из самых известных эпизодов хрущевской внешней политики, который сейчас воспринимается как конфуз, в 1961 г. преподносился как проявление остроумия советского руководства. Вот как об этом говорилось на XXII съезде КПСС: «Может быть, это и шокировало дипломатических дам западного мира, но просто здорово было, когда товарищ Н. С. Хрущев однажды, во время одной из провокационных речей, которую произносил западный дипломат, снял ботинок и начал им стучать по

столу. (**Бурные аплодисменты. Смех**). Всем сразу стало ясно: мы решительно против, мы не хотим слушать такие речи! Причем Никита Сергеевич Хрущев ботинок положил таким образом (впереди нашей делегации сидела делегация фашистской Испании), что носок ботинка почти упирался в шею франкистского министра иностранных дел, но не полностью. В данном случае была проявлена дипломатическая гибкость! (**Смех. Бурные аплодисменты**)»<sup>15</sup>.

Во время нахождения Н. С. Хрущева на высшем партийном посту прошло три съезда КПСС, которые нельзя назвать рядовыми. За почти 10 лет Никите Сергеевичу несколько раз удалось отстоять свои руководящие позиции, выступить с осуждением «культы личности» и объявить о том, что «нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме». Это были XX, XXI и XXII съезды КПСС, которые прошли соответственно в 1956, 1959 и 1961 гг. В стенограммах данных съездов удалось обнаружить 114 фрагментов, где фигурирует ремарка о смехе. Необходимо отметить, что иногда ремарка «смех в зале» присутствует несколько раз в одном абзаце, тогда ремарки рассматриваются как единый акт комичного, например, эпизод из выступления М. А. Шолохова: «Вы — вежливый человек, Никита Сергеевич, ну, а меня, как говорится, бог обидел, лишил этого драгоценного качества, а поэтому разрешите мне с грубоватой прямоотой спросить у Вас в свою очередь: может ли ослабнуть то, чего нет? (**Смех, оживление в зале, аплодисменты**). И можно ли оторваться от того, за что не держишься? (**Смех, аплодисменты**)»<sup>17</sup>. Интересно, что в выступлениях Михаила Александровича на всех трех съездах присутствует юмор. Как представитель писательского цеха Страны Советов, он должен был демонстрировать мастерство слова, в том числе и комического. Так, в одном из своих выступлений М. А. Шолохов прямо заявил о необходимости смеха в советской литературе<sup>18</sup>.

Особенностью ремарки «смех в зале» является ее коллективный характер. Индивидуальные эмоции отдельного человека стенографистами не фиксировались. Даже смех первых лиц партии не находил свое отражение на страницах материалов съезда. В качестве исключений можно рассматривать первые, дореволюционные, съезды РСДРП, когда в некоторых случаях фиксировался ленинский смех как «контраргумент» против его идейных противников, да и то в более поздних воспоминаниях. В. И. Ленин смеялся отдельно, то есть против кого-то, а на съездах ВКП(б) — КПСС смеялись вместе, то есть за. Это является еще одним подтверждением тезиса о позиционировании смеха как дисциплинирующего и сплывающего фактора.

Важным вопросом является природа смеха участников съезда: был ли он спонтанным или готовился заранее. На мой взгляд, он имел рациональную природу и был связан с социально-политическим контекстом, те же самые фразы, произнесенные в другом месте, могли и не рассмешить делегатов. Они знали, когда и над чем смеяться, возможно, основная масса ориентировалась на эмоциональную реакцию лидеров общественного мнения. Можно даже сказать, что делегаты умели «смеяться по-большевистски», осознанно реагируя на определенные смысловые

маркеры. Ораторы, в свою очередь, сознательно или неосознанно использовали комические приемы в своих выступлениях, стараясь вызвать у слушателей необходимую реакцию. Все это можно рассматривать как указание на определенную подготовку партийным аппаратом «смеха в зале». Но в архивных документах, посвященных подготовке съездов, не отложились факты сознательных действий по работе с аудиторией. Возможно, такие практики носили неформальный характер и не оставили следа в партийном делопроизводстве. Хотя я считаю, что в большинстве случаев смех не был искусственным. Делегаты съезда искренне смеялись, выражая тем самым поддержку выступающему оратору. В связи с этим отмечу, что очень часто с ремаркой смеха соседствует ремарка об аплодисментах. В 89 случаях смех и аплодисменты идут парой в стенограммах трех партийных съездов. Аплодисменты сложно трактовать вне контекста одобрения выступлений; конечно, в советской истории есть прецеденты «захлопывания», но в более поздний исторический период. Следовательно, аплодисменты и смех в зале выражали один и тот же спектр политических эмоций — солидаризацию с политической линией и остальными участниками.

Анализ смыслового контекста, в котором раздавался смех на партийных съездах, свидетельствует о том, что большинство фраз, вызвавших такую реакцию, носили критический характер. Выступая с разоблачениями или обвинениями, ораторы нередко выставляли своих противников в комическом свете. Неслучайно одобрительный смех — довольно редкое явление среди делегатов. В стенограммах трех съездов можно найти всего около 5 примеров, когда слова выступающего были встречены одобрительной реакцией в виде смеха. Для наглядности приведу оба варианта смеха: 1) «Хорошо сказал об этом комбайнер Михайловской МТС Сталинградской области тов. Игнатов: “Вот уже тринадцатый год я изучаю в кружке историю партии. Тринадцатый раз нам толкуют пропагандисты о бунде. Да разве у нас нет дел поважнее, кроме критики бунда? (Смех)”»<sup>19</sup>; 2) «Это в известной мере объясняется отсутствием разработанного порядка отзыва депутатов. Что касается порядка отзыва депутатов Верховного Совета СССР, то проект соответствующего закона подготовлен и будет внесен на утверждение Верховного Совета СССР, что все депутаты должны намотать себе на ус. (Смех, аплодисменты)»<sup>20</sup>. Если «одобрительный» смех выступал как аналог аплодисментов или оваций, то «разоблачительный» обнажал проблемы и срывал маски, открывая глаза на происходящее. Он, как выкрик ребенка в сказке Г. Х. Андерсена, обнаруживал, что король голый. «Разоблачительный» смех имел две стороны: 1) оружие против того, на кого он был направлен; 2) выражение солидарности с критикой из уст докладчика.

Обращаясь к «разоблачительному» смеху, следует выделить отдельный объект для высмеивания — иностранные государства и отдельные политические лидеры. Находясь в условиях «холодной войны», партийные деятели, и прежде всего Н. С. Хрущев, уделяли большое внимание освещению международной ситуации и обоснованию преимущества социалистической системы перед капиталистической. Поэтому часто с три-

буны съезда сыпались остроты в адрес политических противников: «В конце своей фальшивки он [Кларенс Мэннинг (Clarence Augustus Manning) — А. Ф.] призывает западных партнеров американского империализма оторвать Украину от Советского Союза. Как говорится в украинской поговорке — “Вольно псу лаять и на луну”, она от этого не померкнет. (Смех)»<sup>21</sup>; «Аденауэр является лидером христианско-демократической партии. Казалось бы, он должен руководствоваться евангельскими поучениями, о которых так много любят распространяться в его партии. (Смех в зале)»<sup>22</sup>; «В беседах в США я говорил, что как коммунист сожалею, что в Америке так мало коммунистов, но ничем помочь им не могу. (Смех, аплодисменты)»<sup>23</sup>; «Английские империалисты долго, очень долго находились в Индии, но они плохо научились понимать по-индийски. (Смех, аплодисменты)»<sup>24</sup>. Интересно, что подобное использование юмора характерно не только для советских коммунистов, есть пример, когда иностранный делегат успешно рассмешил партийную публику: «У нас в Швейцарии, и прежде всего в немецкой Швейцарии, антикоммунизм стал главным политическим оружием буржуазии и лидеров правой социал-демократии. Антикоммунистическая истерия принимает самые невероятные и гротескные формы. Примером этому может служить запрещение Давиду Ойстраху выступать в Цюрихе, крупнейшем городе Швейцарии. Его игра на скрипке объявлялась коммунистической пропагандой. (Смех. Оживление в зале)»<sup>25</sup>. Высмеивание — частый прием в международных играх, можно вспомнить и письмо казаков турецкому султану, и высказывания И. В. Сталина, которые приводились выше. Смех означает символическую победу над противником в духе известной поговорки: «Хорошо смеется тот, кто смеется последним». Можно вспомнить и слова А. В. Луначарского из его эссе, посвященного смеху: «Смех — признак победы»<sup>26</sup>.

Еще одной особенностью апеллирования к смеху на трех указанных съездах было активное использование пословиц и поговорок: «Свинья петь соловьем не может»; «Велика хмара, та малий дощ»; «Сам лежить у калюжі, а кричить — не бризкай!»; «Собака лает, а караван идет»; «Кто ложится спать с собаками, рискует встать с блохами»<sup>27</sup> и т. д. Интересно, что смех порождали не только русские поговорки, но и фольклорные тексты других народов СССР, при этом часть из них была на языке оригинала, но даже языковой барьер не мешал делегатам смеяться в нужных местах. Ранее говорилось о том, что советский официальный юмор выполнял функцию сближения с народом, показывал, что руководство и страна говорят на одном языке. Фольклор в этом плане — удачный инструмент, отсылающий к «народной мудрости» и обыденной смеховой культуре. Возможно, значительное влияние на практику использования простонародного юмора в политической риторике оказывала личность Н. С. Хрущева, выходца с Украины, который сохранял элементы культурной самобытности, не скрывал своего «пролетарского происхождения» и часто прибегал к грубой, просторечной лексике.

Среди проявлений смеха на партийных съездах рубежа 1950—1960-х гг. следует выделить отдельный блок, связанный с выступлением

детских коллективов. Смех, который вызывали эти выступления, должен был быть рекреационным, расслаблять делегатов после длительных заседаний. Дети играли роль амбивалентных комиков: с одной стороны, они выпадали из взрослой «серьезной» политики, но с другой, по принципу «устаи младенцев глаголет истина», в своих выступлениях воспроизводили наиболее важные для нее темы. «Рассказать мы вам должны / С кукурузой мы дружны, / Порою большим / Наступают на пятки / Пионерские наши початки. (Смех, аплодисменты). А я хочу быть дипломатом! Но, наверное, тогда / От СЕАТО и от НАТО / Не останется следа! (Смех, аплодисменты). Даже зимой вы слышали гром / Это несли мы железный лом. / Собрано столько было!!! / Если его сложить в вышину, / Мост перекинется на Луну. / Вот мы какая сила! (Смех, аплодисменты). Растить телят и нам под стать. / Мы трудимся всем классом. / Нам тоже хочется догнать / Америку по мясу. (Общий смех, продолжительные аплодисменты)»<sup>28</sup>.

Таким образом, смех занимал важное место в советской политической риторике. В этом плане рубеж 1950—1960-х гг. нельзя назвать уникальным, он продолжал традиции, которые сформировались ранее. Особенностью данного периода является значительная доля именно неформального, «простонародного» юмора. В целом же, смех на съездах выступал, прежде всего, как инструмент разоблачения и политической борьбы. Высмеивание противников и недостатков означало символическую победу над ними, при этом важен был коллективный смех, только он мог направить эмоции в нужное русло. Участники съезда объединялись в едином порыве, который формировался как спонтанно, так и сознательно. Сложно считать «смех в зале» позитивной эмоцией, конечно, для делегатов съездов он имел знак плюса, но при внимательном изучении за внешним «позитивом» можно разглядеть множество вариаций, от выражения солидарности до выстраивания траектории агрессии.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Автор выражает благодарность А. В. Бороненко и О. Шарафутдиновой за ценные замечания, плодотворное обсуждение и значительный вклад в создание данной статьи.

<sup>2</sup> Политбюро ЦК ВКП (б) и Совет Министров СССР. 1945—1953. М., 2002; Политбюро и крестьянство: высылка, спецпоселение 1930—1940 гг.: в 2 кн. М., 2005; Региональная политика Н. С. Хрущева. ЦК КПСС и местные партийные комитеты. 1953—1964 гг. М., 2009; Президиум ЦК КПСС. 1954—1964: в 3 т. М., 2008—2010; и т. д.

<sup>3</sup> Митрохин Н. Русская партия. Движение русских националистов в СССР. 1953—1985 гг. М., 2003; Сушков А. В. Президиум ЦК КПСС в 1957—1964 гг.: личности и власть. Екатеринбург, 2009; Измозик В., Старков Б., Павлов Б., Рудник С. Подлинная история РСДРП — РКП(б) — ВКП(б). Краткий курс. Без умолчаний и фальсификаций. СПб., 2010; Лисин Б. К. Кадровая политика КПСС: социологические очерки. М., 2010; и т. д.

<sup>4</sup> Плампер Я. Эмоции в русской истории // Российская империя чувств: подходы к культурной истории эмоций. М., 2010. С. 32.

- <sup>5</sup> Reddy W. M. The navigation of feeling: A framework for the history of emotions. Cambridge, 2001.
- <sup>6</sup> Rappoport L. Punchlines: The Case for Racial, Ethnic and Gender Humour. Praeger Publishers, Westport, CT, USA, 2005.
- <sup>7</sup> Дмитриев А. Д. Социология юмора. М., 1996; Козинцев А. Г. Смех и антиповедение в России: национальная специфика и общечеловеческие закономерности // Смех: истоки и функции. СПб., 2002. С. 147—173; Schutz C. E. Cryptic Humor: The Subversive Message of Political Jokes // Humor — International Journal of Humor Research. 1995. Vol. 8. Issue 1. P. 51—64; Weise R. E. Partisan Perceptions of Political Humor // International Journal of Humor Research. 1996. Vol. 9. Issue. 2. P. 199—208; Карагодина С. В. Козимо Медичи и Иван Грозный: природа смеха и природа власти // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2005. № 1 (19). С. 39—62; Bruce F. A. Tiny Revolutions in Russia: Twentieth Century Soviet and Russian History in anecdotes. Routledge, 2005; Hart M., Bos D. Humour and Social Protest (International Review of Social History Supplements). Cambridge, 2008; и т. д.
- <sup>8</sup> Дмитриев А. В. Социология политического юмора. М., 1998. С. 57.
- <sup>9</sup> Ватлин А. Ю., Малашенко Л. Н. История ВКП(б) в портретах и карикатурах ее вождей. М., 2007; Голубев А. В. Визуальные образы войны в советской карикатуре межвоенного периода // Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия. Челябинск, 2008. С. 269—284; Токарев В. А. Польша под прицелом «часовых, вооруженных карандашом» (1939 год) // Очевидная история... С. 285—302.
- <sup>10</sup> Abrahamian L. Lenin as a Trickster // Anthropology & Archeology of Eurasia. 1999. Vol. 38. № 2. P. 7—26
- <sup>11</sup> Горький М. В. И. Ленин. М., 1931. С. 36.
- <sup>12</sup> РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Д. 27. Л. 30.
- <sup>13</sup> Чуев Ф. Солдаты империи. М., 1998.
- <sup>14</sup> Плампер Я. Алхимия власти. Культ Сталина в изобразительном искусстве М., 2010.
- <sup>15</sup> XVIII съезд Всесоюзной коммунистической партии (б). Стенографический отчет. М., 1939.
- <sup>16</sup> XXII съезд Коммунистической партии Советского Союза. Стенографический отчет: в 3 т. Т. 3. М., 1962. С. 473.
- <sup>17</sup> XX съезд Коммунистической партии Советского Союза. Стенографический отчет: в 2 т. Т. 1. М., 1956. С. 582.
- <sup>18</sup> XXII съезд ... Т. 2. С. 537—539.
- <sup>19</sup> XX съезд ... Т. 1. С. 282.
- <sup>20</sup> Там же. С. 559.
- <sup>21</sup> Там же. С. 144.
- <sup>22</sup> XXI съезд Коммунистической партии Советского Союза. Стенографический отчет: в 2 т. Т. 1. М., 1959. С. 77.
- <sup>23</sup> Там же. С. 552.
- <sup>24</sup> XX съезд ... Т. 1. С. 502.
- <sup>25</sup> XXII съезд ... Т. 2. С. 369—370.
- <sup>26</sup> Луначарский А. В. Будем смеяться // А. В. Луначарский Собрание сочинений: в 8 т. Т. 3. М., 1964. С. 76.
- <sup>27</sup> XXI съезд ... Т. 1. С. 144.; Там же. Т. 2. С. 132.; XXI съезд ... Т. 1. С. 129.; Там же. С. 510; Там же. Т. 2. С. 158.
- <sup>28</sup> XXII съезд ... Т. 2. С. 600—603.; XXI съезд ... Т. 1. С. 517.

**ГОСУДАРСТВЕННО САНКЦИОНИРОВАННЫЕ  
ВЕСЕЛЬЕ, ОПТИМИЗМ И САТИРА**

И. В. Нарский

## **«ЗАРЯД ВЕСЕЛОСТИ»: С(Т)ИМУЛЯЦИЯ РАДОСТИ В ДИСКУРСАХ О СОВЕТСКОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ 1930-х — 1970-х гг.**

*«Улыбочку!»: К постановке вопросов*

«Мы готовимся к выступлению, и вдруг нам говорят, что на концерте будет присутствовать Сталин. Как все отреагировали? Конечно, испугались. А я решила — если есть возможность увидеть Сталина, надо его рассмотреть хорошенько. Мы выходим на огромную сцену, нас всего восемь человек — четыре пары, мы танцевали кадрили. Сталин сидит один в ложе над сценой, то есть совсем близко. И я с партнером, когда нужно было по танцу обойти круг и вернуться к центру, веду его не по тому пространству, которое нам отмерили, а захватываю больше и иду прямо на ложу. И не на партнера смотрю, как нужно, а на Сталина. Покосилась немного на Гришу — у него глаза испуганные, рот открыт. Я его встряхнула, тихонечко так говорю: “Гриша, ну-ка очнись! Улыбочку!” А у него ноги ватные, он перепугался. А нужно еще по музыке, по движениям уложиться, чтобы все правильно было. Но мы все сделали красиво, повернули в нужный момент. И я еще всю на Сталина посмотрела»<sup>1</sup>.

В этом эпизоде, произошедшем в 1951 г. на правительственном концерте в Большом театре и описанном В. И. Бондаревой — в то время ведущей танцовщицей и репетитором хореографического самодеятельного коллектива Магнитогорского Дворца культуры металлургов, а позднее (в 1960-е — 1980-е гг.) руководителем известного ансамбля танцев «Самоцветы» Челябинского тракторного завода, — наибольший интерес представляет то, что молодая танцовщица преодолевает рискованную ситуацию с помощью апелляции к улыбке. Мобилизация позитивного, радостного настроения выступает здесь привычным средством одоления страха и возвращения из экстраординарности в нормальность. Вездесущей репрезентации радости, «заряда веселости»<sup>2</sup> как нормы советской самодеятельной хореографии и посвящена эта статья.

Ее ключевая гипотеза сформулирована в подзаголовке. Много свидетельствует в пользу тезиса о культивации, педалировании, симулировании радости в публичном советском пространстве, в том числе и на самодеятельной сцене, официальными политическими инстанциями в качестве

показателя успехов социалистического строительства и преимуществ советского образа жизни. Вместе с тем, состояние радостного возбуждения на сцене и в зрительном зале не только формально симулировалось, но и реально стимулировалось, формируя устойчивые эмоциональные сообщества участников художественной самодеятельности. Тем самым создавались условия для приватизации ими тоталитарного проекта «государственного любительства», в том числе в сфере «народной» хореографии, для частных нужд — организации досуга и туризма, формирования дружеского круга и создания семьи. Эта проблематика будет рассмотрена применительно к периоду становления и расцвета художественной самодеятельности в СССР.

В рамках сформулированной гипотезы необходимо задаться следующими вопросами: каким образом репрезентировались состояния радости и веселья в советском «народном» и сюжетном танцах; какими мотивами руководствовались государственные организаторы-идеологи, профессиональные хореографы-руководители и танцовщики-любители, продвигая идею радостного советского танца и воплощая ее в сценических постановках.

*«Исполняется весело»: репрезентации самодеятельной радости*

Репрезентации радости в советской самодеятельной хореографии получили массивное текстуальное воплощение в описаниях танцев, зафиксированных в бесчисленном количестве издававшихся в помощь руководителям танцевальных коллективов государственным Всесоюзным (Центральным) государственным домом народного творчества им. Н. К. Крупской и его республиканскими и областными представительствами и аналогами, начиная с конца 1930-х гг. Поток сборников и брошюр с описанием танцев, образовавших большие серии — «Репертуар художественной самодеятельности», «Библиотечка в помощь художественной самодеятельности», «Художественная самодеятельность» и др., — должен был хотя бы отчасти компенсировать хронический дефицит профессиональных хореографов, способных возглавить бурно распространявшееся танцевальное любительство. Эти издания содержали текстуальное переложение танцев, поставленных, как правило, руководителями крупнейших государственных ансамблей народных танцев, на которые и ориентировалась советская хореографическая самодеятельность. В этой печатной продукции, выполнявшей сугубо практическую функцию пособий для зачастую не имевших специального хореографического образования руководителей самодеятельных танцевальных коллективов, описание танца строилось, как правило, по единой схеме, в которую входили описания сюжета, костюмов, реквизита, самого танца и его отдельных движений, а также прилагалась предельно облегченная партитура.

Краткое описание сюжета обычно включало в себя указание на характер исполнения танца. Чаще всего эта рекомендация сводилась к нескольким определениям. Большинство «народных» танцев характеризовалось однотипно, а именно как танцы веселые. Общий характер их исполнения обычно определялся такими стереотипными формами: «Танец исполняется очень живо и весело»; «Танец живой, веселый, ис-

полняется игриво, задорно»; «Жизнерадостный танец сменяется игрой, которая снова переходит в задорную, веселую пляску»; «Танец очень веселый и живой»; «Танец исполняется весело, живо, в быстром темпе...»; «Пляска исполняется весело, с задором и юмором»; «Исполняется жизнерадостно, стремительно»; «Исполняется жизнерадостно, легко и стремительно»; «Исполняется стремительно, весело, с задором»; «...исполняется весело, жизнерадостно»; «...исполняется весело, задорно»; «...исполняется живо, задорно»; «...исполняется с большой легкостью, весельем и жизнерадостностью»; «...отличается жизнерадостностью, исполняется весело, живо»; «Музыка бодрая, веселая. Танец исполняется живо и непринужденно»; «Началась веселая пляска»; «Начинается веселый танец»; «Все ярче и быстрее разгорается веселый русский танец»; «Девочки и мальчики жизнерадостно танцуют, весело напевая мелодию танца, приветливо улыбаясь друг другу»<sup>3</sup>.

Иногда хореографические репрезентации радости получали в методических пособиях более развернутое и подробное описание. Так, авторское изложение сюжета поставленной руководителем знаменитой «Березки» Н. С. Надеждиной «Девичьей плясовой» начинается следующим пассажем: «...Стройной шеренгой, плечом к плечу, весело выходят на колхозную улицу девчата в ярких, нарядных костюмах. Плавно взмахнув косынкой, они по очереди приглашают друг друга на пляску. И вот пары закружились в жизнерадостной, задорной пляске»<sup>4</sup>.

Событийный ряд поставленной ею же «Метелицы» автор описывает так:

*Дружной веселой гурьбой задорно бегут колхозные девчата навстречу метели. Вот, взявшись за руки, быстро закружились они в большом круге. Буйная метелица подхватывает их и разбивает на маленькие кружочки. Но девушки не сдаются: то, пригибаясь, бегут они навстречу ветру, то, отвернувшись, выпрямляются и снова вступают в борьбу с ним. Налетает новый снежный вихрь и разбрасывает девчат в разные стороны. Они опять собираются и весело кружатся. Мороз крепчает. Тесно прижавшись друг к другу, они притоптывают каблучками, чтобы согреться. Новый порыв ветра завертел девушек, собрал в большой клубок, но они не боятся ветра. Обнявшись, с озорными, смеющимися лицами, они разворачивают клубок и смело бегут навстречу разыгравшейся метелице. Так исполняется русская хороводная пляска «Метелица». Используя ее характерные народные особенности, постановщик внес в пляску новое содержание, создав образ счастливой и жизнерадостной советской молодежи»<sup>5</sup>.*

Целенаправленная концентрация радостного возбуждения особенно характерна для сложных, многочастных хореографических постановок, посвященных праздникам. Так, в вербальной записи танца-игры «Ряженые», поставленной руководителем танцевальной группы хора им. Пятницкого Т. А. Устиновой, фигурируют «веселое катание», во время которого «в санях весело хохочут и приплясывают, крепко держась друг за друга, парни и девушки», пляска «веселой пары», «радостные, оживленные юноши и девушки», «слышатся радостные возгласы и смех счастли-

вой молодежи»<sup>6</sup>.

Нагнетанием жизнерадостности должны были отличаться также танцы, посвященные советской деревне. Запись созданных Т. А. Устиновой «Плясок на колхозной свадьбе» пестрит упоминаниями безграничного веселья и оптимистической жизнерадостности<sup>7</sup>. А вот как описывается сюжет танец «У нас в Холмогорах» (постановщик М. Годенко, запись Л. Степановой): «Это жизнерадостный, игровой танец-шутка. Действие происходит на молочной ферме.

После работы веселые девчата собираются попеть и потанцевать. Выходят дояры. Они несут полные ведра молока сегодняшнего удоя. Даже появившаяся “корова” тоже принимает участие в веселье»<sup>8</sup>.

Особую группу сюжетных танцевальных постановок, специально ориентированных на смеховой эффект, составляли поставленные, как правило, маститыми балетмейстерами, юмористические и сатирические танцы, высмеивавшие такие явления, как слепую погоню за модой, откровенный флирт и другие отклонения от «народных» (читай — советских) культурных норм. Их успех оценивался наличием эмоциональной реакции зрителей. Юбилейные буклеты и методические пособия специально подчеркивали, что, например, при исполнении танца И. Моисеева «Хитрый Макану» «зал разражается хохотом...», зрители хореографической сценки «Куклы» в исполнении Государственного ансамбля танцев Украинской ССР «так же весело, как и много лет назад, смеются... над ухаживаниями писаря-ловеласа», а танец Г. Тагирова о моднице Хадиче «сопровождался веселыми взрывами смеха в зрительном зале»<sup>9</sup>.

Жизнерадостность находила однозначное отражение не только в вербальной записи танцев, но и в их визуальных иллюстрациях. Художники, создававшие иллюстрации к описаниям движений, не забывали нарисовать на лицах исполнителей открытые улыбки, а с фотографий в буклетах и альбомах о прославленных государственных танцевальных ансамблях читателя ослепляют сияющие глаза и улыбки вдохновенных танцовщиков и восторженных зрителей. Характерны и подписи под фотоизображениями: «Нельзя не заразиться весельем, глядя на танцующих»; «“Шевчики” — полный юмора и шутки жанровый танец»; «Веселится, танцует молодежь. Огненная пляска, плавный хоровод сменяют друг друга. Сколько бодрости, оптимизма, жизнеутверждения в народном танце!»<sup>10</sup>

#### *«Радость танцевальна!» Хореографы об антропологии танца*

Причина стереотипности, вплоть до дословных совпадений ремарок о веселом характере танцев в хореографической методической литературе, казалось бы, лежит на поверхности и не вызывает недоумения: запись танцев в СССР, особенно в 1950-х — 1960-х гг., когда поток методической литературы для руководителей танцевальной самодеятельности был наиболее «полноводен», осуществлялась дюжиной маститых постановщиков и специалистов-методистов, вокабуляр которых, как правило, не отличался большим богатством и разнообразием. Тем не менее, пропаганда радости в танце должна вызывать настороженность: известно, что для необработанного песенного, музыкального и танцевального фоль-

клора жизнерадостность, веселье, бодрость и задор не являются непременными признаками.

Представляется, что эффект радости (самодеятельного) «народного» танца оказался совокупным продуктом слаженной, хотя и наделенной различными смыслами работы государственных инстанций, специалистов-хореографов и рядовых участников художественной самодеятельности. Поскольку большинство текстов, посвященных теории и практике «народной» хореографии и танцевального любительства, вышло из-под пера специалистов, следует в первую очередь остановиться на идеях и мотивах, подвигнувших их целенаправленно отстаивать идею «веселья» в народном танце.

Знакомство с теоретическими и прикладными текстами о хореографической «народности» и самодеятельности позволяет обнаружить как минимум три ключевые идеи, положенные в основу идеологии жизнерадостного народного танца. Это, во-первых, тезис о радости как об антропологической константе народного искусства; во-вторых, представление о воплощении в танце национального характера; в-третьих, вульгарная марксистско-советская уверенность, что народная хореография прямо отражает материальные основы существования народа.

Советская «антропология танца» исходила из принципиальной установки об оптимизме народного искусства, о том, что народный танец «доставляет радость людям»<sup>11</sup>. Этот тезис благополучно пережил советский период. Вот как определяет, например, белорусская исследовательница танцевального фольклора Ю. М. Чурко в издании 1990 г. характерный признак народной хореографии: «Для жизнеутверждающего строя народного хореографического творчества в меньшей степени, чем для некоторых других видов искусства, характерно изображение трагических жизненных коллизий. <...> Факторами, вытеснившими трагическое и безобразное из образной системы народной хореографии, являются, на наш взгляд, свойственные коллективному сознанию несокрушимый оптимизм, понимание бессмертия своего рода»<sup>12</sup>. Хореографы-исследователи находили подтверждение идее прирожденного оптимизма в прошлом, без достаточных оснований утверждая, что старинные танцы «полны радости и порыва, веселы и задорны»<sup>13</sup>, и ссылаясь на русскую классику<sup>14</sup>.

Радостный оптимизм как универсальная черта народного танца особо подчеркивала и советская методическая литература. Вот, например, как общенно характеризует Л. Богаткова танцы 18 европейских и азиатских стран, включая все государства «социалистического лагеря»: «Эти танцы, различные по содержанию и рисунку, в то же время объединяются чертами, присущими художественному творчеству народов всех стран: радостным ощущением жизни, светлым оптимизмом, задушевностью, искренностью чувств и обаятельной простотой»<sup>15</sup>. Литература в помощь художественной самодеятельности предлагала элементарные приемы воплощения радостного настроения на танцевальной сцене, начиная с первых шагов обучения детей хореографическим азам: она указывала на необходимость обращать «внимание на то, чтобы дети подтягивали живот и держали спину, чтобы голова была высоко поднята, а лица выражали

веселье и радость, свойственные танцу. Ведь желание танцевать рождается от хорошего, беспечного настроения»<sup>16</sup>.

Идея радостности танца как его базовой характеристики стала девизом советских балетмейстеров и танцовщиков. Так, знаменитый «человек-концерт» М. Эсамбаев в интервью Г. Пожидаеву утверждал, что «радость и танец — два слова, созданные друг для друга. Для меня радость и танец — понятия почти тождественные»<sup>17</sup>. Ему вторил интервьюер: «Сама человеческая радость — это танец. Радость танцевальна!»<sup>18</sup>.

Вторая составляющая идеологии радостного народного танца опиралась на тезис о танце как «душе народа» — тезис, уходящим корнями в гегельянский «дух времени» и поиски национального характера XIX в. Скорее всего, с легкой руки известного советского танцовщика, балетмейстера, педагога и куратора самодеятельной хореографии Р. В. Захарова в советской хореографической литературе из одного текста в другой кочевала цитата из «Петербургских записок» Н. В. Гоголя 1836 г. о том, что разнообразие народных танцев «родилось из характера народа, его быта, образа занятий»<sup>19</sup>. Вероятно, даже не догадываясь о немарксистском происхождении и, мягко говоря, не вполне советском содержании концепта «национальный характер», советские хореографы-исследователи заявляли, что «...танец стал выражением времени, зеркалом жизни, преломленных через индивидуальность художника», а «...в фольклоре, и в частности танцевальном, живет вечно молодая душа народа»<sup>20</sup>.

Впрочем, идеи «национального характера» и «духа времени» в хореографической литературе легко совмещались с советской упрощенной интерпретацией Марковского материализма. Мотивы защиты народных танцев в качестве «...танцев, передающих оптимизм нашего народа, отражающих советскую действительность, пафос вольного вдохновенного труда»<sup>21</sup>, которые «передают силу, бодрость, оптимизм советского народа, покоряют чарующей простотой, лиричностью, жизнерадостностью, говорят о богатстве социалистической культуры»<sup>22</sup>, видимо, колебались между искренней убежденностью, конформизмом, здоровым цинизмом и долей сервильности. Как бы то ни было, хореографы, вопреки утверждениям своих коллег (и даже своим собственным!) о радости как родовом признаке народного танца, подчеркивали, что «новые сценические танцы качественно отличаются от старинных народных плясок»<sup>23</sup>. По мнению известного эксперта по башкирскому танцевальному фольклору Ф. А. Гаскарова, «эти танцы более содержательны и жизнерадостны, они полны энергии, в них проявляются смелость и энергия, свойственные свободному народу»<sup>24</sup>.

Мысль о неразрывной связи советского «народного веселья» с достижениями социалистического строя сквозит и в методической литературе в помощь самодеятельным хореографам. Описание сюжетов хореографических композиций Т. А. Устиновой «Королева полей» и «Праздник на селе» сопровождалось, например, такими пассажами: «Любуясь богатым урожаем, сегодня можно повеселиться на славу»<sup>25</sup>; «Хорошо отдохнуть и повеселиться после трудовых дней»<sup>26</sup>. А ее постановка «На свадьбе», насыщенная настроением жизнерадостности, контрастирует с детскими воспоминаниями хореографа о грустной деревенской свадьбе с Тверской

губернии, на которой будущая руководительница танцевальной группы хора им. Пятницкого почувствовала себя, «точно на похоронах»<sup>27</sup>. Особо благоприятные условия для распространения радостного танца видел в СССР и М. Эсамбаев: «Танец — искусство радости: поэтому ему так привольно дышится, так отлично живется на нашей земле. <...> как велика и благородна страна, которая дарит детям всех народов земли высокую радость — радость танца»<sup>28</sup>.

*«Административное веселье»: формирование  
государственной политики «народного» танца*

Представления советских хореографов о природе и предназначении народных танцев трудно понять вне контекста официальной советской культурной политики, в том числе в отношении (хореографической) художественной самостоятельности, который изучен гораздо более основательно, чем собственно профессиональный дискурс хореографического цеха. Известно, что в первые полтора десятилетия советской власти художественная самостоятельность «отличалась открытой политической активностью, агитационным пафосом, стремлением к созданию оригинальных художественных форм»<sup>29</sup>, склонностью к экспериментированию, обилием свободных дискуссий о перспективах развития и относительной свободой от навязчивой государственной опеки. Однако в середине 1930-х гг. она утратила раннесоветские революционные черты, будучи подвергнутой «огосударствлению». «Государственная» художественная самостоятельность, как и вся советская культура, начиная с 1930-х гг., отличалась, во-первых, планированием сверху ее структуры, во-вторых, формированием, усилением и централизацией партийно-государственного управления и методического руководства ею, в-третьих, ликвидацией автономных массовых самостоятельных организаций, в-четвертых, формированием мифа о монолитности «всенародной» советской культуры, объединяющей воедино профессиональное и непрофессиональное творчество и, наконец, новой концепции народности. «Последняя трактовалась как отражение в литературе, искусстве и народном творчестве героической борьбы угнетенных классов, их вождей, героических подвигов советского народа»<sup>30</sup>.

Применительно к хореографическому искусству это означало, помимо прочего, формирование стройной пирамиды танцевальных коллективов с профессиональными государственными ансамблями танцев наверху и бесчисленными самостоятельными танцевальными группами внизу<sup>31</sup>.

Показательно, что в системе «государственной» самостоятельности 1930-х гг. танцевальная «отрасль», во-первых, характеризовалась как «бодрое искусство танца», то есть изначально наделялась позитивной, жизнерадостной эмоциональностью и, во-вторых, приобрела одно из приоритетных мест. В основе обеих тенденций лежали, видимо, одни и те же мотивы. «Причины “возвышения” танца следует искать в разрыве между действительными результатами коллективизации и образом счастливой, расцветающей державы, первоисточником которого являлись доклады и выступления Сталина, Молотова, Кагановича, других членов

Сталинского Политбюро. Гипноз словесной пропаганды оказался, как мы знаем, очень сильным. Но все же его требовалось постоянно дополнять набором постоянных эмоциональных впечатлений — зрительных, слуховых, художественных и “художественно-документальных”. Здесь, наряду с кино и фотографией, быстро освоившими “метод и эстетику инсценировки”... неопределимыми по своему воздействию на массовое сознание оказались новые, веселящие сердце, жизнерадостные песни и танцы»<sup>32</sup>.

Вероятно, синтетическое танцевальное искусство в 1930-е гг. привлекло особое внимание партийно-государственных руководителей культуры по тем же причинам, которые определили невиданную популярность лаковой миниатюры: жизнерадостный «народный» танец весьма выигрышно обосновывал концепцию монолитной советской культуры, объединяя традицию и современную идеологию, фольклорное и профессиональное, сельское и городское, местное и национально-имперское, будничное и праздничное<sup>33</sup>. Не случайно со второй половины 1930-х гг. и вплоть до распада СССР (а на «ведомственных» торжествах — по сей день!) официальные концертные программы всех уровней уделяли почетное место «народной» хореографии. К советским юбилеям приурочивались всесоюзные и республиканские смотры художественной самодеятельности.

*Переделка «из заунывных в веселые»:  
изобретение жизнерадостной хореографии*

Итак, растущий интерес к танцу в официальных сферах был обусловлен, помимо прочего, «эмоциональностью, жизнерадостностью танцевального искусства, оказавшимися наиболее созвучными энтузиазму и оптимизму времени»<sup>34</sup>. Для постановщиков «народных» танцев это означало ясную установку на обслуживание «административного веселья»<sup>35</sup> — на изобретение жизнерадостной хореографии. Их творческая активность отныне, видимо, в немалой степени сводилась к приданию жизнеутверждающего звучания фольклорной основе: «В 1933 г. Сталин заявил с трибуны I Всесоюзного съезда колхозников-ударников, что коллективизация дала крестьянину обилие продуктов и блага культуры. После этого даже в районах, пораженных голодной смертью, местные хореографы были вынуждены сочинять на “народной основе” сюжетные колхозные танцы, иллюстрирующие “зажиточную жизнь”. В 1934—1936 гг., как свидетельствует костромской балетмейстер А. И. Сельцов, традиционные для поволжского фольклора хоровые песни и танцы переделывались “из заунывных в веселые”»<sup>36</sup>.

Последующие годы и десятилетия укрепили систему централизованного управления «государственной» самодеятельности, тиражирования высочайше одобренных «народных» образцов, представленных государственными ансамблями танцев, сценической демонстрации жизнерадостности. «Радость здорового тела», «радость движения», характерные для хореографии 1920-х гг., сменились «радостью труда».

Необходимо, однако, отметить, что язык хореографов и государственных чиновников вкладывал в понятие «радость» разные смыслы. Если

для хореографов этот термин был синонимичен «темпераментности», «живости», «задору», «легкости», «игривости», «стремительности», то для партийно-государственных кураторов художественной самодеятельности «радость» ассоциировалась с «бодростью» и другими проявлениями политической лояльности и «любви к партии и правительству»<sup>37</sup>.

Последствия государственной культурной политики оказались весьма неоднозначными. Попытки создать монолитную советскую культуру, объединив профессиональное и любительское творчество, имели сокрушительные последствия и для того, и для другого: «Принудительное единство достигалось за счет упрощения, усечения, усреднения всех сфер художественного творчества: фольклора, профессионального искусства и самодеятельности»<sup>38</sup>. Используя терминологию Г. Наумана, можно трактовать результат этого процесса как «снижение культурных ценностей»<sup>39</sup>. Для танцевального фольклора, превращавшегося в «сырье» для клубной самодеятельности, это означало утрату оригинального лица: в «танцах народов СССР» «...нивелировались и стирались региональные особенности, а подчас и национальные черты. Одни и те же приемы танца, движения, рисунки, сценические композиции можно было встретить у представителей самых разных народов страны»<sup>40</sup>. Поэтому с точки зрения происхождения и стилистики советский «народный танец» может характеризоваться как «фольклорная» подделка, или «фальшлор» (термин «fake lorge» ввел в конце 1960-х гг. Р. Дорсон)<sup>41</sup>.

Однако ситуация с советским «фальшлором» была не столь однозначна, как может показаться на первый взгляд. У советской художественной самодеятельности была обширная и устойчивая «целевая группа», без чего воспроизведение «фальшлорной» продукции было бы невозможным<sup>42</sup>.

#### *«Человек двадцатого века в поисках радости»:*

##### *мотивы рядовых участников хореографического любительства*

Было бы неоправданным упрощением трактовать советскую самодеятельность, в том числе хореографическую, исключительно как навязанный населению плод тоталитарной политики и продукт лояльных режиму профессиональных балетмейстеров. В период расцвета художественной самодеятельности — в 1950-е — 1970-е гг. — численность ее участников в СССР достигала 20 млн человек. Десятки тысяч хореографических коллективов посещались сотнями тысяч детей и взрослых. Конечно, принуждение разной степени при вербовке участников советской художественной самодеятельности имело место. Оно могло быть прямым, как, например, в Гулаге 1930-х гг., или более subtilным, «полудобровольным», в системе образования на протяжении почти всей советской истории. Однако только насаждением «сверху» распространенность (танцевальной) самодеятельности объяснить невозможно. Необходимо обратиться к вопросам, чем руководствовались рядовые члены танцевальных самодеятельных коллективов, делая длительное участие в них — иногда на годы и даже десятилетия — частью своей жизни, и приносило ли им это участие радость.

Аргументированно, с фактами в руках, ответить на поставленные вопросы о самовосприятии и эмоциональном самочувствии участников самодеятельной хореографии весьма затруднительно в связи с отсутствием исследований и источниковой базы. Поэтому в этой, завершающей части статьи неизбежно придется ограничиться несколькими предварительными гипотезами, касающимися эмоционального состояния рядовых участников танцевального любительства и инструментария для его изучения. Прежде всего, следует исходить из тезиса, что художественная самодеятельность представляла собой не только послушный инструмент в руках тоталитарного или авторитарного государства, но и нишу, в которой можно было уютно укрыться от претензий недоброжелательных властей и трудностей недружелюбного быта. «Существуя на границе искусства и быта, идеологии и элементарных эмоций, самодеятельность одновременно предстает частью институционализированной культуры и сферой непосредственного проявления творческой жизни народа. Здесь предельно наглядно обнаруживаются механизмы воздействия государственной машины на сознание масс, ассимиляция ее установок в системе верований, представлений, чувств. Но та же сфера служила культурно-экологической нишей, в которой в какой-то степени сохранились творческие потенции народа, смягчалось и отчасти блокировалось давление системы»<sup>43</sup>.

Но возможно ли приносящее радость творчество (и вообще, можно ли радоваться жизни) в рамках тоталитарной системы? Исследователи дают на этот вопрос неоднозначный ответ: «Любительское творчество невозможно в состоянии трагического разлада, деморализующего страха перед лицом смертельной опасности, в состоянии постоянной душевной подавленности, всепоглощающего разочарования в окружающей действительности. Но оно становится возможным, может быть, даже необходимым при волевом сознательном или бессознательном порыве человека к преодолению стрессового состояния»<sup>44</sup>.

Тезис о творчестве как «преодолении» обстоятельств не следует трактовать в духе определения участия в художественной самодеятельности как «оружия слабых» или стратегии сопротивления. Она обслуживала официальный «эмоциональный режим» (У. Редди) — комплекс нормативных эмоций (в нашем случае — оптимистично-жизнерадостных) и ритуалов, обеспечивающих интеграцию и устойчивость любого политического режима<sup>45</sup>. В этом смысле тоталитарная культурная политика была достаточно успешной и имела своего рода терапевтическое воздействие на население, смягчая удары суровой действительности. Как справедливо полагает английская исследовательница К. Мерридейл, «тоталитаризм в известной степени функционировал. Если рассматривать здесь в качестве действенной метафору “исцеления”, то Россия следовала модели не психоанализа, ориентированного на индивидуальное и отдельную биографию, а когнитивной психотерапии. Согласно этой теории, любое сознание можно перехитрить и привести к той готовности к сотрудничеству и к тому радостному состоянию, которое считается соответствием душевного здоровья. Посмотрите пару минут улыбаясь в зеркало, говорится в изданном в 1996 г. в Великобритании популярном пособии под названием “Как

быть счастливым». Очень похожие рецепты распространяли ответственные за агитацию и пропаганду органы коммунистической партии»<sup>46</sup>.

Вместе с тем, танцевальные группы со стабильным составом участников можно трактовать и как автономные «эмоциональные сообщества» (Б. Розенвейн) с собственными наборами эмоциональных норм<sup>47</sup>. Участие в хореографических объединениях (помимо насилия разной степени, включая давление окружающих или решение родителей) могло определяться самым широким спектром мотивов: желанием завязать новые дружеские контакты, выступать на сцене, вырваться из тягостной повседневности, скрасить досуг, путешествовать по стране (успешные самодеятельные коллективы имели возможность регулярно гастролировать по стране и за рубежом) и т. д. Если учесть, во-первых, что участники танцевальных коллективов проводили вместе по несколько часов в неделю — на тренаже, выступлениях, в совместных поездках; во-вторых, что они, кроме того, часто проводили совместно остатки свободного времени, устраивая совместные вылазки на природу, походы в (кино)театры, в-третьих, что создание семейных пар в самодеятельных коллективах было заурядным явлением, — можно с уверенностью предположить, что эмоциональный настрой в этих сообществах был как минимум позитивным.

Для адекватного описания эмоционального состояния самодеятельных танцовщиков и танцовщиц в репетиционном классе и на концертной сцене во время совместного исполнения танцевальных номеров представляется целесообразным воспользоваться ключевым концептом участников проекта «Rausch und Diktatur»<sup>48</sup>, объединившим в себе и культурно сконструированные, и телесные аспекты массовых действий. Немецкое понятие «Rausch» может быть переведено на русский с помощью заимствованных существительных «эйфория», «экстаз», «экзальтация». Из русских аналогов наиболее подходящими представляются «опьянение» и семантически наиболее близкое «упоение». Авторы проекта предлагают понимать под ним ограниченное во времени сильное переживание индивидуального эмоционального переполнения, распространяющееся в большой группе людей. Это состояние может быть вызвано коллективными действиями или впечатлениями. Для него характерны стремительное «заражающее» распространение, переживание общности, освобождение от будней<sup>49</sup>.

Суть истории советской (хореографической) самодеятельности можно, воспользовавшись формулировкой В. Е. Хазановой, определить одной фразой: «человек двадцатого века в поисках радости»<sup>50</sup>. Этот человек выступал в трех ипостасях: государственного чиновника, профессионального хореографа и участника-любителя, каждый из которых имел свои мотивы для создания и репрезентации «радости» на любительской сцене. Предположительно по мере рутинизации сталинистской по происхождению системы управления культурой рядовые участники самодеятельности приватизировали проект государственной культуры, подчинив декретуемую «сверху» жизнерадостность своим собственным интересам, превратив официальный проект «административного веселья» в инструмент частного эмоционального удовольствия.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Вера // Миссия. 2010. № 8 (77). Вклейка между с. 64 и 65.
- <sup>2</sup> Метафора, вынесенная в заглавие статьи, заимствована из описания танца И. Моисеева «Вензеля» в буклете, посвященном 60-летию знаменитого хореографа: Ансамбль народного танца СССР под руководством Игоря Моисеева. В фотографиях Евгения Умнова. М., 1966. С. 26.
- <sup>3</sup> Танцы народов СССР. М., 1951. С. 150; Народные танцы. М., 1954. С. 5, 88, 155; Танцы народов СССР. Вып. 1. М., 1954. С. 53; Сборник танцев. Для коллективов армейской и флотской художественной самодеятельности. М., 1955. С. 84, 131; Танцы народов СССР. Вып. 3. М., 1956. С. 3; *Богаткова Л.* Хоровод друзей. Танцы народов разных стран. Материалы к школьным и пионерским праздникам. М., 1957. С. 197, 445; Танцы народов мира. М., 1959. С. 89; Три сюжетных танца. М., 1961. С. 3, 93; Танцы народов СССР. М., 1964. С. 3, 58, 96; *Устинова Т. А.* Звездный хоровод. Современный сюжетный танец. М., 1964. С. 49; *Степанова Л.* Народные танцы. М., 1965. С. 21, 63; *Степанова Л.* Народные танцы. М., 1968; Танцы народов России. М., 1970. С. 6, 31; и др.
- <sup>4</sup> *Надеждина Н.* Русские танцы. М., 1951. С. 37.
- <sup>5</sup> Там же. С. 93, 248.
- <sup>6</sup> *Устинова Т.* Русские танцы. М., 1955. С. 138, 141. В контексте советского атеизма не вызывает удивления, что святочная основа этой хореографической композиции не упоминается в ее описании, а в качестве ее культурной основы фигурируют «зимние игровые пляски молодежи» (с. 138).
- <sup>7</sup> Там же. С. 191—193.
- <sup>8</sup> Современность в танце. М., 1964. С. 95.
- <sup>9</sup> *Козловский Н., Бальтерманц Д.* Государственный заслуженный ансамбль танца Украинской ССР. Киев, 1960. С. 5; Ансамбль народного танца СССР под руководством Игоря Моисеева. С. 32; *Горшков В.* Народный танец в творчестве Гая Тагирова // Г. Х. Тагиров 100 татарских фольклорных танцев. Казань, 1988. С. 9.
- <sup>10</sup> *Козловский Н., Бальтерманц Д.* Государственный заслуженный ансамбль танца... (вклейка с илл.)
- <sup>11</sup> *Уральская В. И., Соколовский Ю. Е.* Народная хореография. М., 1972. С. 20.
- <sup>12</sup> *Чурко Ю. М.* Белорусский хореографический фольклор. Минск, 1990. С. 16.
- <sup>13</sup> *Нагаева Л. И.* Танцы восточных башкир. М., 1981. С. 105.
- <sup>14</sup> Наряду с распространенной отсылкой к эпизоду о народном танце Наташи Ростовой в «Войне и мире» Л. Н. Толстого, в советской хореографической литературе можно найти и менее избитую апелляцию к воспоминаниям С. Т. Аксакова: «...сколько было истинной веселости в этих деревенских игрищах!.. Каким-то хмелем веселья проникнуты были все. Взрывы звонкого, дружного смеха часто покрывали и песни и речи. Это были не актеры и актрисы, представляющие кого-то для удовольствия другим, — себя выражали песенницы и плясуньи, себя тешили они от избытка сердца, и каждый зритель был увлеченное действующее лицо. Все пело, плясало, говорило, хохотало...» (*Аксаков С. Т.* Воспоминания // С. Т. Аксаков. Избр. соч. М.; Л., 1949. С. 267. Цит. по: *Ефименкова Б. Б.* Танцевальные жанры в творчестве замечательных композиторов прошлого и наших дней. М., 1962. С. 6).
- <sup>15</sup> *Богаткова Л.* Хоровод друзей. С. 3.
- <sup>16</sup> *Друлле Э. П.* Танцевальный коллектив. Ансамбль «Дзинтариньш» (Янтарик) при Доме культуры Латвийского республиканского совета профсоюзов // Организатору детской художественной самодеятельности в клубе. М., 1971. С. 132.
- <sup>17</sup> *Поджидавев Г.* Повесть о танце. М., 1972. С. 167.
- <sup>18</sup> Там же. С. 173.
- <sup>19</sup> *Гоголь Н. В.* Петербургские записки // Н. В. Гоголь Собр. соч. Т. 6. М., 1959. С. 113. См.: *Ефименкова Б. Б.* Танцевальные жанры... С. 5; *Уральская В. И., Соколовский Ю. Е.* Народная хореография. С. 67, 70; *Карташова Н. Н.* Воспитание танцем. Челябинск, 1976. С. 47; *Алексютрович Л. К.* Белорусские народные танцы, хороводы, игры. Минск, 1978. С. 19; *Захаров Р. В.* Сочинение танца: страницы педагогического опыта. М., 1983. С. 8.; *Захаров В. М.* Радуга русского танца. М., 1986.
- <sup>20</sup> *Горшков В.* Народный танец... С. 9.

- <sup>21</sup> *Козловский Н., Бальтерманц Д.* Государственный заслуженный ансамбль танца... С. 4.
- <sup>22</sup> Танцы народов СССР. М., 1951. С. 3
- <sup>23</sup> *Нагаева Л. И.* Танцы восточных башкир... С. 109.
- <sup>24</sup> *Гаскаров Ф. А.* Башкирские народные танцы. Уфа, 1958. С. 5.
- <sup>25</sup> *Устинова Т. А.* Звездный хоровод... С. 15.
- <sup>26</sup> Народные сюжетные танцы... С. 18.
- <sup>27</sup> *Устинова Т. А.* Звездный хоровод... С. 89.
- <sup>28</sup> *Поджидаев Г.* Повесть о танце... С. 173, 174.
- <sup>29</sup> Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. 1917—1932 гг. СПб., 2000. С. 10.
- <sup>30</sup> *Румянцев С. Ю. Шульпин А. П.* Самодеятельное творчество и «государственная» культура // Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. 1930—1950 гг. СПб., 2000. С. 28.
- <sup>31</sup> *Сокольская А. Л.* Танцевальная самодеятельность // Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. 1930—1950 гг. С. 130.
- <sup>32</sup> Там же. С. 100—101.
- <sup>33</sup> *Румянцев С. Ю. Шульпин А. П.* Самодеятельное творчество... С. 27.
- <sup>34</sup> *Пуртова Т. В.* Танец на любительской сцене (XX век: достижения и проблемы). М., 2006. С. 49.
- <sup>35</sup> *Сокольская А. Л.* Танцевальная самодеятельность... С. 116.
- <sup>36</sup> Там же. С. 135.
- <sup>37</sup> Так, по поводу прошедших зональных смотров сельской художественной самодеятельности в конце 1978 г. в Челябинской области в отделе культуры местного обкома КПСС была подготовлена записка, в которой, помимо прочего, в качестве недостатка отмечалось: «В репертуаре хоровых коллективов, вокальных ансамблей много произведений минорных: отсутствует боевой настрой, подъем и т. п.» См.: ОГАЧО. Ф. П-288. Оп. 201. Д. 370. Л. 10.
- <sup>38</sup> *Румянцев С. Ю. Шульпин А. П.* Самодеятельное творчество... С. 46.
- <sup>39</sup> См.: *Богданов К. А.* Vox Populi: фольклорные жанры советской культуры. М., 2009. С. 18—19.
- <sup>40</sup> *Уральская В. И., Пуртова Т. В.* Художественная самодеятельность // Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. Конец 1950-х — начало 1990-х годов. СПб., 1999. С. 338.
- <sup>41</sup> *Dorson R. M.* Fabelore // Zeitschrift fuer Volkskunde. 1969. Bd. 65. S. 56—64. См. также: *Богданов К. А.* Vox Populi... С. 15—17.
- <sup>42</sup> *Богданов К. А.* Vox Populi... С. 13—17.
- <sup>43</sup> *Румянцев С. Ю. Шульпин А. П.* Самодеятельное творчество... С. 7.
- <sup>44</sup> Там же. С. 12.
- <sup>45</sup> Подр. см.: *Reddy W.* The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions. Cambridge, 2001; *Пламнер Я.* Эмоции в русской истории // Российская империя чувств: подходы к культурной истории эмоций. М., 2010. С. 21—22.
- <sup>46</sup> *Merridale C.* Steinerne Naechte. Leiden und Sterben in Russland. Muenchen, 2001. С. 447.
- <sup>47</sup> *Rosenwein B.* Emotional Communities in the Early Middle Ages. Ithaca, New York, 2006. См. также: *Пламнер Я.* Эмоции в русской истории... С. 21.
- <sup>48</sup> Подр. см. программную статью организаторов проекта А. фон Климо и М. Рольфа: *Ágrád v. Klimó, Malte Rolf.* Rausch und Diktatur // Zeitschrift fuer Geschichtswissenschaft. 2003. № 10. S. 877—895.
- <sup>49</sup> О плодотворности использования этого концепта применительно к российской истории насилия см.: *Нарский И., Хмелевская Ю.* «Упоение» бунтом в русской революции (на примере разгромов винных складов в России в 1917 году) // Российская империя чувств... С. 273—281.
- <sup>50</sup> Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. Конец 1950-х — начало 1990-х годов. С. 15.

## **СОВЕТСКИЙ ГОРОД СТАЛИНСКОЙ ЭПОХИ: ПРОСТРАНСТВО ОПТИМИЗМА**

Культурная парадигма сталинской эпохи пронизана бодростью и оптимизмом — неотъемлемыми характеристиками духовного облика советского народа<sup>1</sup>. Уверенность в том, что «нет такого тяжелого положения, нет такого несчастья, которое могло бы победить великую любовь к жизни, отличающую борцов за лучшее будущее человечества, строителей новой жизни»<sup>2</sup>, внедрялась в массовое сознание целенаправленно и разнообразными средствами. В сотворение мифа «торжествующей радости жизни» внесло свою значительную лепту и искусство. «Ликующая радость... величая торжественность... бурливое чувство жизни... счастливое веселье молодости... — таковы преобладающие эмоциональные тона искусства этого периода...», — утверждал один из главных теоретиков концепции соцреализма Г. Недошивин<sup>3</sup>.

«Яркость праздничного ощущения жизни» должна была пронизывать всю среду обитания нового советского человека. И в этой пространственной иерархии лидирующая роль принадлежала городу как опорному элементу советской власти. Модель городского пространства, в той или иной степени воплощенная, формировала зримую метафору Светлого Будущего и подкрепляла утопические иллюзии. «Мечта прекрасная, еще не ясная»<sup>4</sup> должна была предстать во плоти. Не только Москва, Ленинград или столицы союзных республик являли этот образ, но и крупные промышленные города — пролетарские центры — создавались или реконструировались с ориентиром на творение сценического пространства, где разворачивался спектакль великих свершений. Челябинск, кардинально изменивший планировочную структуру и архитектурный облик в конце 1920-х — 1950-х гг., подтверждает общее правило.

Прежде всего, в социалистическом городе формировалась новая топография, предполагавшая полную смену пространственных ориентиров в городском ландшафте<sup>5</sup>. Так, на примере Челябинска хорошо видна эволюция пространственных вех центра на протяжении первых десятилетий советской власти. Первым советским проектом планировки Челябинска, составленным в 1928 г. местными силами — техническим руководителем планировочного бюро, городским землемером Ефимовым и техником-планировщиком Турусовым<sup>6</sup>, — предполагалось сохранить историческое ядро

как основу нового города. Размещение административной зоны было предложено на площади Ярославского, бывшей Соборной площади, являвшейся до революции и культовым, и общественным центром. Данный проект еще был ориентирован на культурную память горожан и предполагал «простую» подмену объектов на традиционном месте. Ввиду небольших размеров пространства, явно недостаточных для размаха новой власти, на бывшей Южной площади, переименованной в 1920 г. в площадь Революции, и расположенной на границе городского ядра, планировался еще один центр. Площадь использовалась ранее для ярмарок, гуляний и цирковых зрелищ, была застроена фрагментарно и больше напоминала пустырь. Теперь она должна была служить для митингов, парадов и демонстраций, а также для размещения крупномасштабных общественных сооружений. Культурная память вновь была использована. В пространстве, наполненном радостью и весельем, произошло лишь изменение форм организации эмоционально насыщенных массовых действ.

В генплане Челябинска 1934—1936 гг.<sup>7</sup> площади Революции, расположенной на доминантной возвышенности, отводилась уже главенствующая роль — не только как места для массовых действ, но и как политико-административного центра. Роль культурного центра передавалась теперь пл. Ярославского, а на месте снесенного в 1934 г. Христорожественского собора был запроектирован театр оперы и драмы: так сакральный спектакль уступил место спектаклю идеологическому.

Характерно, что площадь Революции в проектах строилась по сценическому принципу. Площадь трактовалась как большой курдонер, где на главной композиционной оси размещался Дом Советов, главенствующий в архитектурном комплексе. Площадь обрамлялась величественными зданиями административно-политических учреждений. Центральная часть площади была оставлена свободной и трактовалась как торжественный форум, предназначенный для демонстраций и парадов. Одним из основных архитектурно-планировочных принципов при решении главной площади утверждался принцип контраста, «резкого, внезапного перехода» от горизонтали «ординарного» города к вертикальной устремленности зданий административно-политических учреждений, прежде всего Дома Советов. Для большей акцентировки доминантного положения площади в отдельных проектах предполагалось приподнять ее над окружающим пространством. Сравнение современниками площади Революции с торжественным парадным залом отражено, например, в газетной статье, посвященной генплану Челябинска 1936 г. Автор восторженно писал: «Камень, гранит, мрамор, величественные лестницы, фонтаны — вот строгий стиль этой главной площади города. Она вымощена цветным узором брусчатки, она — как мозаичный пол... И от этого кажется огромным «залом», над которым высоким сводом опрокинулось небо»<sup>8</sup>. Примечательно при этом, что и профессионалы-проектировщики, и газетный репортер, говорящий от лица масс, настроены на одну волну — на создание и восприятие эмоционально переживаемого пространства.

При создании нового архитектурного образа города акцентировался моноцентризм планировочного решения. К центру должны были «подво-

дить зрительные и композиционные оси планировочного решения города»<sup>9</sup> и должно было расти «впечатление архитектурной напряженности»<sup>10</sup>, от него расходились главные магистрали, распространяя «линии архитектурного влияния»<sup>11</sup>. В решении главных улиц определяющую роль играли принцип осевой симметрии, видовые перспективы, крупномасштабность застройки, стилистическое единство. Тон оформлению челябинских магистралей задавала ул. Спартака, в «архитектурной панораме» которой отражалась «идея торжественности и величия подходов к центру города площади Революции и административным кварталам»<sup>12</sup>. Таким образом, по мере центростремительного движения усиливалась эмоциональная составляющая в восприятии городского пространства, достигавшая кульминации в слиянии с образом советской власти в административно-общественном фокусе.

Главная площадь должна была служить не только административно-политическим центром, но и местом массовых действий, что прекрасно отражено на страницах авторитетного архитектурного журнала середины 1930-х гг. «Планировка и строительство городов»: «Эра социализма, вновь возрождая и поднимая на недостижимую до сих пор высоту проведение общественной жизни в наших городах, вновь превращает места массовых празднеств в центр города, ставит перед планировщиком и архитектором ответственную задачу оформления в формах, созвучных эпохе, больших, красиво спланированных и монументальных площадей, отвечающих размахом своей планировки демонстрациям, массовым празднествам и карнавалам свободного пролетариата»<sup>13</sup>. Также при планировке центральных магистралей изначально учитывалась роль этих улиц не только как транспортных артерий, но и как путей следования праздничных демонстраций. «Движение по городу воинских частей, демонстраций, спортивных колонн и процессий ставит особые задачи для планировки улиц и регулирования движения... Движение демонстраций многотысячных масс трудящихся требует от плана обеспечения непрерывающихся маршрутов колонн, движущихся от периферии к центру, бесперебойного прохода через площадь и достаточных размеров этой площади для возможности демонстрации спортивных групп, удобства расположения тысячных масс перед дворцами советов, расположения трибун и т. д. Крайне желательно в процессе планировки городов наметить пути следования колонн демонстрантов, как районных, так и общегородского значения. При построении такого трафика, особенно необходимо учесть предельно меньшую задержку в движении городского транспорта, во время демонстрации, особенно на магистралях и транспортных площадях...», — такие рекомендации формулировались для будущих проектировщиков в учебнике «Основы советского градостроительства» (1939)<sup>14</sup>.

И многочасовые праздничные спектакли-шествия действительно заполняли пространство. «Свыше трех часов длилась эта радостная, ликующая, величественная демонстрация единства советского народа, его преданности делу Ленина — Сталина. Не смолкали песни, пляски, игры, музыка», — так писал репортер «Челябинского рабочего» об октябрьской

демонстрации 1937 г.<sup>15</sup> Примечательно, что аналогии с традициями массовых народных гуляний и карнавальная стихией подмечали и «сторонние» наблюдатели. Евгений Кауфман, немецкий архитектор и член бригады Э. Мая, вместе со своими коллегами принял участие в первомайской демонстрации в группе иностранных специалистов. Он был потрясен увиденным: «Там были самые разнообразные группы в причудливых одеждах, как в Германии на карнавале [...] — в этом нет никакого перебора и это никогда не надоедает!»<sup>16</sup>.

Даже если архитектурно-планировочная реальность города еще не соответствовала новым принципам, она «закрывалась» временными праздничными декорациями, обрамлявшими праздничную стихию. Так, к первомайскому празднику в Челябинске «...все учреждения оформляют свои здания по предусмотренным и утвержденным темам первомайской комиссией. Площади и улицы оформляются по темам... Площадь Революции празднично декорируется и посыпается песком»<sup>17</sup>. На улицах появлялись не только флаги, лозунги, транспаранты и плакаты, но и временные крупномасштабные сооружения, как, например, деревянные триумфальные арки. Причем новая архитектура, существуя только в проекте, уже становилась частью оформления праздничных шествий. Так, например, «исключительно ярко оформленная колонна советских архитекторов» на первомайской демонстрации на Красной площади в Москве несла макеты новых зданий, объединенные одним лозунгом: «Создадим архитектуру, достойную нашей великой эпохи»<sup>18</sup>.

Городское пространство должно было создавать торжественный «фасад» страны социализма, формируя своеобразные декорации, на фоне которых разворачивался спектакль великих свершений. На языке зодчества нужно было отразить «...понимание величия эпохи Ленина — Сталина, ...патриотическую гордость; чувство оптимизма и уверенности...; благородство, простоту, правдивость и человечность; стремление к подлинной красоте, как неотъемлемого проявления духовной жизни...»<sup>19</sup>. Это требовало кардинального изменения архитектурного языка в сравнении с предшествующим периодом 1920-х гг. «Наша рабочая общественность ждет от наших социалистических городов красивых, радостных, бодрых, сильных впечатлений»<sup>20</sup>, — этому тезису никак не соответствовал, с точки зрения властных идеологов, архитектурный текст авангардного зодчества. Главные претензии сосредотачивались вокруг образно-эмоционального восприятия города: сухость и лаконичность архитектурно-планировочного решения, монотонная и невыразительная планировочная сетка, недостаточная проработка и прорисовка плана основных репрезентативных участков и панорам, недостаток архитектурного обогащения городского пространства, казарменная строчная застройка и т. п. Эта архитектура воспринималась исключительно как «плохая и скучная»<sup>21</sup>, город «производил как на бумаге (в проекте), так и в натуре (выстроенные кварталы) удручающее впечатление»<sup>22</sup>.

Архитектурный ритм, архитектурное оформление, архитектурная обработка, архитектурный ансамбль, архитектурно-композиционный центр, архитектурный акцент — эти словосочетания определяют теперь язык

архитектурно-градостроительных текстов. И их отсутствие воспринимается как существенный недостаток. Так, генплан Челябинска 1934—1936 гг. осуждается за то, что «в центре внимания... требования инженерии и экономики, понятое в отрыве от архитектурных задач строительства города», в результате чего архитекторы «не сумели архитектурный образ города сделать основой всей работы над схемой». По мнению критиков, не было найдено архитектурного выражения сетки магистралей («с точки зрения пространственных ансамблей») и площадей (которые «решены в проекте только как транспортные узлы, а не как архитектурные центры»); дана «плоская трактовка» без «объемного выражения планировочного замысла»; не представлено «ни одного графика, поясняющего архитектурную идею города, чертежей, анализирующих силуэт города, восприятие города». И далее можно перечислять еще длинный список подобных претензий<sup>23</sup>. В одной из критических публикаций проскальзывает весьма примечательный в данном контексте речевой оборот: «Взгляд зрителя устремлялся в бесконечность вследствие отсутствия замыкающих перспектив»<sup>24</sup>. Происходит смена роли обитателя социалистического города — он становится теперь не просто жителем, которого необходимо обеспечить функционально организованной и распланированной системой жизнедеятельности. Он становится зрителем пафосного спектакля в роскошных декорациях.

Здания на главных магистралях наиболее ярко демонстрировали и изменившийся подход к архитектурному образу города. С середины 1930-х гг. прослеживался переход от строчной застройки к периметральной, масштабы кварталов и составляющих их зданий укрупнялись, лицевые фасады архитектурно разрабатывались. В основу застройки кварталов был положен ансамблевый принцип. При таком подходе повседневность оказывалась за пределами градостроительного мышления, и от 1930-х к 1950-м гг. все меньше уделялось внимания социально-бытовой организации внутриквартального пространства, которое подменялось организацией «парадных дворов». Жилые многоэтажные дома насыщались несвойственными им функциями — в первых этажах домов, выходящих на магистрали, размещались магазины с огромными окнами-витринами, или кинотеатры, как, например, жилой дом с кинотеатром «Спартак» на ул. Спартака (совр. пр. Ленина) в Челябинске. Теперь уже невозможной была ситуация, когда бы «размещая...дома на территории кварталов, планировщик позаботился о наилучшей инсоляции жилых помещений, но полностью пренебрег архитектурой улиц»<sup>25</sup>, за что критиковалась, например застройка соцгорода Челябинского тракторного завода. Архитектура конца 1920-х — начала 1930-х гг., отмеченная «формализмом, упрощенчеством и пошлятиной»<sup>26</sup>, окончательно уступила место «более нарядному и жизнерадостному оформлению зданий, улиц и площадей»<sup>27</sup>.

Обратим внимание на частое противопоставление апологетами новой архитектуры живого, полнокровного, здорового, радостного — мертвому, высохшему, больному и унылому. Например, плоскостного образа — объемному силуэту; «мертвой», «тощей и худосочной схемы»<sup>28</sup> — «живому организму». Вплоть до сравнения конструктивистских кварталов,

внушающих «не бодрость, а уныние»<sup>29</sup>, с «кладбищенской аллеей»<sup>30</sup>. В то время как «наша архитектура должна быть бодрой, здоровой, простой и радостной, ибо этими чертами наделена наша социалистическая жизнь...»<sup>31</sup>. Эти противопоставления характерны в целом для новой культурной ситуации, что было уже блестяще проанализировано В. Паперным<sup>32</sup>.

Для усиления эффекта наполненной жизни архитектура использовала и изобразительный язык скульптуры. Романтику великих свершений, светлую, радостную, изобильную жизнь народа прекрасно отражал рельефный лепной орнамент — неотъемлемая часть уличных фасадов домов 1930-х — 1950-х гг., в т. ч. и Челябинска. Варьировались в основном образы античной, барочной, классицистической орнаментики. В орнамент вошла и новая, советская, эмблематика: серп и молот, пятиконечные звезды. Декор наполнился символами процветания: были распространены, например, гирлянды из сплетенных листьев, стеблей, цветов и плодов; часто повторяется в орнаментальных композициях рог изобилия: украшенный листьями аканта или обрамленный пышными завитками с розетками, он буквально выплескивал богатые дары советской земли, ежедневно напоминая советскому человеку о его счастливой и безбедной жизни.

По-настоящему живые зелень и вода являлись важными композиционными элементами городского пространства. Большое внимание к озеленению города было обосновано, в отличие от предыдущего периода, не только функционально-гигиеническими моментами. Зеленые насаждения и водные просторы аллегорически воплощали идею непрерывного течения и цветения жизни советского города, придавая и колористическую насыщенность городской среде. Бульвары решались как парадные архитектурные магистрали, связывающие районы города и дополненные незамкнутыми бульварными кольцами отдельных районов, объединяющих массу жилых кварталов. В проектах Челябинска пространство вдоль р. Миасс широко раскрывалось на реку, берега оформлялись гранитными набережными и спусками к воде. Набережные «одевались» зеленью и становились прогулочными аллеями<sup>33</sup>.

Предлагалось формирование и крупных зеленых массивов, в первую очередь — ЦПКиО, располагавшегося в городском бору площадью 1600 га на западе Челябинска. Главный вход в парк оформлялся площадью, замыкающей перспективу ул. Спартака. Здесь должно было разместиться величественное здание общегородского Дома культуры. Ул. Спартака находила продолжение в главной аллее ЦПКиО, а парк, подобно городу в миниатюре, был распланирован регулярно, с аллеями-лучами, соединяющими главный вход со всеми парковыми секторами. Зелень деревьев и кустарников, цветочные партеры, фонтаны, скульптура, также создавали «пространство оптимизма», в котором должен был разворачиваться спектакль массовых празднеств. Парки и сады становились основным местом радостного времяпрепровождения в соответствии с советским праздничным календарем. Так, во время празднования в Челябинске Дня Конституции, в ЦПКиО, городском саду, садах ЧГРЭС и ЧТЗ состоялись массовые народные гулянья, для чего сады были ярко оформлены, а ночью их озарили цветные огни фейерверков<sup>34</sup>. В Международный юно-

шеский день 1937 г. ЦПКиО стал ареной ночного карнавала<sup>35</sup>, с фанерными декорациями, маскарадными костюмами, гирляндами фонарей и ночным фейерверком<sup>36</sup>. «Нескончаемый поток гуляющих» наполнял сады и парки каждый праздничный и выходной день, закрепляя в культурной памяти новую праздничную традицию и формируя навыки коллективного общения в полифоничной городской среде.

Парки и городские сады являлись частью городской клубной системы. Структура парков культуры и отдыха и принципы их работы во многом совпадали с клубными. В парках формировались театрално-зрелищные, развлекательные, производственно-трудовые, спортивные, «тихие» зоны<sup>37</sup>. В Челябинском ЦПКиО планировался Зеленый театр на 3 тыс. зрителей, физкультурная зона со стадионом на 10 тыс. мест, дом физкультуры, 10 волейбольных и две теннисные площадки, бильярд, музыкальный павильон отдыха, детский парк и зоосад<sup>38</sup>. В день открытия парка «толпы челябинцев устремились в украшенные флагами аллеи, рощи и павильоны»<sup>39</sup>, заполняя «пространство радости», отличное от повседневных будней.

Собственно рабочие клубы от 1930-х к 1950-м годам эволюционировали от приоритета традиционных и многообразных форм клубной работы к доминанте зрелищности. Наиболее крупные из них приобрели и иное название — Дворцы. Архитектура дворцов культуры (ДК) «покоряет своим красивым силуэтом и истинно дворцовым размахом...», свидетельствуя «о новых величественных масштабах нашего городского строительства»<sup>40</sup>. Эти слова, сказанные архитектором П. Володиным о челябинском ДК «Станкомаш», применимы и к другим аналогичным зданиям, строившимся в городе в конце 1940-х — 1950-е гг. и обладавшим типологическим сходством (ДК ЧТПЗ, ДК ЧМЗ). Дворцы схожи, прежде всего, по планировочной структуре. Прямоугольный в плане основной корпус развит со стороны главного фасада боковыми крыльями, образующими глубокий курдонер, в результате чего здание приобретает «Д»-образную форму. Такой усложненный план не случаен, боковые крылья функционально необходимы, так как значительная часть основного объема занята крупным зрительным залом. Зал выстроен по театралному принципу — с партером, ложами и балконом. Его предвдваряет обычно обширное двухсветное фойе, как правило, оформленное колоннадой. Архитектурное решение фасадов и интерьеров создано в пышных ордерных формах. Эта поистине дворцовая архитектура «принадлежала» рабочему человеку, который, вступая под великолепные своды, должен был осознать собственную значимость и испытать чувство гордости за родное предприятие и за все рабоче-крестьянское государство. Укрупненный масштаб и архитектурный размах выделяли эти здания в окружающей застройке, а сами здания служили композиционными ядрами районов.

В целом театрално-зрелищные здания — неотъемлемая часть советской архитектуры 1920-х — начала 1950-х гг. Их массовое строительство было связано не только со стремлением воплотить в жизнь провозглашенный лозунг о приобщении к культуре широких масс трудящихся. Как клубы должны были создать формы организованного каждодневного досуга, театр должен был заполнить вакуум «высокого» массового зрелища,

образовавшийся в результате фактического запрещения торжественного храмового богослужения. В Челябинске на пл. Ярославского в середине 1930-х гг. началось проектирование ее композиционного ядра — оперно-драматического театра. В 1920-х — первой половине 1930-х годов архитектура театральных зданий развивалась в русле новаторских исканий, предполагавших создание универсальных «синтетических» театров для всех видов постановок. В «новом театре» не только ликвидировалась социальная дифференциация зрителей путем отказа от традиционного деления мест в зале на ярусы, ложи, балконы и размещения их сплошным амфитеатром. Зритель должен был вовлекаться в сценическое действие, которое могло быть вынесено со сцены в зрительный зал и создать «окружение действия зрителем» и «окружение зрителя действием», что порождало различные формы трансформации сценического пространства и его кинофикации. Театр должен был вмещать массовые демонстрации и даже проход конных частей<sup>41</sup>. Во второй половине 1930-х гг. театральные сооружения стали вновь дифференцироваться по назначению, а в планировочном решении произошел возврат к схеме ярусного (рангового) театра с глубинной кулисной сценой-коробкой и зрительным залом с плоским партером и ярусами балконов и лож. Перед архитекторами театрального здания ставилась чрезвычайно сложная задача. В «Программе на составление проекта здания государственного театра на 1800 мест» в Челябинске (1934)<sup>42</sup> требовалось выстроить здание, которое могло бы «в полной мере создать наилучшие условия для оперных постановок и других массово-музыкальных зрелищ и в тоже время... для драматических постановок и массовых собраний». Проекты должны были соответствовать следующим требованиям: «внешнее и внутреннее архитектурно-художественное оформление должно ярко отражать назначение сооружения», освещать «величественные успехи на всех фронтах социалистического строительства», и при этом еще удивительным образом обладать «легкостью и радостью». Но зритель уже становился именно зрителем, созерцающим и одобряющим театральное или политическое действие, но никак не его участником. Смену роли и степени свободы советского гражданина организация театра демонстрировала весьма наглядно.

Восхищение — вот главная эмоция, задававшаяся театральной архитектурой. Поэтому театр должен был служить одним из главных украшений архитектуры города и обладать выразительным архитектурным обликом<sup>43</sup>. Торжественность достигла своего апогея в архитектуре послевоенных театров, примером которых является завершенный в начале 1950-х гг. челябинский театр оперы и балета, значительно изменивший облик в сравнении с концом 1930-х гг. В композиции зрительской части театра «читается» общая схема поведения человека в величественном архитектурном пространстве. В направлении движения зрителей от входа и вестибюля к двухсветному фойе и залу нарастает высота помещений, богатство декора, возрастает и торжественный настрой. Основные помещения для зрителей декорированы скульптурой и декоративной лепкой. Позолоченная лепнина варьирует темы растительного орнамента, отражающего изобилие советской земли. Колонны в интерьере облицова-

ны искусственным мрамором. Натуральным мрамором оформлены стены, а также ступени и поручни парадных лестниц, ограждения для них отлиты мастерами каслинского художественного литья. Люстры, канделябры, плафоны, торшеры, бра исполнены из бронзы и хрусталя. Главный плафон большого фойе исполнен на тему «Народный праздник». В торжественных неоклассических формах, внушающих также радость и оптимизм, строились и кинотеатры, приобретшие соответственно даже в название уподобление театральным зданиям.

Для подавляющей массы горожан, живших в 1930-е — 1950-е гг. тяжелым трудом и в аскетичных бытовых условиях, мир величественной архитектуры и в самом деле был миром театра, кратко праздничного спектакля в буднях повседневности. Этот мир, подобно театру, был ограничен относительной кратковременностью его созерцания ввиду территориальной привязки. Он был сосредоточен в наиболее идеологически-важных точках пространства — городском и районных центрах. При наличии разработанных проектов планировки города его застройка двигалась крайне медленно и фрагментарно. Ни идеология коллективного бытия в «социалистическом городе», ни идеология репрезентации советского общества, определявшие архитектурную образность, не стали организующими началами цельного городского пространства. Причина была проста. Масштабная и единовременная реконструкция требовала огромных финансовых затрат, которые не мог вынести городской бюджет. Идеологические концепции в реальном измерении уступили государственному прагматизму: наращивание экономической и политической мощи требовало сосредоточенности сил и средств именно в этих сферах, советский индустриальный город остался лишь территориальным приложением к структурам власти и производству.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Теплов Б. М. Психология. М., 1953. URL: <http://www.detskiysad.ru/medobozrenie/teplov.html>

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Недошивин Г. Очерки теории искусства. М., 1953. URL: <http://www.artvek.ru/iskusstvo/ocherki.html>

<sup>4</sup> Строка из «Марша энтузиастов».

<sup>5</sup> Такой способ организации переустройства городской топографии был свойственен ряду провинциальных исторических городов, что прекрасно показано с выявлением причин на примере Воронежа и Новосибирска М. Рольфом. См.: М. Рольф Советские массовые праздники. М., 2009.

<sup>6</sup> ОГАЧО. Ф. 98. Оп. 1. Д. 2566. Пояснительная записка к эскизному проекту планировки Челябинска 30.11.28.

<sup>7</sup> ЦГАНТД (С.-Петербург). Ф. Р-46. Оп. 3—9. Д. 3. Генеральный проект планировки Челябинска, 1936.

<sup>8</sup> Холодковский В. Взгляд в будущее // Челяб. рабочий. 1936. 29 окт.

<sup>9</sup> Архив ГлавАПУ (не систематизирован). Пояснительная записка к проекту реконструкции улиц и площадей города Челябинска. Ленинград, 1935. Л. 16.

<sup>10</sup> Там же. Л. 45.

<sup>11</sup> Эйсмонт Н. Г. Планировка г. Челябинска // Архитектура Ленинграда. 1937. № 2. С. 60—65.

- <sup>12</sup> Пояснительная записка к проекту реконструкции улиц и площадей города Челябинска... Л. 45.
- <sup>13</sup> Жуковский А. А. Архитектура улицы и площади // Планировка и строительство городов. 1933. № 9. С. 25.
- <sup>14</sup> ЦГАНТД (Самара). Ф. Р.-147. Оп. 1-1. Д. 57. С. 8. Дубелир Г. Д. Уличная сеть и площади, автомагистрали, мосты и набережные // Основы советского градостроительства : учебник. Ч. 5. Гл. 2. (Рукопись).
- <sup>15</sup> Октябрьская демонстрация в Челябинске // Челяб. рабочий. 1937. 10 окт.
- <sup>16</sup> Цит. по: Quiring C. Vom «Karpfenteich» zur «Kaviargewoehnungskur» — Einblikke in das Leben von Mays Mitarbeitern in Schlesien, Frankfurt und der Sowjetunion // Ernst May 1886—1970 / C. Quiring, W. Voigt, P. C. Schmal, E. Herrel (Hrsg.). Muenchen, L. ; N. Y., 2011. S. 147.
- <sup>17</sup> Челябинск готовится к 1 мая // Челяб. рабочий. 1935. № 80.
- <sup>18</sup> На Красной площади в Москве // Челяб. рабочий. 1935. 4 мая.
- <sup>19</sup> Цапенко М. П. О реалистических основах советской архитектуры. М., 1952. С. 234.
- <sup>20</sup> Гаспарьян А. М. Изжить недостатки планировочного дела (из опыта Стандарт-проекта) // Планировка и строительство городов. 1933. № 9. С. 6.
- <sup>21</sup> Волтерс Р. Специалист в Сибири. Новосибирск, 2007. С. 123—124.
- <sup>22</sup> Зальцман А. М., Меерсон Д. С. Архитектура соцгорода и его элементов // Планировка и строительство городов. 1934. №. 7—8. С. 13.
- <sup>23</sup> Кузнецов А. Достоинства и недостатки планировки Челябинска // Планировка и строительство городов. 1935. № 11. С. 14—16; Мостаков А. Схематизм в планировке городов // Архитектура СССР. 1936. № 6. С. 32.
- <sup>24</sup> Зальцман А. М., Меерсон Д. С. Архитектура соцгорода... С. 13.
- <sup>25</sup> Володин П. А. Челябинск. М., 1950. С. 33.
- <sup>26</sup> Об уродливых явлениях в архитектуре // Челяб. рабочий. 1936. 29 марта.
- <sup>27</sup> Колчин С. К. Строительство большого Челябинска // Челяб. рабочий. 1936. 18 февр.
- <sup>28</sup> Мостаков А. Схематизм в планировке городов... С. 37.
- <sup>29</sup> Гаспарьян А. М. Изжить недостатки... С. 6.
- <sup>30</sup> Мостаков А. Безобразное «наследство» архитектора Э. Мая // Архитектура СССР. 1937. № 9. С. 63.
- <sup>31</sup> Великие творческие задачи // Архитектура СССР. 1935. № 5. С. 2.
- <sup>32</sup> Паперный В. Культура Два. М., 1996.
- <sup>33</sup> Пояснительная записка к проекту реконструкции улиц и площадей города Челябинска...
- <sup>34</sup> Празднование Дня Конституции // Челяб. рабочий. 1936. 1 июля.
- <sup>35</sup> Идея массовых ночных «Карнавалов радости» («Весельем и радостью рапортуем социалистической Родине») возникла в 1933—1934 гг. и была впервые реализована в Москве и Ленинграде весной 1935 г. на основе сценариев, в разработке которых принимали участие профессиональные драматурги, художники, актеры, музыканты. См.: Хазанова В. Э. Клубная жизнь и архитектура клуба. Т. 2: 1933—1941. М., 1994. С. 160.
- <sup>36</sup> Сегодня — карнавал // Челяб. рабочий. 1937. 29 авг.
- <sup>37</sup> Хазанова В. Э. Клубная жизнь... С. 39.
- <sup>38</sup> Федулов А. Замечательный уголок // Челяб. рабочий. 1936. 29 окт.; Город отдыхает // Челябинский рабочий. 1936. 26 мая.
- <sup>39</sup> Город отдыхает // Челяб. рабочий. 1936. 26 мая.
- <sup>40</sup> Володин П. А. Челябинск... С. 37.
- <sup>41</sup> Бархин Г. Б. Архитектура театра. М., 1947. С. 86.
- <sup>42</sup> ОГАЧО. Ф. 220. Оп. 1. Д. 764. Программа на составление проекта здания городского театра на 1800 мест в Челябинске. 1934.
- <sup>43</sup> Бархин Г. Б. Архитектура театра... С. 162.

*Н. Скрадоль*

## **НОРМАТИВНАЯ САТИРА: БАСНИ СЕРГЕЯ МИХАЛКОВА И ФОРМИРОВАНИЕ ИДЕАЛЬНОГО СОВЕТСКОГО ГРАЖДАНИНА<sup>1</sup>**

Советскую литературу часто делят на политически выдержанную, написанную языком официальной идеологии, прямым и ясным, и на ту, что балансировала на грани между разрешенным и запрещенным, приглашая читать «между строк». Аллегорическое сатирическое письмо относилось, естественно, ко второй группе. Или нет?..

Советские басни представляют собой пример жанра, опрокидывающего это традиционное представление об однозначном восприятии аллегорического сатирического письма как исподволь подрывающего государственные устои. Правда, которую эти тексты открывают своим читателям, — это правда политически корректного видения мира, в полном соответствии с идеологическими установками, и главная их задача — воспитание идеального читателя и идеального гражданина советского общества. Представленные здесь размышления касаются работы механизма, обращавшего аллегорическую сатиру в утверждение существующего строя.

Советская басня начинается с сатирических текстов Демьяна Бедного, героя послереволюционных лет, обучавшего своих читателей грамматике нового строя через незатейливые образы революционной справедливости: сквернословие и своеобразный принцип отношений между героями, которые можно широко определить как «смешное насилие»<sup>2</sup>. Его читателям нужно было объяснять наглядно, кто друг, а кто — враг; потому герои его нещадно калечили и проклинали друг друга, «вырывал[и] все клыки» из «широкой пасти» врагов революции, оказывались «выблеванными обратно» сожравшими их противниками, давали друг другу «что есть силы, бац / По храпу», «сажали» друг другу «кулак промежду глаз» и предавались мечтам о том, как им однажды удастся кому-то «хрясну[ть] там по роже», чью-то «башку разбить о стену» и «двину[ть] со всего плеча»<sup>3</sup>. Конец тридцатых и военные годы обозначили конец революционной эпохи во всех жанрах, включая сатирические. Послевоенный читатель уже умел отличать врагов от друзей, уже знал правила общения и языковой игры в строе, утвердившем себя за послереволюци-

онные и военные годы. И баснописцем-сатириком нового времени на долгие десятилетия стал Сергей Михалков.

Значительно менее экстравагантная образность (по сравнению с баснями Бедного) в текстах Михалкова была плоть от плоти той самой рутинной политической повседневности, которую Виктор Шкловский определил как «быт» и которая, согласно Луначарскому, является настоящей целью революции и мерилом ее победы<sup>4</sup>. У Михалкова нет бранных выражений, его герои, даже самые непривлекательные, не будут называть друг друга «псы» и «голытьба» и ждать удобного момента, чтобы «по рылу каждого, ха-ха, собственноручно». Его читатель не должен смеяться над выяснением отношений при помощи кулаков и разбитых костей. В его баснях почти все ограничивается разговорами героев в будничных, предсказуемых ситуациях, причем и образы, и ситуации представлены как элементы устоявшейся, правильной, единственно допустимой речи. В своем анализе аллегории Вальтер Беньямин цитирует автора, предлагавшего создать принципиально новый вид басен, «когда в качестве действующих лиц выступят слова, слоги и буквы»<sup>5</sup>. В некотором роде тексты Михалкова представляют собой опыты именно такого рода, где сами созданные, или используемые, автором образы являются элементарными составляющими языка, всей системы государственного дискурса. Посмотрим, как этот язык, замаскированный под сатиру, работал и как он формировал своего читателя.

### *Звероколичности*

Чем больше фиксировались составляющие советского образного «алфавита», тем более неоднозначным было отношение советской критики к образам, которые подразумевали аллегорическое толкование. При этом нет противоречия между подозрительным отношением советских идеологов к аллегории и распространенным в постсоветской научной литературе утверждением, что весь советский дискурс был в высшей степени аллегорическим, если понимать аллегорию, вместе с Гете, как претворение «понятия в образ», каковой «выражает целиком» имеющее «четкие пределы понятие»<sup>6</sup>. Утверждение однозначной связи между понятием и образом в замкнутой системе (понятие-образ-понятие) естественным образом гарантировало предсказуемость и границы интерпретации — однако при этом, естественно, система должна быть именно замкнутой, причем не только по отношению к конкретному понятию и воплощающему его образу, но и по отношению ко всему понятийному и образному универсуму. Расширенное прочтение аллегории было недопустимым; отсюда неизбежное параллельное сокращение разнообразия образов и идеологически допустимого словаря, и беспокойство по поводу возможности появления непредусмотренных ассоциаций.

В 1950-е гг. критик Желтова восхваляет советскую аллегорию, опирающуюся на реалистическую традицию, и приводит в качестве примера надежного реализма образ слона в михалковских баснях, чья роль «соответствует его реальному облику: слон — симпатичное, добродушное животное»<sup>7</sup>. Однако спустя несколько лет другой критик высказывает свое

недовольство тенденцией использовать традиционные аллегории и утверждает, что «чисто аллегорический образ не кажется... подходящим для современной поэзии, для басни — тем более, и именно потому, что он отличается чрезвычайной 'всеобщностью' своего содержания, что в нем не за что 'зацепиться' нашему эстетическому чувству»<sup>8</sup>. По мнению критика, советские авторы басен должны сконцентрироваться на выражении характера советского человека, «ведь именно в характере живет художественно-сатирическая мысль баснописца». Через пару десятков лет Михалков и вправду удостоился похвалы от автора предисловия к сборнику его басен за «отход от сугубо традиционного ряженства басенных персонажей под всевозможных зверей» и за то, что он «нередко берет на себя смелость вести тему прямо, без всяких там зверооколичностей, без игры в зоопарк»<sup>9</sup>. К тому времени, действительно, во все большем количестве михалковских басен героями действительно оказывались просто «друг», женившийся «для прописки», туристы, «отдыхавшие на воле» и набравшие без спросу картошки с колхозного поля, строители, «что строят тяп да ляп»... Однако в наиболее интересный для анализа период, то есть в последние годы сталинизма, подавляющее большинство михалковских героев были как раз животными. Чем же объяснить подобное, казалось бы, возвращение к «несоветской» аллегории?

Еще в XIX вв Потембня достаточно просто выразил свои мысли по поводу роли животных образов в басне:

*Каким образом возникло это, отчего вместо хитрого человека берут лисицу, вместо жадного — волка, вместо упрямого и отчасти глупого — осла, говорить об этом я не буду. Это вопрос слишком обширный. Я скажу только, что практическая польза для басни от соблюдения такого обычая может быть сравнена с тем, что в некоторых играх, например в шахматах, каждая фигура имеет определенный ход действий: конь ходит так-то, король и королева так-то; это знает всякий приступающий к игре, и это очень важно, что всякий это знает, потому что в противном случае приходилось бы каждый раз условливаться в этом, и до самой игры дело бы не дошло<sup>10</sup>.*

В случае с Михалковым, однако, ситуация несколько иная: игра началась уже давно. Роли уже распределены. Скрывающиеся за животными в подавляющем большинстве баснях Михалкова — не люди, а *персоны* в изначальном смысле этого слова, т. е. маски, обозначающие роли — «бухгалтер-поэт» и его «начальник», «зам» и «зав», горе-докладчики и бездарные поэты, судьи и подсудимые, высокое начальство и подхалимы, завистливые сотрудники и не в меру ретивые подчиненные, поэт и редактор, пьяница и трезвенник, взяточник и честный служащий, защитник государственных интересов и предатель... Персоны эти завозят друг другу деликатесные продукты в качестве взятки («Коза, Медведь и Глухой Осел»), почитают глупого осла, потому что он заведует кормушками на скотном дворе («Нужный осел»), бестолково затягивают судопроизводство по очевидному обвинению («Бешеный пес»)... Животные образы,

таким образом, оказываются масками, наложенными на маски. Они условны вдвойне: и как басенные образы, и потому, что они обозначают условные, т. е. социально определенные, роли — и именно в силу этой своей двойной условности они идеально подходят для жанра советской аллегорической сатиры. Использование басенных образов как бы сигнализирует наличие шутки, прозрачно намекает на сам факт условности, на то, что нужно смеяться.

В своей монографии о природе комедии Аленка Зупанчич спорит с устоявшимся мнением, согласно которому смешное проявляется в момент выражения носителем социальной роли своей 'низшей', физической, человеческой сущности. По мнению Зупанчич, эффект смешного основан на обратном, а именно на подчеркивании того, что речь идет о «не только человеческом», т. е. чисто физическом и биологическом, начале в человеке; напротив, смешное должно напомнить нам, что в большой степени то, что есть человек, превышает 'чисто человеческое': такова функция социальных ролей, положения в обществе и пр.<sup>11</sup> В данном случае получается, что сущность героев михалковских басен определяется именно этим *надчеловеческим* началом, обусловленном правилами социальной игры, принятой в обществе. Отсюда твердая привязка к определенной буднично-знакомой и социально-значимой ситуации — исполком, выставка, редакция, дом, отдел кадров, — где действуют михалковские герои-звери. У Михалкова все образы, связанные с животным, инстинктивным, телесным началом, столь характерные для послереволюционной сатиры, замещаются двойной, 'правильной' условностью, где сатирическая аллегория тем более ограничена, чем более явно она о себе заявляет.

Но если герои-животные практически лишены животного начала, зачем они нужны вообще? Одна из возможных причин их использования в баснях, столь крепко привязанных к современной будничной действительности, — в том, что они были необходимы для сигнализации самого факта условного использования условно сатирического жанра. Тавтология не случайна: эти басни должны быть *условно смешны*, даже если на самом деле многие из текстов читаются просто как рифмованные описания знакомых ситуаций. Продолжив аналогию Потебни, можно сказать, что михалковские басни не просто предлагают фигуры для игры, которая уже началась и идет; они создают, и поддерживают, жанр *игры в игру*, симуляцию аллегорической сатиры, и делают это напористо, почти навязчиво, все умножая и умножая количество до предела сжатых рифмованных текстов, которые призваны 'обыгрывать' почти каждую ситуацию победившей советской повседневности.

Понятно, почему нужно играть в игру; только так можно создать иллюзию сатиры как свободного критического голоса, при этом не сделав и не сказав ничего противного режиму. Однако дабы исключить вероятность непонимания правил, нагромождение басенных образов сопровождается обнажением приема в конце почти каждого текста, где объясняется, как и что нужно понимать, кто есть кто и что есть что, с тем чтобы «смысл этой басни ясен» был и всем было понятно, кому определенной басней можно «дать урок», чтобы читатель не забыл, что «у нашей бас-

ни цель: / Бороться против зла». Читателю доступно объясняют, по какой причине баснописец выбрал кирпич в качестве героя одного из текстов (оказывается, именно «кирпич напомнил человека [ему]...»), для чего была выбрана сама аллегорическая форма сатиры («В основе басни сей я взял нарочно МЕЛ, / Чтоб не затронуть поважнее дел») и что обозначает определенный образ («Мы здесь назвали кладовой / То, что должно быть головой»). Один из текстов («Когда везет») имеет на всякий случай даже пояснительный подзаголовок — «Шутка». Лучше было повторить объяснение многократно, чем допустить возможность неоднозначного толкования.

### *Тавтология как прием*

Повторение уже сказанного, действительно, было очень важным для Михалкова. Хотя честнее было бы, наверное, говорить о тавтологии, или о словесном недержании, или о графомании. У читателя создается ощущение, что в первые послевоенные годы Михалков писал басни в ответ на каждый эпизод, на каждый случай в жизни, о чем он делится с читателем, сообщая ему: «В одной приемной горсовета / На ум пришла мне тема эта»; или: «Недавно я прочел критический обзор, / И, будучи с обзором не согласен, / Я басню новую добавил в книгу басен»; или: «Читал я тут на днях заморскую газету...».

Причинно-следственная цепочка 'событие — басня' почти рефлекторна в своем автоматизме. Повторение приема само по себе убивает, конечно, юмор. Впрочем, юмор как таковой в баснях Михалкова и не предусмотрен, кроме как сигнал, указание на то, каким должно быть отношение к пока еще существующим в советском обществе недостаткам. Каждое проявление недостатка, а главное — требуемое отношение читателей к этому проявлению, фиксируется, как фиксируется учителем любая ошибка, сделанная учеником в языке — и для исправления, и другим в назидание. А если учитель внимателен и опытен, то он сможет увидеть в частном случае общую тенденцию и исправит ее своим вмешательством.

Славой Жижек утверждает, что «пустая речь» («empty speech»), которая является, по Лакану, основной характеристикой человеческого языка вообще, «временно исключается» («is suspended») из советского языка; в идеальном обществе все сказанное имеет смысл<sup>12</sup>. Это бегство от 'пустой речи' и стремление зафиксировать все на письме может быть объяснением графоманства, которое было выделено Светланой Бойм, а вслед за ней — Шейлой Фитцпатрик, в качестве характерной черты советского дискурса<sup>13</sup>. Если в послереволюционной сатире должно было бросаться в глаза и смешить введение устной речи, примитивной и вульгарной, в письмо, разбивание канонов письма (так, у Бедного рыбы называют друг друга «балда» и «безголовый трусишка», несут «ахинею», «вавакают», и «хамкают»), то Михалков руководим стремлением оформить любую жизненную ситуацию, не соответствующую идеалу, на письме и в характерном стиле советского официального дискурса. Сознательный наборщик, явившись во сне горе-писателю, говорит с ним языком, в котором явно прослеживается стиль разгромных статей газеты «Правда»:

*Я прочитал твой труд. Мне смысл его не ясен.  
Я не согласен  
С поступками людей, которых вывел ты!  
Герои строк твоих фальшивы и пусты!  
Где ты вокруг себя нашел их и увидел,  
Откуда выкопал? Верней,  
Зачем ты клеветой унизил и обидел  
Живых героев наших дней?*

Мораль басни «Простая справка», где автор пытался узнать у сотрудников зоопарка, сколько живут львы, похожа на запись, оставленную бдительным гражданином в жалобной книге, или же на выговор разгневанного начальника:

*Такую «бдительность» иные проявляют,  
Чтоб ни за что нигде не отвечать,  
А сами, между прочим, оставляют  
В открытом сейфе круглую печать!*

«Непьющий воробей» заканчивается, как обобщенная характеристика, где имя конкретного лица заменено на глобально-нейтральное «иной»:

*Иной, бывает, промахнется  
(Бедняга сам тому не рад!),  
Исправится, за ум возьмется,  
Ни разу больше не споткнется,  
Живет умней, скромней стократ.*

Стержень, на котором держатся басни Михалкова, — повторение, уплотнение одних и тех же тем, одной и той же текстуальной структуры в одной аллегорической схеме, снова и снова — при этом, не забудем, подразумевается, что речь идет о сатире.

Такое письмо в основе своей противоположно творчеству. Скорее, оно является воплощением духа бюрократии в небюрократическом (потому что сатирическом) письме, торжества окаменевшего законополагающего и законоподдерживающего стиля. Именно такой стиль, не ограниченный пределами судопроизводства и государственной документацией, является языковым оформлением власти — и графомания здесь необходима, так как любовь к 'писанине', повторяющей и закрепляющей установленные языковые процедуры, является неотъемлемой чертой бюрократического дискурса<sup>14</sup>. Добренко говорит о «характерном для Сталина сугубо бюрократическом видении реальности»<sup>15</sup>, имея в виду стилистику сталинского языка. Однако этот бюрократический дух определял во многом природу тотального видения мира вообще, когда все недостатки приобретают общественное значение, становясь предметом исправления, попадая в сферу ведения бюрократических, регулирующих общественное

состояние систем. Вспомним Платонова, записавшего в середине 1930-х в одном из своих дневников: «Все упорядоченное, ‘счастье’ etc. мира есть гиперболическое воображение и практическая философия канцеляриста»<sup>16</sup>.

Басни Михалкова — воплощение платоновской фантазии, ибо юмор в них предполагает тотальную нормальность, то есть ситуацию, не совместимую с юмором, который по сути своей есть отстранение от нормы. В царстве тотальной нормальности самые мелкие пороки в знакомых, будничных ситуациях («Вот пишешь про зверей, про птиц и насекомых, / А попадаешь все в знакомых...») должны вызывать смех. Михалковский читатель должен находить смешное в минимальном отклонении от идеального порядка — волоките, непрофессионализме отдельных работников на некоторых должностях, самоуверенности невысоких начальников. Животные у Михалкова — воплощение советского бюрократического духа, проникшего в сферу личных качеств, ставшего плотью от плоти советских людей. И если герои басен первых советских десятилетий были носителями пороков глобальных, воплощением сил добра и зла с политически-классовой окраской (революция и контрреволюция, пролетарии и буржуа, честные труженики и кулаки, настоящие демократы и лицемерные западные либералы), то читателю Михалкова предлагается посмеяться над достаточно безобидными недостатками — нерешительностью, безынициативностью, самовлюбленностью, медлительностью при исполнении неотложных дел, жадностью, беспечном отношении к народному добру... Если басенные образы прежних лет должны быть смешны постольку, поскольку они постоянно находятся в состоянии борьбы, в экстремальных ситуациях, где они калечат, убивают и съедают друг друга, то герои Михалкова должны быть смешны именно, и только, как минимальные (но максимально возможные в царстве всеобщей нормативности) отклонения от нормы.

Вальтер Бенъямин начинает свои заметки о Кафке анекдотом о российском царском придворном, который провел обратившегося к нему за подписью мелкого чиновника, многократно расписавшись на представленных ему документах именем самого просителя<sup>17</sup>. Этот эпизод — аллегория авторства, превращающегося в пародию на самое себя, как только оно требует внешнего разрешения на заявление о себе. Многочисленные сатирические тексты Михалкова сродни пародийно размноженной подписи российского чиновника. В их основе — авторство, обернувшееся — и вернувшееся — голосом самой власти, которая одобрила первые михалковские басни, опубликованные в газете «Правда», а потому — раз и навсегда установленными понятиями о том, что можно, а чего нельзя. А если рассказчик — идеальный советский шутник, готовый и в самих шутках своих, т. е. в отклонениях от нормы, не отклоняться от нормы, и в аллегориях своих сохранять буквальный смысл, то и читатели, постулируемые этими текстами, должны быть идеальными советскими читателями, готовыми смеяться тавтологично, т. е. в ответ на уже многократно проверенные условные образы. *Идеальный читатель — идеальный потребитель бюрократического языка в качестве смешного.*

При максимальной условности и тавтологичности образов, которые должны вызывать смех, сам смех должен стать условным рефлексом.

### *Скука, смех и норма*

Баснописец-бюрократ Михалков — своего рода анти-Кафка, каким бы странным и почти кошунственным ни казалось упоминание Кафки в данном контексте. Кафкианское письмо, где из бесконечно размноженных фантазий канцелярского сознания рождаются альтернативные смысловые координаты, зеркально отражается в михалковских сатирическо-назидательных текстах, насыщенных бюрократическими тавтологическими моделями. На фоне кафковских бюрократов, чье гротескное присутствие лишь подчеркивает аллегорические и теологические измерения, на которые текст указывает, с еще большей ясностью проявляется предсказуемость и плоскость аллегорий его советского антипода, и их основное качество — они скучны.

‘Скучный’ здесь является не просто определением наиболее вероятного эффекта этих текстов на читателя, но принципиальной характеристикой сущности михалковских басен. Их образы, стиль, направленность донельзя узнаваемы. В них нет секрета, они не обещают удивления, их стиль и ситуации, разыгранные в них, никак не противоречат стилю и образу поведения, установленному в обществе. Если традиционная теория смешного учит нас, что смех должен вызываться неожиданностью, то у Михалкова все сделано для того, чтобы исключить неожиданности. А там, где нет сюрпризов, царит скука.

Это достаточно парадоксальное положение вещей, когда речь идет о сатирическом жанре, который призван высмеивать и смешить. Получается, что скучное должно быть смешно — и одновременно, постольку, поскольку оно включает в себя нормативный дискурс общества, быть принято как норма. Читая многократно размноженные канцеляризмы (тут и бесконечные обещания начальников — «не время... обождем... проверим... утрясется»); и беспомощность крючкотвора, который только и может, что «резолюцию наложит[ь] / И сам поставит[ь] на совет»; и необходимость наблюдать за тем, как «хозяин рук рукою руку мыл/ И брал, где мог, обеими руками!»), читатели должны быть готовы, с одной стороны, высмеять саму бюрократическую модель и определяющий ее язык, а с другой — воспринимать ее как некую идеальную речь, идеальную модель общения (поскольку язык этот — сам нормативный язык советской власти).

Этот треугольник (знакомое, предсказуемое — смешное — нормативное), каждая из составляющих дополняет две другие, определял в большой степени механизм проектирования идеального потребителя официальной советской развлекательной продукции. В пространстве советской воспитательной сатиры тот, над кем смеются, и тот, кто смеется, объект и субъект шутки смыкаются, что и создает идеального читателя басен, идеального потребителя советской дискурсивной продукции вообще. Идеальный послевоенный советский потребитель сатиры — тот, кто может смеяться над отражением себя, неправильно использующего язык власти.

Идеальный советский гражданин — тот, кто понимает, что верить своему субъективному восприятию языка власти как языка непонятого, или полного клише, или попросту скучного ни в коем случае нельзя, ибо так воспринимают и используют язык только герои сатирических поучительных текстов. В конечном итоге можно сказать, что идеальный потребитель представленных здесь текстов *готов подвергать насмешке то, что он находит в языке власти повод для насмешки*. Такова ультимативная тавтология дискурсивной стратегии советской идеологии.

В этом слиянии воедино идеала и предмета насмешки, друга и врага — отражение фундаментальной веры советской идеологии в то, что язык есть опасная субстанция, и даже само повторение его, само цитирование может скрывать в себе подвох. Нерадивые исполнители своих профессиональных обязанностей в михалковских баснях смешны потому, что прячут за языком передовиц советских газет свои далекие от совершенства натуры и деяния — но и они ведь всего лишь повторяют ‘политически корректный’ язык. Повторение необходимо, власть требует повторения, заучивания наизусть, цитирования — но то же самое повторение языка власти может стать не только подтверждением полной лояльности режиму, но и его пародией. Это ‘зеркальное’ качество советского языка в его крайнем проявлении в годы большого террора было отмечено Игалем Халфиным, указавшим на то, что и обвинители, и обвиняемые говорили на одном и том же языке<sup>18</sup>. На тот же механизм в более поздний и менее кровавый период советского общества обратил недавно внимание один из современных нам российских авторов, остроумно предположив, что просто повторение текстов речей Брежнева могло быть воспринято — причем и со стороны хранителей режима, и со стороны творческого андерграунда — как смелый постмодернистский шаг.

Что же следовало сделать, дабы предотвратить проявление инакомыслия под видом послушного повторения? Читать мораль.

### *Мораль*

Под моралью мы имеем в виду и то политически, идеологически насыщенное качество, которое должно было определять сущность каждого настоящего советского человека, и составную часть басни. В. Нестеренко, автор недавней статьи о природе басенного жанра, считает, что для героев басни «нравственные координаты вводятся впервые, то есть происходит событие морали»<sup>19</sup>. Герои басни, таким образом, условно находятся в положении детей, открывающих для себя мир, и, объясняя им моральное значение случившегося с ними, создатель этого мира (он же — автор басни) готовит их для взрослой жизни. Однако истинные объекты воспитания, безусловно, не герои басен, а их адресаты, и в этом плане заглавие статьи Михалкова «Басня и ее сестра — сказка» показательны. Речь идет действительно о родственных жанрах. Причем родство их заключается не только в использовании условных фигур и схематизации ситуаций, но и в гарантированности назидательной развязки.

Структура михалковских басен до предела ясна, и мораль в них выделена как нельзя более четко. Практически каждый текст завершается

внятно и недвусмысленно сформулированным объяснением смысла описанного и «осмеянного». Вот один из многих десятков примеров скрупулезного объяснения смысла короткой басни:

*Я басню написал тем людям в назиданье,  
Что вокруг начальства вьются без конца,  
Готовые уже за указанье  
Считать обычное чиханье  
Вышестоящего лица.*

Игра в игру, т. е. в сатиру, требует, чтобы любое нарушение картины идеального мироустройства было немедленно компенсировано выравняющим, безусловным объяснением. Любое указание на изъян в идеале должно быть абсолютно прозрачным, дабы не оставить место опасной двусмысленности, каковая всегда сопровождает юмор. Поэтому, в стиле классической детской игры в *fort-da* в интерпретации Фрейда, незамедлительно за отклонением от официально установленного дискурса в сторону ироничной условности должно последовать восстановление порядка — и убийство даже минимального юмористического заряда. Вспомним также утверждение Франка Кермода относительно того, что чем более тривиален рассказ, тем сильнее его стремление соответствовать твердо обозначенной схеме и воспроизвести в коротком тексте полный сюжетный цикл (*мик-так*), где начало сюжета, конфликт, событие (*мик*) обязательно уравниваются всеобъясняющей развязкой (*так*)<sup>20</sup>.

Моментальное сужение пространства интерпретации, стремление к мгновенному разрешению любого конфликта с системой — еще одно проявление инфантилизации, характерной для тоталитарного дискурса вообще. Недаром сам придворный советский баснописец признавался: «Конечно же, я обязан своими баснями литературе для детей. Эта литература немыслима без чувства юмора, потому что дети острее взрослых чувствуют все смешное»<sup>21</sup>. При этом детям, даже шутя и играя с ними, важно объяснить, что к чему, кто есть кто и зачем — поэтому разыгранная в ролях сценка объясняется простыми и ясными словами, едва успев начаться; в назидательной литературе для (будущих) идеальных граждан нет места физическому или словесному насилию, даже в шутку; наконец, дети любят короткие тексты, написанные по повторяющейся схеме — поэтому неудивительно, что басни Михалкова подобны кратким иллюстрациям законов жанра для начинающих писателей и читателей.

Михаил Ямпольский пишет об идеале живого ораторского голоса в послереволюционной, ленинской России; Валерий Подорога указывает на канонизированный статус письменного слова при Сталине<sup>22</sup>. Если говорить о выражении морали в баснях как о выражении духа эпохи, то кажется вполне закономерным, что стержнем басен первых советских лет был сам шокирующе ненормативный язык, в самом факте допустимости которого на письме и состояла в первую очередь послереволюционная мораль, в то время как канонизация письменной речи за десятиле-

тия сталинизма породила михалковские дидактические сказки для взрослых с их торжественно-тяжеловесной моралью. В этом смысле Михалков завершает процесс развития советской басни как жанра, устанавливающего и закрепляющего социалистическую нормативность.

А нормативность эта подразумевает не только мораль в ее классическом басенном выражении — мораль, которая бы выходила за пределы каждого конкретного случая, которая указывала бы на некую узнаваемую модель поведения (как, например, это бывает у Лафонтена), но и акцентирование самого факта наличия (советской) морали, самого факта завершения сюжета, подразумевающего неизбежность выявления всех случаев недостойного поведения, какими бы мелкими, незначительными они ни казались. Любой сатирический выпад обрамлен обязательными оговорками и объяснениями, повторяемыми снова и снова, подтверждающими нерушимость правил советского общежития. Отсюда акцент на неопределенно-обобщенные предикаты в заключении большинства басен — те самые предикаты, которые были характерны и для советского языка вообще: «бывает, что...»; «я многих ... имею здесь в виду»; «иной»; «нам известны»; «мы знаем, есть еще семейки»; «известны нам суды такого рода»; «я встречал»; «встречаются подобные профаны»; «такую 'бдительность' иные проявляют...»; «иным идут во вред излишние аплодисменты»... При этом 'иные' — это, естественно, 'свои', то есть те, кто вокруг, кто рядом, кому адресованы эти басни. Басня в своем преувеличенно схематичном, 'михалковском' воплощении — идеальный советский жанр, как нельзя лучше подходящий для воспитания идеального послушного субъекта. В ней всегда кто-то однозначно неправ, и неправота эта раскрывается быстро и точно, становясь уроком и для самого провинившегося, и для других, с тем чтобы впредь граждане были готовы разглядеть в малейшем отходе от идеала проявление смешной (а потому предосудительной, потенциально опасной) *закономерности* — и чтобы они смогли отличить ее от *закона* как установленной модели поведения.

Басни Михалкова утверждают торжество советского закона не в узко юридическом, но в самом широком смысле этого слова — как образ жизни. Этим они отличаются от басен традиционных, обучавших читателей общечеловеческой морали и правилам поведения. Представление закона в советских баснях прошло эволюцию от послереволюционного слепого насилия через государственный террор до торжества тотальной нормальности. Эта последняя, наименее кровавая, но не менее тотальная стадия советского законопроизводства и воплощена в сатирических текстах Михалкова как некое идеальное, почти сказочное положение вещей, где преступления по большей части сводятся к недостаткам, а вердикт обращается мудрой басенной моралью<sup>23</sup>. Сатирические назидательные сказки для взрослых с их незатейливыми рифмами можно рассматривать как искаженное до пародийности отражение изначального единения поэзии и права<sup>24</sup>. Эти две языковые сферы оказываются похожими не возвышенностью стиля, но всепобеждающим присутствием нормативного и нормализующего начала. Тренировка правильного восприятия достойного

осмеяния оказывается неотделимой от тренировки советского языка и стиля, от тренировки норм советской жизни вообще.

Бахтин говорил о «великом переселении серьезности», которое сопровождает поворотные события в истории<sup>25</sup>. Это «переселение серьезности», освобождавшее жанры и формы от прежнего содержания, неизбежно подразумевало и смещение функций традиционных форм, когда ‘несерьезные’ жанры выполняли вполне серьезные пропагандистские и воспитательные функции. Особенно заметно это на примере таких жанров, как басни, которые находятся на границе между архаикой и политической актуальностью, сочетая в себе по-детски упрощенные условные сюжеты и пропаганду политических идей. Именно эти ‘пограничные’ жанры иллюстрируют трансформации образных и стилистических кодов, которые моделируют идеального читателя, идеального потребителя советской сатиры, идеального гражданина. Хотя, безусловно, вернее будет сказать, что они должны были моделировать этого идеального читателя. Вполне вероятно, что многие читатели, в руки которых попадались ‘правильные’ сатирические тексты Михалкова, читали их как раз ‘неправильно’, т. е. не как инструкцию по верному употреблению советского языка, а как приглашение высмеять сам этот язык как таковой<sup>26</sup>. Изложенные выше размышления не претендуют на определение степени эффективности михалковских текстов; они лишь предлагают анализ модели, которой эти тексты должны были соответствовать в общем контексте советской смеховой культуры.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Я благодарю Габора Т. Риттеншпорна за замечания по первоначальной версии этой статьи.

<sup>2</sup> «Смешное насилие» в приложении к текстам Демьяна Бедного я анализирую в статье, которая вскоре появится в журнале “Russian Literature”. Данный текст является продолжением и развитием заявленной там темы.

<sup>3</sup> Все цитаты из Демьяна Бедного приводятся по изданию: *Бедный Д.* Собрание сочинений: в 5 т. М., 1954.

<sup>4</sup> *Шкловский В. Б.* Письменный стол // Гамбургский счет: Статьи — Воспоминания — Эссе (1914—1933). Москва, 1990. С. 151—183, и *Луначарский А.* О быте : текст лекции. Л., 1927.

<sup>5</sup> *Беньямин В.* Происхождение немецкой барочной драмы : монография // пер. с немецкого и послесловие С. Ромашко. М., 2002. (См. главу «Аллегория и драма», С. 195).

<sup>6</sup> См. немецкий оригинал: *Goethe J. W. von.* Maximen und Reflexionen // Werke, Kommentare und Register. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 12: Kunst und Literatur. Muenchen, 1981 [2002]. Я благодарю рецензента первоначальной версии статьи за предложение обратиться к тексту Гете.

<sup>7</sup> *Желтова Н. И.* С. Михалков и русская басня // Вопросы советской литературы. М. ; Л., 1956. С. 429.

<sup>8</sup> *Липелис А.* Современность старого жанра // Вопросы литературы. 1961 (№ 7, июль). С. 36.

<sup>9</sup> *Исаев Е.* Поучительная, но не поучающая // С. В. Михалков Басни. М., 1984. С. 3 [Все тексты Михалкова цитируются по этому изданию].

- <sup>10</sup> *Потебня А. А.* Из лекции по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Харьков, 1894. Reprint: Slavic Printings and Reprintings / С. Н. Van Schooneveld (Ed.). The Hague & Paris, 1970. С. 26—27.
- <sup>11</sup> *Zupančič A.* The Odd One In: On Comedy. Cambridge, MA, 2008. P. 29, 49. Прочитано по: *Kottman P. A.* Slipping on Banana Peels, Tumbling into Wells: Philosophy and Comedy // *Diacritics*. 2010. № 4 (38) (Winter). P. 3—14.
- <sup>12</sup> *Žižek S.* In Defense of Lost Causes. London ; New York, 2008. P. 219—221.
- <sup>13</sup> *Fitzpatrick, S.* Tear Off the Masks! Identity and Imposture in Twentieth-Century Russia. Princeton ; Oxford, 2005. P. 167. См. также статью Д. Галковского (*Галковский Д.* Поэзия советская: из материалов к «Энциклопедии Высоцкого» // *Новый мир*. 1992. № 5. С. 204—225), где суть соцреалистической поэзии определена как «пародийно графоманская» (прочитано в: *Козлова Н.* Соцреализм: Производители и потребители // *Общественные науки и современность*. 1995. № 4. С. 150).
- <sup>14</sup> На это указал, например, Ричард Хайнеманн в своем анализе бюрократического присутствия в стиле Кафки: “In Josef Olszewski’s 1904 study, a penchant for ‘Schreiberei’ (‘writing’) is included among the four characteristics most commonly associated with the bureaucrat”. См.: *Heinemann R.* Kafka’s Oath of Service: ‘Der Bau’ and the Dialectic of Bureaucratic Mind // *Publications of the Modern Language Associations of America*. 1996. № 111 (2) (March). P. 259.
- <sup>15</sup> *Добренко Е. А.* Тотальная лингвистика: Власть грамматики и грамматика власти // *Russian Literature*. 2008. LXIII (2-3-4). С. 585.
- <sup>16</sup> *Платонов, А. П.* Записные книжки: материалы к биографии. 2-е изд. М., 2006. С. 172.
- <sup>17</sup> *Benjamin W.* Franz Kafka // *Gesammelte Schriften*. R. Tiedemann und H. Schwenpenhaeuser (Hg.). F.M., 1972—1986. Bd. 4. S. 758—759.
- <sup>18</sup> *Halfin I.* Stalinist Confessions: Messianism and Terror at the Leningrad Communist University. Pittsburgh, 2009. P. 3.
- <sup>19</sup> *Нестеренко В.* Произведение морали: Анализ басни // *Вопросы литературы*. № 2. 1998. URL: [http://literra.websib.ru/volsky/text\\_article.htm?76](http://literra.websib.ru/volsky/text_article.htm?76).
- <sup>20</sup> *Kermode F.* The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction. London, Oxford, New York, 1966, 1967. С. 45, 23.
- <sup>21</sup> *Михалков С. В.* Ясно видеть цель // *Вопросы литературы*. № 3 (1969). С. 155.
- <sup>22</sup> *Подорога В. А.* ‘Голос власти’ и ‘письмо власти’ // *Тоталитаризм как исторический феномен*. М., 1989. С. 109.
- <sup>23</sup> Параллели между аллегорическими стихотворными произведениями и судебными практиками режима инспирированы размышлениями Марка Липовецкого. См.: *Липовецкий М.* Сказковласть: ‘Тараканище’ Сталина // *НЛЮ*. 2000. № 45. С. 122—136.
- <sup>24</sup> *Афанасьев А. Н.* Юридические обычаи. По поводу вызова Этнографического отдела Императорского Русского географического общества // *Происхождение мифа: статьи по фольклору, этнографии и мифологии*. М., 1996. С. 327—342 (см. в особенности ссылку на статью Якова Гримма «О поэзии в праве» на с. 329).
- <sup>25</sup> *Бахтин М. М.* К вопросам теории романа. К вопросам теории смеха. <О Маяковском> // *М. М. Бахтин. Собрание сочинений*. Т. 5. Работы 1940-х — начала 1960-х годов. М., 1996. С. 51.
- <sup>26</sup> Я благодарю Габора Т. Риттеншпорна за это важное замечание.



**СТОЛКНОВЕНИЕ  
СМЕХОВЫХ ДИСКУРСОВ**

*В. Познер*

## **СЕРЬЕЗНЫЙ РАЗГОВОР О ЛЕГКОМ ЖАНРЕ, ИЛИ ИЗ ЧЕГО НЕ ВЫШЛА СОВЕТСКАЯ КИНОКОМЕДИЯ**

В восприятии большинства зрителей советская кинокомедия прочно ассоциируется с одним только поджанром — с музыкальной комедией, образцом которой являются фильмы Г. Александрова и И. Пырева 1930—40-х годов, основные черты которых в свою очередь унаследованы от голливудского прообраза. Гораздо менее известны другие виды советской кинокомедии, предшествовавшие музыкальной. Некоторые пути ее развития оказались тупиковыми и потому преданы забвению. В этой статье будет предложен небольшой экскурс в историю кинокомедии, а попутно будут затронуты вопросы взаимосвязи теории и практики, а также вопросы публики и политики проката, во многом определившей ход развития этого жанра киноискусства.

Археология его ведет в сторону не Америки и Голливуда, а Франции. С начала века и до Первой мировой войны французский кинематограф занимал главенствующее место не только в Европе, но и во всем киномире. Французские комические сюжеты, а затем серии были в большом фаворе у самой разнообразной публики во всей Европе, включая Россию, да и в Америке тоже. Что это за жанр, сейчас мало кто знает и мало кто его видел, в том числе и во Франции, где сегодня Чарли Чаплин известен куда больше, чем его французские предшественники и современники. Первые комические сюжеты появились с самого рождения кинематографа (см. знаменитый «Политый поливальщик» братьев Люмьеров, 1895). Это в основном погони, катастрофы с падением шкафов и всякой мебели и другие чрезвычайные обстоятельства. Берется обычно одна фигура, одна ситуация, которая примеривается на разные персонажи: лужа масла разлилась на тротуар, падает один прохожий, затем второй, третий, четвертый, образуется куча мала. Вскоре, начиная с 1907—08 годов, наблюдается переход к другой структуре, где инвариантом оказывается персонаж, который подвергается разным комическим приключениям. Появляются комические серии. Самые известные герои — Ригаден (его играет Шарль Принс; более 200 фильмов между 1909 и 1917 гг.), Макс (играет Макс Линдер — больше 100 фильмов с 1910 по 1916 г.), Буаро (Андре Дид, около 70 фильмов между 1906 и 1914 гг.), Онезим (Эрнест Бурбон, около 50 фильмов в период 1912—1915 гг.), Поликарп (Шарль

Сервес, около 40 фильмов в период 1913—1917 гг.), ребенок Вилли (Вилли Сандерс — 65 фильмов между 1911 и 1916 гг.), ребенок Бэбэ (больше 100 фильмов между 1910 и 1914 гг.) и десятки других. Фирмы Патэ, Гомон, Эклер соревновались в сюжетах и в актерах<sup>1</sup>.

Этот жанр был тесно связан с миром ярмарки, варьете, цирка, кабаре, из которого он, собственно, вышел<sup>2</sup>. Многие актеры начинали в качестве артистов варьете, клоунов, дрессировщиков, борцов, акробатов, выступали в пантомимах и только затем перешли в кино, временно или окончательно.

Потому эти фильмы скорее «показывают», нежели строят отдельный мир, куда приглашается зритель. Это «показ» скорее, чем «рассказ».

В этих фильмах жест и тело играют центральную роль. Весь эффект строится на несоответствиях, увеличениях, сокращениях, превращениях, взрывах и контрастах между маленьким и большим, тонким и толстым, низким и высоким; непосредственный физический эффект всегда предпочитается психологическому и моральному, трюк берет вверх над драматическим развитием действия. Через превращения, переодевания обыгрываются отношения между человеком и его телесной оболочкой, которая подвергается самым невероятным пыткам без видимого для нее вреда: пытки тут учиняются всегда для смеха. Объектами превращений, изменений классически становятся человек и зверь, человек и вещь. Нарушены их обычные взаимосвязи, один превращается в другой (например, в фильме «Поликарп меняет рубашку» Поликарп превращается в живую накрахмаленную сорочку). Все нормы реального мира подвергаются разрушительному перевороту: физические, социальные и моральные. Ребенок напивается и курит, полицейский получает пинки в зад, генерал падает в лужу и т. д. Излишне развивать здесь, как хорошо ложатся бахтинские анализы на этот материал. Заметим, что откровенное обнажение реакций и чувств, наличие истерических, перверсных, инфантильных и прочих моментов дали, разумеется, повод и для психоаналитического подхода к изучению этих фильмов, а разрушение социальных кодов открыло дорогу и для политических толкований. Впрочем, новейшие работы указывают скорее на амбивалентность и нестабильность такой политической трактовки.

Стоит подчеркнуть в ракурсе данной статьи другой момент, а именно механизацию жестов, механизацию тел, фрагментацию времени и пространства, которые в этих кинолентах достигают невероятной виртуозности именно благодаря киноаппарату, возможностям самого киномеханизма. В этом отношении эти фильмы особенно созвучны современному городскому миру и процессам модернизации, с их пафосом темпа и механичности. Они отражают напряжения, вызванные новым машинным восприятием мира. Не случайно многие фильмы предлагают такой рефлексивный момент, показывая реакции персонажа на киноаппарат, киноситуации. Такие ленты, как «Макс в кино», «Бэбэ снимает кино», «Леонс-кинематографист» и другие рождены параллельным восприятием механизации мира и киномеханизма.

Таким образом, эти фильмы — дети странного скрещения новой массовой культуры начала XX века и народной культурной традиции, основанной на материальности тел.

В России эти ленты имели огромный успех. Андре Дид был известен под именем Глупышкин (в каждой стране герой получал свое имя, например, тот же Дид в Италии известен под именем Кретинетти). Макс Линдер приезжал в Москву и в Петербург в 1913 году, выступал с концертами, где он сочетал фильмы с живыми выступлениями. В обеих столицах он прозвел фуррор. Все московское и питерское киносообщество чувствовало его на банкетах. Его приглашали сниматься, принимали на киностудиях, печатали его фотографии и писали о нем пространные отзывы в российской кинопрессе.

Российское кинопроизводство не изобрело ничего нового, зато выдвинуло своих подражателей: Дядю Пуда и Антошу. Кроме того, в Россию перебрался французский актер Робер Рейнольдс, который выступал как актер и режиссировал серию «Лысого» для фирмы Дранкова. Сохранившаяся лента «Лысый кинооператор» является хорошим примером российского извода французских комических фильмов.

Что происходит после революции? Во-первых, после Первой мировой войны преобладание на рынке французского кинематографа сменяется, как в России, так и во всем мире преобладанием американского. Начиная с 1923 года, когда импорт и прокат по-настоящему восстанавливаются, а залы открываются благодаря НЭПу, от французских комических лент советская публика переходит к американским, к Чаплину, Ллойд и Китону, которые были малоизвестны до войны. В Европе это происходит несколько раньше: Дада провозглашает Чаплина мировым дадаистским героем в 1918 году. И вслед за ними русские футуристы... правда, скорее за глаза! Чаплин, и именно первый Чаплин коротких лент 1914—16 годов, которого начинают по-настоящему показывать в 1923—24 годах, выступает как оружие в борьбе авангарда против театральщины, литературщины, салонной мелодрамы, психологической игры и дешевых переживаний. Цитирую О. М. Брику: «Кино-драма — ублюдок от киноаппарата и театральной халтуры, грех молодости кино (...) Вот почему передовые кинофирмы больше не делают кинодрам, а опытные кинозрители на кинодрамы не ходят. ...кинодрама развращает. Откровенная порнография в тысячу раз здоровее эротических недосказанностей кинороманов. (...) Против кинодрамы надо бороться кинохроникой и кинокомедией»<sup>3</sup>.

Точно так же, как русский авангард на сцене ставит на цирк против академического театра, в кино он ставит на Линдера, Глупышкина и Чаплина против артистов МХАТа или дореволюционных «королей экрана». В глазах авангарда как американская, так и первая французская кинопродукция интерпретируется как «народная» или, по крайней мере, как вышедшая из низовой культуры. Она тем и хороша, что не институционализована, не канонична, в известном смысле анонимна. Эти черты (которые на самом деле не соответствуют истине) оказываются созвучны их собственному деканонизаторскому запалу. Такой жанр как нельзя лучше отвечает авангардному требованию вернуться к примитиву.

И вот на пересечении этой комической традиции и увлечения техницизмом, вводя новые приметы революционно-большевистского нового быта, появляется эфемерный жанр советской «эксцентрической комедии».

Сценарий Осипа Брика и Сергея Юткевича «Приключения эльвиста» (1923) — типичный тому пример. Речь здесь идет о молодом провинциальном комсомольце, заядлом футболисте, отправляющемся в Москву на поиски мяча, которого в провинции не найти. Авторы нагромождают разнообразные препятствия, погони с милицией, столкновения с разными нэпманами и бюрократами. При этом момент телесной игры очень подчеркивается<sup>4</sup>.

Или взять, например, сценарий «Фунтик» (В. Шкловский и Л. Кулешов, 1924—25), где ревность одного героя к другому приводит в одном эпизоде к тому, что первый обнаруживает своего противника в ванне, пускает горячую воду, сыплет соль и подбрасывает вермишель, размешивая ложкой... Надпись: «Любовь крепнет»<sup>5</sup>.

Увлечение техникой, городской индустриальной жизнью, пафос НОТа, дробление жестов, времени и пространства приводит в целом авангард к этой кинокультуре первых комических фильмов, которые как нельзя лучше эту современную жизнь олицетворяют, благодаря обыгрыванию всех возможностей киномашины: трюки, ускорения, рапид, дробление экранов, разрушения, прыжки, погони, падения, сдвиги, остановка камеры для исчезновения предметов или людей... — всеми этими приемами авангардные поэты обильно оснащают свои сценарии. Для России ограничусь примером Маяковского с его киносценарием «Как выживаете?» (1926—27). Во Франции в аналогичном жанре работают Бенжамен Пере, до него Аполлинер, а после них — Робер Деснос и многие другие. Этой струе обязаны такие фильмы (созданные не для киноиндустрии и не для коммерческого проката), как «Антр'акт», «Механический балет», «Возврат к разуму» и др.

В Советской России, увы, такие попытки встречаются руководством киностудий весьма прохладно. Как рассказывает Брик спустя три года после написания «Приключений эльвиста», «Госкино его одобрило, купило, оплатило, но не поставило, потому что ему было указано на неуместность для госфирмы заниматься такими пустяками. И еще было сказано, что комсомольцы не ездят в Москву за мячами, а сидят дома и читают Маркса»<sup>6</sup>. Эксцентрическая комедия пала жертвой серьезного отношения к смеху. За исключением нескольких спектаклей и первых фильмов Фэксов в Ленинграде, советский экран такой жанр почти не увидел.

К 1925 году нужда в советской комедии стала кричащей, тем более, что успехи американской были очевидны. Крестьянское население не желало смотреть советскую кинопродукцию о деревне, культурфильмы о туберкулезе, о пользе яслей или о борьбе с вредителями, а требовало «комическую». Начались, как часто бывает в России, бесконечные дебаты о том, что надо делать. Цитирую Брика: «Советская кинематография как будто возжаждала комедий. Отовсюду сильный спрос на комедийный сценарий. Наконец-то догадались, что советская кинокомедия не менее серьезное дело, чем советская кинодрама, а может быть даже и посерьезней»<sup>7</sup>.

Или вот слова из передовой журнала «Советский экран»: «Все это было бы смешно, когда бы не было так грустно. Эти слова полностью могут быть отнесены к советской кино-комедии и “вопросу” о ней. Кино-

пресса и кино-общественность бьют в набат: “зритель хочет смеяться”. Производственники торопятся еще и еще раз пощекотать его облигацией займа. А зритель, как царевна Несмеяна в старой сказке, по-прежнему непоколебимо зевает. На Западе, не в пример нам, разговаривают о “комедии” мало, а между тем, зритель смеется часто и много»<sup>8</sup>.

На вопрос о том, в чем состоит успех американцев и крах советских на этом фронте, журнал отвечал так: «Ответ неутешителен: желание расшевелить во что бы то ни стало, не учитывая даже простейших законов смешного, достаточно разработанных современной эстетикой. (...) Лучше морить зрителя голодом или, скрепя сердце, подкармливать его иностранной продукцией, чем продолжать фабрикацию доморощенных суррогатов. Только после упорной, кропотливой работы изучения своих ошибок и чужих достижений, вычислив формы и формулы, выработав ясные методы, мы всерьез и надолго овладеем этим, сегодня неприступным, участком кинофронта».

Пишутся пространные статьи и даже книги по теории смеха применительно к кино, опрашиваются зрители, измеряется даже смех в кино-театрах (сколько, в каких местах особенно, затем анализируются эти кусочки, которые особенно действуют на зрителей, выводятся законы). Причем интересно, что все примеры, которые приводятся в этой литературе, в основном взяты из американских фильмов, правда, второго поколения: «Наше гостеприимство» Бестера Китона, «Трус» Крузе...

Параллельно первая комическая традиция, французская, как критикой, так и властями полностью отвергалась: «Чем ближе к животному хохоту, тем меньше сознания, мышления, логики». Или: «Мнение о том, что комическая картина служит только для развлечения, — это заблуждение. Надо установить полезную общественную функцию смеха. Главное его назначение — устрашать, унижая. Отсюда его значение в плане советского культурного строительства. Вопрос о плановом производстве советской комической необходимо поэтому поставить в центр внимания нашей кинообщественности»<sup>9</sup>.

Закономерно тут задаться вопросом, какие советские комедии выходили на экраны. Напомню, что в середине двадцатых годов начинает свою кинокарьеру один из самых известных советских комедийных актеров, Игорь Ильинский. Справедливо отмечалось, как в тогдашней прессе, так и впоследствии в литературе, что его игра, сначала в театре Мейерхольда, а затем в фильмах Протазанова, во многом была заимствована у Чаплина: походка, костюм с коротким пиджаком и широкими штанами, характерная жестикация (см. «Папиросница от Моссельпрома» (1924) или «Закройщик из Торжка» (1925)).

Однако ситуации, отобранные именно для этих экранных героев, инфантильно-регрессивный тип «комикования» Ильинского, ориентация киносюжетов на показ больше, чем на рассказ (что расценивалось как «драматургическая рыхлость»), в известном смысле восходили именно к первой французской традиции. Во многом Ильинский подражал Глупышкину, Ригадену и Линдеру больше, чем Ллоиду, Китону или Чаплину.

То же мы находим в комедии Сергея Комарова «Поцелуй Мери Пикфорд» (1927), особенно в тех сценах, которые происходят в некоей «экспериментальной лаборатории кино-актера», где Ильинский подвергается разным испытаниям на проверку его актерских способностей. Отметим излюбленный французами прием «кино о кино», который реализуется здесь через механизацию тела, падения, прыжки, дергание, овеществление человека, и где автор прибегает к приемам ускорения, наложения и т. п. Типичный пример регрессивного инфантилизма мы находим в другой ленте С. Комарова «Кукла с миллионами» (1928) в сценах в детском доме с детьми на горшочках. Впрочем, Ильинский в нескольких фильмах обнаруживает, что у него мокрые штаны, будь то по чужой или же по его собственной вине.

Безусловно, в отличие от французской первой комической, тут есть развитый, даже усложненный сюжет, и эти комедийные моменты выступают скорее как «аттракционы» в развитии действия. Но, тем не менее, преемственность очевидна.

Несмотря на прокатный успех у публики, эти комедии профессиональной критикой считались неудачными. Вот что мы читаем в рецензии о «Поцелуе Мери Пикфорд»: «Выход в свет новой “самой веселой комедии сезона” наводит на грустные размышления. (...) рабское подражание второсотной заграничной комедии. Смех ради смеха...»<sup>10</sup>.

Официально формулировался спрос на комедию с эксплицитным общением, с явным идеологическим содержанием. Руководители ориентировались на так называемые «высокие традиции смеха», образцами которого выступали классическая литература и театр XIX века, как западные, так и отечественные (от Мольера до Гоголя и Салтыкова-Щедрина). Другими словами, на бумаге требовалась сатира, как противоядие «пустому комикованию», из-за которого зря расстрачивались силы пролетарского зрителя<sup>11</sup>. Однако такое требование оставалось только на бумаге.

На деле сатира тоже оказывалась сложным жанром. Смеяться над советским строем, как объяснял Луначарский, «это то же что плевать против ветра»<sup>12</sup>. Или, как красноречиво объяснял до него один критик: «Для нас встает другой вопрос: не как, а над чем смеяться. (...) Наши экраны могут быть открыты в совершенно равной степени для любой манеры комического, поскольку для нас приемлем его прицел. И потому наш вывод звучит так: все смешное нам на потребу. Нужно только смеяться с нами, а не против нас»<sup>13</sup>.

Теоретически, разумеется, все сходились на том, что надо смеяться над мелкими погрешностями, над отдельными отрицательными явлениями. Увы, смех обычно контаминирует весь мир, в котором находятся эти погрешности. Из 40 фильмов, запрещенных между 1927 и 1931 годами, больше десяти относятся к жанру кинокомедии; из них до нас дошли такие перлы, как «Шпигун» (другое название «Шкурник», Н. Шпиковский, 1929) или «Моя Бабушка» (К. Микаберидзе, 1929). И в том, и в другом определенные тонкие нити ведут опять-таки к французской комедии. Отметим, что Николай Шпиковский был автором не дошедшей до нас сатирической комедии «Чашка чая» (1927), на которую очень резко

обрушилась критика, опять за подмену высокой традиции жанра в угоду мещанских вкусов публики и плоского «комикования».

Жанр политической сатиры, в котором стал экспериментировать Александр Медведкин («Про белого бычка», «Дурень ты, дурень», 1930), также удостоился отрицательного приема. Как писала Л. Павчинская, «критика и кинообщественность встретила первую неудачу Медведкина таким зубодробительными и убедительными нападками, что он, по его собственному выражению, еле на ногах устоял, и у него надолго отпала охота работать над сатирой»<sup>14</sup>.

Получался тупик. Эксцентрику было давать нельзя и сатиру тоже. А комедии с Ильинским порицались за то, что вызывали «тупой животный смех».

Несмотря на то, что общий импорт западных картин к концу десятилетия сильно сократился (не только по идеологическим соображениям, но и потому, что западные картины были уже сплошь звуковыми, и их еще было невозможно показывать в России), в 1929 и 1930 годах было решено закупить новую партию короткометражных комедийных лент, в том числе с Чаплиным. Так что во время первой пятилетки советский зритель питался американской комической картиной середины 1910-х годов. К началу 1931 года, когда Борис Шумяцкий стал во главе советской кинематографии, фактически исчезли с экранов кинокомедии советского производства, а Чарли Чаплин и другие американские киногерои остались единственными комедийными героями.

Рецепт советской комедии надо было снова изобретать. Шумяцкий грозно требовал комедийных сценариев. Правление Союзкино приняло 26 июня 1931 г. постановление об использовании в кинематографии комедийно-сатирических форм и вменил в обязанность включить в план каждой кинофарбики хотя бы по одной полнометражной комедийной картине, а также организовать экспериментальные группы («в плане полной добровольности») для выработки правильного рецепта. На эти лабораторные работы были даже отпущены немалые суммы (50 000 р.). Было предложено обратиться к редакции «Крокодила» и пригласить карикатуристов для работы в мультипликации<sup>15</sup>. Главное, Шумяцкий предлагал «в сатирическом жанре разрешить проблему показа положительных явлений и типов нашей жизни»<sup>16</sup>. Параллельно были организованы специальные совещания и диспуты<sup>17</sup>. Именно над таким серьезнейшим «заседанием о смехе» поиздевался комедийный драматург и сценарист Николай Эрдман, за что вскоре поплатился творческой и физической свободой<sup>18</sup>.

Неудивительно в этом контексте, что С. М. Эйзенштейн по возвращении из Америки заявил о своем желании поставить именно кинокомедию (по сценарию В. Шкловского и с диалогами Н. Эрдмана). Однако этот замысел не был осуществлен<sup>19</sup>. Очередные попытки поставить кинокомедию неизменно встречали отпор. Очень характерны в этом отношении критические отзывы на фильм «Механический предатель» (Алексей Дмитриев, 1931, с участием того же И. Ильинского), авторы которого попытались использовать в сюжете новые возможности звукового кино. Разгромная рецензия появилась в газете «Советское искусство» под за-

главием... «Жив Глупышкин!»: Б. Альперс увидел в этой картине «традицию развлекательной обывательской фильма, мертвую выдумку, условный, далекий от натуралистического правдоподобия язык звучаний, набор глупостей и бессодержательных пустячков, бесцельное трюкачество, и бессвязность изложения, дискредитирующие в глазах зрителя самое искусство звуковой фильма». По его мнению, «сценарист (А. Андриевский) и режиссер (А. Дмитриев) воскресили в нетленном виде традиции Глупышкина в советском костюме»<sup>20</sup>.

Спустя два года после возвращения из Америки Григорий Александров предложил свой рецепт. Успех «Веселых ребят» открыл новую страницу в истории советской кинокомедии, но и этот рецепт во многом включал элементы бурлеска и экцентрики, начало которых положили задолго до этого французы, за что фильм и был враждебно встречен советской кинокритикой. Даже в фильме «Волга-Волга» (1938) бюрократ Ильинский своей жестикуляцией остается во многом верен Ригадену и Бюро, своим далеким предкам. Правда, кинотело актеров, как и все прочие советские тела, было подвергнуто дрессировке, дисциплинированию, которые привели к нормативному поведению и полностью вытеснили эту смеховую двигательную-трансгрессивную, эксгибиционистскую струю.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См. фильмографию, составленную Эриком Ле Руа и недавно изданную в конце первой коллективной монографии, посвященной французским комическим фильмам: «Les Comiques français des premiers temps. Aux sources du burlesque cinématographique», sous réd. de Laurent Guido, Laurent Le Forestier, «1895. Revue d'histoire du cinéma». № 61, Париж, 2010. С. 227—240.

<sup>2</sup> См. в том же сборнике статью Жан-Жака Мези, С. 149—164.

<sup>3</sup> Противоречие между хроникой и комедией только кажущееся: в понимании Брика «комическая» — своего рода движущиеся реальные события, и противопоставляется она художественному кино как сугубо постановочному, в театральной традиции, с обязательным психологическим довеском, которое им полностью отвергается.

<sup>4</sup> Приключения эльвиста // Киноведческие записки. 2003. № 62. С. 83—95 (публикация, предисловие и примечания А. В. Валуженича). Термин «эльвист» происходит от ЛВ — Лиги Времени — молодежного движения, близкого по духу НОТу.

<sup>5</sup> Кулешов Л. В. Фунтик // Л. В. Кулешов. Собр. соч.: в 3 т. Т. 2. М.: Искусство, 1988. С. 332—355.

<sup>6</sup> Брик О. М. Против кино-драмы // Кино. 1925. № 32. 27 окт.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Грустное в смешном // Советский экран. 1927. № 32. 9 авг. С. 3.

<sup>9</sup> Соколов И. Советская комическая // Кино. 1927. № 16. 19 апр. С. 2.

<sup>10</sup> Быстрицкий А. Беспризорная // Кино. 1927. № 38. 20 сент. С. 3.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Луначарский А. Кинематографическая комедия и сатира // Пролетарское кино. 1931. № 9. С. 4—15.

<sup>13</sup> Ард В. О сорте комического // Советский экран. 1925. № 23. 1 сент. (без нумерации страниц).

<sup>14</sup> Павчинская Л. Хотим смеяться // Кино. 1932. № 31. 6 июля. С. 2. А. Луначарский имел в виду как раз Медведкина в вышеупомянутой статье. Ему ответил автор статьей «Не сдадим позиций» в том же номере «Пролетарского кино», на-

ставая на своем предложении кино-политшаржа, которое продолжения, однако, не имело.

<sup>15</sup> На совещании, посвященном развитию комедийного жанра в кино, которое состоялось 14 июля 1931 г., был заключен договор о совместном выпуске «Кинокрокодила». См. РГАЛИ. Ф. 2497. Оп. 2. Д. 37.

<sup>16</sup> РГАЛИ. Ф. 2497. Оп. 1. Д. 18. Л. 133 и об.

<sup>17</sup> В кинотеатре «Техфильм» 25 июня 1932 г. состоялась дискуссия о путях развития советской кинокомедии. Дискуссия была организована редакцией газеты «Кино» и агитмассовым отделом Мособлроскино. Эхо о дебатах появилось в газете «Кино», № 31, 6 июля 1932 г., С. 2, с длинным заголовком «С экрана должен зазвучать смех радостный, бодрый, разящий врагов и помогающий строителям социализма преодолеть трудности».

<sup>18</sup> В одноактной пьесе «Заседание о смехе» речь идет о собрании «за легализацию смеха». В резолюции «собрания друзей советского смеха» оглашается список из сорока пунктов, согласно которому человеку, по сути дела, запрещено смеяться. Напомним известную реплику из этого сочинения: «Если пролетариат хочет смеяться, тут уж, товарищи, не до смеха. Смех на шестнадцатом году революции — это не шутка. Поэтому я прошу отнестись к смеху с максимальной серьезностью». См.: «Вопросы литературы». 2002. № 1. С. 260—266. Альманах «Год шестнадцатый», готовившийся к приезду Горького, был изъят, и «Заседание о смехе» стало одной из причин для ареста и высылки его автора после того, как А. Стецкий, глава кинокомиссии ЦК и завотделом культурно-просветительной работы, написал письмо Сталину и Кагановичу, назвав это сочинение «злойной издевкой над нами». См. «Вопросы литературы». 1997. № 5. Сент. — окт. С. 299—301.

<sup>19</sup> Над собственным сценарием кинокомедии «МММ» Эйзенштейн работал с апреля по декабрь 1932 г.

<sup>20</sup> *Альперс Б.* Жив Глупышкин! // Советское искусство. 1931. XXXXX. С. 2.

А. А. Сальникова

## СМЕХ СКВОЗЬ СЛЕЗЫ: КОМИЧЕСКОЕ И ТРАГИЧЕСКОЕ В «ДЕТСКИХ» ТЕКСТАХ О РЕВОЛЮЦИИ 1917 ГОДА

*«Смешно, но я устал жить».*

*Из школьного сочинения  
подростка-эмигранта начала 1920-х гг.*

Отчего, почему и над чем смеялись российские дети в первые послеоктябрьские годы? А впрочем, смеялись ли они тогда вообще и как часто? Вопрос этот отнюдь не риторический. Ведь на детские плечи свалился в то время такой груз утрат, потерь и переживаний, что его с трудом мог бы выдержать и взрослый. Что представлял собой тогда детский смех — средство самозащиты или выраженную агрессию, отрицание ценностей или антиценностей или преодоление нормализующих канонов, способ социальной консолидации или путь духовного освобождения собственного «я»?

Известно, что детский смех амбивалентен, а детская смеховая культура находит свое выражение в «словесно-смеховых произведениях» (М. Бахтин) разного рода: потешках, поддевках, дразнилках, страшилках, анекдотах, садистских стихах и пр.<sup>1</sup> Едва ли можно отрицать то, что большинство этих жанров детского смехового творчества существовало в исследуемый период. Однако комические сюжеты присутствовали подчас и в гораздо более «серьезных» образцах детской прозы — детских произведениях автобиографического характера, в частности, в детских воспоминаниях о недавнем прошлом и о себе. Хотя такого рода «смеховые включения» были в этих текстах, как правило, очень лаконичны, они несли в себе потенциально значимую информацию о путях, способах, средствах и результатах «слома» детской, а зачастую и взрослой повседневности, произошедшего в революционной России рубежа 1910-х — 1920-х годов, а также о специфике детского восприятия и понимания имевших место событий, явлений и процессов. Интересно заметить, что эти тексты нередко включали в себя отдельные образцы или отдельные элементы вышеперечисленных детских смеховых жанров: от детских пародий до «черного юмора», от детских анекдотов до небылиц.

В то же время детской смеховой культуре всегда были присущи существенные заимствования из смехового мира взрослых: иногда — прямые (например, «взрослые» частушки или анекдоты), чаще — адаптированные, творчески переработанные, а иногда и прямо противопоставленные культуре взрослых (взрослые суждения и оценки, переданные в особой, «детской» словесно-смеховой форме — например, полусказочные гротескные рассказы о «страшных» большевиках). При этом многое из того, что казалось взрослым людям смешным и достойным осмеяния, могло пройти мимо ребенка и совершенно его не затронуть и, наоборот, представлявшееся детям смешным оставалось непонятым взрослыми. Детская реакция на раннесоветские воспитательные каноны, облаченные зачастую в смеховую, якобы особо понятную детям (да и взрослым) форму, была отнюдь не однозначной, а иногда и прямо противоположной ожидаемому. Подтверждения этому можно найти в сохранившихся детских текстах, принадлежащих тому времени.

Суммируя исторически сложившиеся представления об этнокультурной специфике «русского смеха», В. Я. Пропп, как известно, в качестве его основных характеристик называл горечь и сарказм<sup>2</sup>. Этот горький саркастический смех, доходящий подчас до гротеска, пронизывает и немало русских детских текстов о революции 1917 года. Веселый, жизнерадостный, беззаботный смех, который обычно ассоциируется с самим понятием «детство»<sup>3</sup>, обнаружить здесь крайне трудно. Здесь присутствует другой смех — смех со слезами на глазах, причем дети смеются не «до слез», а «сквозь слезы» — горькие слезы жестокой обиды, разочарования и безысходности или отчаяния и мстительной злобы. Так заставляла смеяться детей сама эпоха, подготовившая для детей немало жестоких испытаний. Любопытным представляется в этой связи постановка С. Б. Борисовым вопроса о «смехоплачевом измерении человеческого бытия», насущно необходимом для адекватного присутствия человека в мире и успешного взаимодействия с ним, когда происходит то «предельное возведение субъекта в единственную всеизмеряющую ценность» (смех), то «низвержение его под власть вечных надличностных ценностей» (плач)<sup>4</sup>. Трудно требовать от ребенка стать «мерилом» взрослого мира. Но степень его соприкосновения с этим миром и необходимость противостоять ему оказалась в послеоктябрьской России настолько сильной, что «насмешливый смех» (В. Пропп) — осмеяние — стал едва ли не доминирующим видом смеха, присутствующим в детских текстах, причем осмеяния в самых разных его формах: в форме иронии (чаще — самоиронии), пародии, сатиры, гротеска, реже — юмора и др.

Наличие, интенсивность и разновидность такого «осмеяния» во многом зависела от авторства документа. Оно практически никогда не включалось осознанно в тексты, созданные представителями младших возрастных групп, хотя и здесь можно было встретить отдельные спонтанно возникшие образцы детского «насмешливого смеха» над взрослыми и над собой, представленные обычно в мягких, доброжелательных формах. Ощущение «комического» возникало у ребенка тогда, когда он сталкивался с какими-то неожиданными, несуразными, нарушающими привыч-

ный ход вещей обстоятельствами или странностями в поведении людей, их поступках, облике, речи, а таковых в раннесоветские годы было хоть отбавляй<sup>5</sup>. Для подростков и юношества, стремящихся как можно быстрее занять свое место в мире взрослых, смеховые характеристики этого мира становятся уже нормальным и достаточно распространенным — практически обычным — явлением<sup>6</sup>.

С другой стороны, смех всегда социален, а потому дети, принадлежавшие к разным социальным слоям и группам, смеялись над разным и по-разному. В данной статье объектом исследования стал такой комплекс детских источников, как автобиографические воспоминания детей-эмигрантов, написанные в первые послеоктябрьские годы. Сознвая сугубую специфичность и определенную ограниченность этого документального комплекса, представляется, тем не менее, возможным проследить на его основе, как соотносилось в детских текстах комическое и трагическое, как комическое выступало здесь в роли «компенсаторного противовеса» и как выполняло оно роль «терапевтического средства против страха жизни»<sup>7</sup>.

В «пролетарско-крестьянских» детских вербальных фиксированных текстах смеховой дискурс обозначился не так наглядно и очевидно, как в текстах детей из «бывших», что было обусловлено в значительной степени сложившимися различиями в самой культуре письма этих детей<sup>8</sup>. Это совершенно не значит, что дети «из простых» были эмоционально бедны или не умели смеяться — им зачастую просто не хватало слов, чтобы передать свои ощущения «комического» на бумаге. Кроме того, некий страх и особое уважение к непривычному в повседневной практике письменному тексту табуировали выражение в нем собственных «несерьезных» эмоций, настроений и чувств, которые передавались гораздо чаще другими, не фиксированными на бумаге, способами. В этих текстах значительно большее место занимали случаи не критического воспроизведения уже готовых сатирических образов и образцов, предлагаемых и даже более того — усердно навязываемых средствами советской массовой пропаганды. Отчасти такое впечатление (возможно, ложное?) может сложиться и потому, что большинство такого рода текстов, включенных в различные советские сборники материалов детского творчества, подверглись тщательной селекции и цензуре. Как бы то ни было, выражение и отображение комического в текстах, созданных детьми из «низов», заслуживает специального и отдельного рассмотрения и изучения.

Как отмечал в 1925 году в своей статье, посвященной анализу 2400 детских эмигрантских сочинений, Н. Цуриков, «улыбок» в этих сочинениях было мало<sup>9</sup>. Да и сами дети не раз сообщали о том, что «всем» тогда было «не весело», «тогда никто не смеялся», даже на Рождество было «плохо», было «скучно»<sup>10</sup>. Один из старшеклассников замечает, что прежде он был «всеми любим» «за свое веселье, за звучный смех... Теперь его не слышит никто»<sup>11</sup>. Однако некоторые тексты, принадлежавшие самым маленьким детям — учащимся старшего приготовительного и первого класса, несмотря на весь драматизм, а подчас и трагизм описываемых событий, не могли не вызвать у читающего невольную улыбку.

Элемент комического, не осознаваемого, как правило, самими детьми, неизбежно привносили в эти тексты такие специфические черты детского письма, как парадоксальность и непредсказуемость выводов и алогизм, доходящий подчас до несурзаицы: «на нас напали зеленые, они ворвались в вагон с шумом и криком, начали искать деньги, но все обстояло благополучно», «мы жили в доме Ламбридес. Этот дом называли сумасшедшим, потому что там жило много детей», «Когда я ехала, мне было очень весело. Папа по дороге заболел и нас обокрали», «Поезд назывался Максим Горький, и действительно мы поехали не спеша», «мы занимали одну маленькую комнату, она была вероятно богатых хозяев, так как в ней было очень много дырок от снарядов»<sup>12</sup>. Дети не играют с текстом: они повествуют о вещах, кажущихся им абсолютной правдой, хотя в действительности нередко порожденных их буйной фантазией и смелым воображением — вещах, весьма далеких от реальности (истории-небылицы). Так, «вспоминая» свой путь в эмиграцию, один из маленьких авторов начал это описание словами: «Когда я родился, мне было пять лет», а закончил фразой: «Там меня съел лев, там меня и похоронили»<sup>13</sup>. В данном случае имеет место пример игрового текста-импровизации, отражавшего всю нестабильность и сложность ситуации, в которой помимо его воли оказался автор текста<sup>14</sup>. За безусловно смешным здесь скрывался другой смысл — трагический и страшный.

Проявления мягкого, доброго юмора, лишенного горестной насмешки, не часто встречается в этих текстах. Обычно он присутствует лишь там, где дети вспоминают о своей «прекрасной» прошлой жизни — жизни до революционных потрясений. Здесь можно встретить образцы комических преувеличений, столь свойственных детям («я и мои два товарища поймали около двухсот раков. На обратном пути мы растеряли почти что штук пятьдесят»<sup>15</sup>), включение в текст прозаических «смешных историй», особо характерных для подросткового возраста («когда наша очередь дошла нырять, мы вышли на пристань и нырнули. Так как там была почему-то вода мутная, я нырнул с закрытыми глазами и наткнулся поэтому на один камень, а потому, что там было мелко, то от толчка мои ноги показались из воды. Это было еще недалеко от берега, и все присутствующие засмеялись»<sup>16</sup>), иронических и самоиронических характеристик, наблюдений и зарисовок («у нас была в Калуге маленькая квартирка: пять комнат, передняя и кухня... В первой комнате спала мама, тетя и я; во второй — две кухни и две сестры; в 3-ей — кузен, брат и сестра; в 4-ой — даже нельзя считать это за комнату, потому что была какая-то маленькая комнатка около передней, в ней спала няня; в 5-ой спала бабушка, ей было уже 73 года, и дядя; а в кухне было так много мышей и холодно, что там никто не спал»<sup>17</sup>).

Ирония и самоирония не оставляют детей и тогда, когда от описания своей «детской» или «семейной» повседневности они переходят на уровень макроплановых, политических событий. Главным среди них, конечно же, является Октябрьская революция и все, что за ней последовало — гражданская война, лишения, голод, холод, болезни, террор, эмиграция, бегство. Здесь «бытовое» и «политическое» переплеталось настолько

тесно, что их невозможно было разорвать, и именно это переплетение рождало удивительные по своему неподдельному юмору детские тексты, относящиеся к событиям совсем не веселым: «У нас в печках пеклись куличи, но они сплющились и не могли подняться от сотрясения и гулов орудий»; «я до того была напугана большевиками, что ходила, держась за мамино платье; но все-таки я заболела — у меня было потрясение мозга»; «однажды я пошла гулять, а большевики так выстрелили, что я упала и потеряла штаны», «я даже прослезился, когда смотрел на угол, в котором я не раз стоя плакал (мальчик покидал свой дом, уезжая с родителями в эмиграцию — А. С.)», «нам, ученикам, начали раздавать почти изо дня в день леденцы, и это меня вполне убедило в превосходстве нового режима над старым»<sup>18</sup>. Весьма ироничны дети при описании своих повседневных практик, в частности, рутинной школьной жизни, которая в новых условиях неожиданно стала непредсказуемо динамичной: «Учиться было трудно, потому что при красноармейцах писали без Ъ и Ь, а при добровольцах с Ъ и Ь», «все эти власти смещали одна другую, и у нас в гимназии то учили писать с «ъ» и без «ъ». Но наконец пришли добровольцы, и «ъ» восторжествовало. Все эти перемены правописания очень подействовали на меня, и я к приходу добровольцев ставил после «а» твердый знак»<sup>19</sup>. То же касается и повседневности военной, описываемой бывшими учащимися кадетских корпусов: «Иногда спрашивали проводника, скоро ли до ночлега, и он неизменно отвечал, что «верста с гаком». Мы уже испытали этот «гак», больше, пожалуй, самой версты раз в пять... Некоторые были босиком, другие в одном ботинке, а третьи в ботинках, но только без подошвы... Я принадлежал к отряду с оторванными подметками»<sup>20</sup>. Но ирония эта достаточно быстро утрачивает свою насмешливую мягкость, все более и более ожесточаясь и обретая черты уничтожающего сарказма: в обществе, основанном на насилии и агрессии, смех становится не только способом самозащиты, но и способом обретения, утверждения и сохранения определенных социальных ценностей, попираемых противоборствующей стороной. Дети неоднократно становились объектами агрессивных смеховых выпадов со стороны новой власти, демонстрировавших открытую враждебность («Довольно вы пожили барами, теперь наша очередь, а ну-ка поработайте нам, как мы вам!»; «Довольно вам, буржуйам, наслаждаться, надо и нам побарствовать!»), «на базаре ничего не хотели продавать, говоря: «Чего перед смертью откармливаться»<sup>21</sup>), а потому отвечали на них тем же. Основными носителями агрессии являлись ненавистные большевики. Вот поэтому именно большевик выступает в текстах детей эмиграции наиболее подверженной осмеянию фигурой.

Рисуемые детьми образы большевиков были во многом фантастичны, смехотворны и отталкивающе карикатурны: это и некий «свирепый матрос», который никогда не снимал кожаной куртки, потому что в нее были зашиты «награбленные им драгоценности», это и какие-то «грязные, оборванные люди (красноармейцы — А. С.) и кони, которых помещали без разбора, где есть свободное место (на постой — А. С.)», и «какие-то люди в затасканных пиджачках с большими красными бантами на гру-

ди», щедро обещавшие крестьянам землю<sup>22</sup>. Чудовищно страшными и откровенно гротескными выглядели отдельные истории о действиях большевиков, включенные в сочинения подростков («в Новочеркасске начался голод, который дошел до чрезвычайных размеров: там начали есть человеческое мясо, и часто бывали случаи, что на улицах устраивали капканы, в которых ловили людей и делали из них бифштексы и другие кушанья, которые продавались на базарах и рынках»<sup>23</sup>). В этих образах и этих историях явно просматривалось сочетание комически-отталкивающего и отвратительно-ужасного, что в какой-то, хотя и весьма отдаленной, степени роднило их с детскими «страшилками». Но если в «страшилках» вымышленной и опозитизированной немотивированной жестокости подспудно противостояла реально существующая и окружающая ребенка доброта, то страшные рассказы о большевиках чаще всего базировались на слухах, услышанных или подслушанных у взрослых, и порожденных испуганным сознанием. Достоверность в данном случае особого значения не имела.

Дети приводили случаи прямого публичного глумления большевиков над жертвами, сопровождавшиеся очевидными чертами карнавализации — своего рода развлечения и болезненно-экзальтированного веселья, достигаемого посредством насилия: «Привели трех офицеров... Одного из них убили наповал, другому какой-то матрос выстрелил в лицо, и этот остался без глаза и умолял добить, но матрос только смеялся и бил прикладом в живот»<sup>24</sup>. В данном случае смех выступал не только как средство агрессии, но, вероятно, и как способ психологической защиты, а сам эпизод еще раз подтверждал факт дегуманизирующего и деморализующего влияния новой большевистской этики на общественное сознание.

С чувством глубочайшего удовлетворения и едкого сарказма описывают дети бегство ненавистных большевиков под натиском «победоносной» Белой армии-«освободительницы»: «Большевики сложили сундуки и стали удирать, другие одели разные фраки и гуляли в городском саду, как ни в чем не бывало. Вдруг на большой дороге показался броневик с трехцветным треугольником, вслед за ним ехала сотня казаков, они бросились в город избивать переодетых большевиков. Я увидел, как за двумя господами в черных фраках гнались два казака, они нагнали, одного срубили, другого повесили»; «я выскочил на улицу и вижу, что по городу скачут всадники в погонах; в окна стали прыгать комиссары; наш квартирант, тоже полуголый, кинулся в окно, но его убили из винтовки»<sup>25</sup>.

Наблюдательные дети прекрасно замечали нелепость и комичность тех ситуаций, которые возникали у них на глазах с приходом новой власти: «Показался грузовик... на нем сидели бабы с красными платками; за ними шла пехота, а за пехотой кавалерия»<sup>26</sup>. Для усиления критического эффекта учащиеся старших классов часто использовали насмешливые идиомы («с этих пор началась сказка про белого бычка: то большевики брали Екатеринослав, то добровольцы, и наконец большевики окончательно заняли город, и мы остались одни с няней»<sup>27</sup>).

Новую власть зачастую олицетворяли давно и хорошо знакомые, но неожиданно и кардинально изменившие свой социальный статус люди:

«бывший парикмахер Зайцев сделался теперь коммунистом», «в нашей квартире был и кабинет министра почт и телеграфов, товарища Гороха (бывший дамский портной!)», «около нашего дома стоял один из жильцов по профессии из актеров. На руке у него была красная повязка. Одетый в какой-то пиджачок, он имел ошипанный вид, на веревке на одном плече по моде дулом вниз он носил ружье; человек... назывался милиционером», «все эти ораторы были или портными, или сапожниками»<sup>28</sup>. Объектом осмеяния становится внешний вид этих «носителей власти», их облик, манеры поведения, а особенно — речь, которая наиболее наглядно демонстрирует, с одной стороны, специфику «новой», «революционной» лексики, а с другой — всю чудовищность ее воспроизведения в публичных выступлениях неграмотных и малограмотных «революционных» ораторов, претендующих на «новый» язык, но «не умеющих говорить». В этой ситуации пародирование кажется детям наиболее подходящим способом осмеяния: «Товарищи! Моя лично мнения такова, что ежели мы атамана смятим, а на место его поставим председателя, а его помощника замаяним товарищем председателя, то это будет, так сказать, более социально»<sup>29</sup>. Дети беззастенчиво высмеивали необъяснимую склонность большевиков к аббревиациям, когда «различные учреждения» приобретали очень «смешные», по их мнению, названия — «Губпродком, «Губзахвост», «Губземаотдел»<sup>30</sup>. Таким способом дети маркировали «чужих» и «чужое», одновременно отстраняясь от него и противопоставляя ему «своих» и «свое».

Впрочем, справедливости ради, стоит заметить, что объектами детского осмеяния становились не только большевики и новая власть, но и представители старой власти, в которой дети безвозвратно разочаровались, поскольку она не сумела их защитить. Так, обманчивой и лживой оказалась на поверку умильно-благостная пропагандистская речь прежних идеологов и воспитателей, радеющих в годы мировой войны за «милых солдат», которые ныне производили обыски «с угрюмыми и озлобленными лицами», ратовавшими за «свободу», повлекшую за собой революционное насилие, хаос и беспредел, прославлявших «великую бескровную революцию», вылившуюся в море крови<sup>31</sup>. Успешные повоевать бывшие учащиеся кадетских корпусов с иронией вспоминают некоторых из своих отцов-командиров, которые отнюдь не являли собой образцы воинской доблести и героизма: «впереди нас шел некий полковник С., которого дразнили кадеты Лудилкой. Если бы мы шли в бой, он, конечно, шел бы последним, но так как отступали, то он шел первым»<sup>32</sup>. Ученик 6-го класса А. Староскольский приводит в своем сочинении анекдот о «доблестном» «товарище» Керенском, который часто рассказывали в доме мальчика. Когда Керенский приехал в гостиницу, он вместо чая подал швейцару, отставному солдату, руку, на что тот ответил: «На что мне рука, то ли дело раньше, придет какой-нибудь генерал да рубль на чай даст, вот это я понимаю, а то руку, да на что она мне». Не удивительно поэтому, что после выслушивания таких анекдотов у мальчика сложилось, по его собственным словам, о Керенском «очень неважное мнение». Другой юный мемуарист вспоминал, как его дедушка —

«человек старого закала» — публично, в присутствии гостей, «показал кукиш Керенскому, спокойно висящему на стене под красными флагами»<sup>33</sup>. Соратники Керенского (Родзянко, Милюков и др.) часто удостаивались у детей весьма нелестных эпитетов («хваленые деятели русской революции» и пр.<sup>34</sup>).

С горькой иронией вспоминают дети о своих собственных поступках, осуществленных под влиянием «патриотической» и «большевистской» пропаганды, в которых они впоследствии так сильно раскаивались: «За этим последовало воззвание жертвовать золото и серебро в пользу русской казны. И мы с братом опять выказали весь наш детский патриотизм. Мы выпросили у мамы золотую монету в 20 марок, прибавили к ней весь наш серебряный запас, как то: оставшийся двугривенник, кавказские серебряные безделушки, брелки и т. п., и я торжественно отнес весь наш посильный дар в Государственный Банк... После я никогда не мог простить себе этого»; «Стали выбирать представителей от всех классов, начиная с первого. Так приказали высшие советские власти. Представители должны были присутствовать на педагогических советах и разных собраниях. И меня, 10-летнюю мартышку, выбрали представительницей моего класса. Я очень гордилась тем, что я буду присутствовать на заседаниях взрослых. Но много ли я понимала, что говорилось в совете?», «в одно время классом была даже послана телеграмма... Временному правительству с выражением чувства доверия и т. п. («Мы, граждане пятиклассники, доверяем Вам»)<sup>35</sup>. Однако часть детей откровенно смеялась над новыми формами «революционной» пропаганды, казавшимися им фальшивыми и ложными. Так, один из учащихся 7-го класса, вспоминая плакаты, висевшие на улицах Петрограда в 1917—1918 гг., называл их «уморительными» и «смешными» именно в силу их «низко-лубочной» недостоверности: «Я был тогда еще маленьким, но и мне вся эта революционная горячка казалась смешной. Мой совершенно детский ум не мог понять, как взрослые люди могли верить каждой картинке и каждому слову плаката». Другой вспоминал о том, что особенно, «буквально до слез», его рассмешил лозунг: «Товарищи переплетчики, соединяйтесь!» «Я все старался задать вопрос: «Куда соединяться и зачем?»<sup>36</sup>.

Таким образом, смех и попытки восприятия и представления глубоко трагического как комического составляли в первые послереволюционные годы своеобразное психологическое убежище для детей и, в первую очередь, детей, «чужих» для новой власти, вытолкнутых за пределы формируемого советского политического и социокультурного пространства — часто в самом прямом смысле этого слова. Их «горький смех», безусловно, является, в первую очередь, следствием и отражением того травматического опыта, который они получили в результате происходивших в России событий. Но проявление смехового дискурса в детских текстах отнюдь не исчерпывается только острой сатирой и уничтожающим гротеском. Органически присущий детям ресурс радости так или иначе неизбежно пробивается через все мрачное, ужасное, отвратительное, трагическое и проявляет себя и в детских «нелепицах» и «небыли-

цах», и в спонтанных «смешных» детских суждениях и оценках. Все это еще раз свидетельствует о своеобразии различных текстовых форм репрезентации смеховой культуры детства, о многозначности и многомерности «детских текстов» как исторического источника и о возможности использования их как важного критерия состояния российского детского мира и российского общества в целом.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Наиболее удачной до сих пор считается классификация детского фольклора, предложенная одним из основоположников «детских исследований» / «childhood studies» в России, выдающимся русским этнографом, фольклористом и языковедом Г. С. Виноградовым более восьми десятилетий назад. Согласно этой классификации, выделялись следующие группы фольклорных текстов: бытовой фольклор, детский календарный фольклор, магические тексты, детский игровой фольклор, потешный фольклор и, наконец, сатирическая лирика. (См.: *Виноградов Г. С. Этнография детства и русская народная культура Сибири*. М., 2007. С. 176—181). Последняя была представлена в специальной публикации, осуществленной Виноградовым в 1925 г. (См.: *Детская сатирическая лирика* / Г. С. Виноградов. Иркутск, 1925).

<sup>2</sup> *Пропп В. Я.* Проблемы комизма и смеха. М., 1976. С. 18.

<sup>3</sup> Выражение эмоций удовольствия, предрасположенность к улыбке и смеху психологи усматривают уже у новорожденных детей. Считается, что ребенок впервые начинает смеяться уже в возрасте 5—9 недель. См.: *Изард К.* Психология эмоций. СПб., 2009.

<sup>4</sup> *Борисов С. Б.* Плаче-смеховая культура // Человек. Текст. Культура: очерки по культурной антропологии и истории духовной культуры. Шадринск, 2000. URL: [anthropology.ru › ru/texts/borissv/mantextc.html](http://anthropology.ru › ru/texts/borissv/mantextc.html)

<sup>5</sup> Об этом см. подр.: *Мухина В. С.* Возрастная психология: феноменология развития, детство, отрочество. М., 1999. С. 190—194.

<sup>6</sup> Как отмечала Т. Б. Щепанская, смеховой фольклор — шутки, поговорки, анекдоты, дразнилки, розыгрыши, ироническая и пародийная поэзия — составляет «наиболее яркий и обширный пласт текстов молодежной культуры». (*Щепанская Т. Б.* Молодежные сообщества // Современный городской фольклор. М., 2003. С. 72).

<sup>7</sup> *Исупов К. Г.* Комическое и трагическое в аспектах исторической эстетики // В диалогизме гуманитарного знания : сб. к 80-летию профессора М. С. Кагана. Вып. 4. СПб., 2001. С. 347. (Серия «Мыслитель»)

<sup>8</sup> Об этом я уже неоднократно писала ранее. См, например: *Сальникова А. А.* Российское детство: история, теория и практика исследования. Казань, 2007. С. 73—78, 110—111.

<sup>9</sup> *Цуриков Н.* Дети эмиграции // Дети эмиграции: воспоминания : сб. статей. М., 2001. С. 95.

<sup>10</sup> Там же. С. 71; Дети русской эмиграции: книга, которую мечтали и не смогли издать изгнанники. М., 1997. С. 47, 127.

<sup>11</sup> Дети русской эмиграции. С. 255.

<sup>12</sup> Там же. С. 31, 32; Дети эмиграции. С. 64, 66—67.

<sup>13</sup> Этот эпизод приведен в воспоминаниях Ариадны Эфрон, участвовавшей вместе со своими одноклассниками в письменном опросе детей «Мои воспоминания с 1917 года до поступления в гимназию» в русской гимназии в Моравской Тржебове (Чехословакия) в декабре 1923 г. См.: Воспоминания о Марине Цветаевой. М., 1992. С. 233.

<sup>14</sup> Об этом см.: *Мельников М. Н.* Русский детский фольклор : учебное пособие. М., 1987. С.107—108.

<sup>15</sup> Дети русской эмиграции. С. 74,

<sup>16</sup> Там же. С. 97.

<sup>17</sup> Там же. С. 88, 104.

- <sup>18</sup> Дети эмиграции. С. 71—73; Дети русской эмиграции. С. 143.  
<sup>19</sup> Дети русской эмиграции. С. 45, 462.  
<sup>20</sup> Там же. С. 127.  
<sup>21</sup> Там же. С. 43, 79, 135, 223 и многие др. Дети жаловались на то, что не раз становились объектами насмешек и в эмиграции — и из-за непривычной для местных жителей одежды («в 1918 году я приехала в Прагу из России. Был Новый год по новому стилю. Многочисленная толпа сразу обратила внимание на нас, одетых, точно в лютую сибирскую зиму, в меховых шапках с ушами, шубы и высокие калоши»), и из-за незнания языка («я служила предметом для насмешек. Не зная ни одного слова на здешнем языке, я коверкала их, перемешивая с немецкими, объяснялась руками (и ногами)»). (Дети русской эмиграции. С. 208).  
<sup>22</sup> Там же. С. 44, 79, 130 и др.  
<sup>23</sup> Там же. С. 81.  
<sup>24</sup> Там же. С. 128.  
<sup>25</sup> Там же. С. 85, 89.  
<sup>26</sup> Дети эмиграции. С. 71.  
<sup>27</sup> Дети русской эмиграции. С. 60.  
<sup>28</sup> Там же. С. 101, 139, 140, 490.  
<sup>29</sup> Там же. С. 114.  
<sup>30</sup> Там же. С. 78, 163.  
<sup>31</sup> Там же. С. 57, 110, 134.  
<sup>32</sup> Там же. С. 103.  
<sup>33</sup> Там же. С. 124, 143.  
<sup>34</sup> Там же. С. 135.  
<sup>35</sup> Там же. С. 138, 351, 407.  
<sup>36</sup> Там же. С. 140, 415.

*Г. Т. Румтершпорн*

## **ПЕРЕВЕРНУТЫЙ МИР СОВЕТСКОГО СМЕХА**

Карнавал переворачивает мир. Он делает мир амбивалентным, гротескным и появляется не только в форме народного гуляния, но и как дискурсивное нарушение обычного порядка вещей<sup>1</sup>. Перевернутый мир карнавала вызывает радостный смех. Но не всегда. Он может создать комическую, трагикомичную или двусмысленную ситуацию, в которой смех становится горьким или даже вовсе отсутствует. Лишь наблюдатель, обозревающий сцену с определенного расстояния, из отдаленной культурной сферы или из перспективы долгих лет, улыбается, но нередко и он улыбается с состраданием.

Конечно, карнавальнй смех необязательно разделяется всеми участниками веселья. Но даже если традиционные карнавальнйе празднества содержат элементы общественной и политической критики или протеста, они остаются в нечетких рамках согласия между участниками и высмеиваемыми ими институтами и лицами<sup>2</sup>. Последние могут негодовать или обижаться. Но они не имеют права отомстить за шуточное нападение на их авторитет и обычно не преследуют остряков. Несмотря на потенциальную остроту вызова, авторитет власть предержащих полностью восстанавливается после карнавальнйих гуляний. Их цель заключается именно в кратковременном обращении иерархических отношений, в моментальном освобождении от тяжести отношений подчинения и в игровой разрядке социальных напряженностей, о которой всем участникам игры известно, что она может быть только быстропроходящей.

Советская повседневность родила своеобразный карнавал, особенно с 1930-х годов, в период становления самобытной советской народной культуры<sup>3</sup>. Он проявился в разных формах высмеивания институтов, руководителей, высокопоставленных должностных лиц и мероприятий режима и в насмешке над последствиями большевистской политики. Типичный жанр карнавала *à la soviétique* заключался в специфичных моделях общественного обихода, в общении под эгидой компаний тем более несанкционированных властями, что составной частью их забав было пародирование почитаемых учреждений, ритуалов и персон. Весьма распространенные варианты подобных кружков собирались вокруг таких способов времяпрепровождения, как игра в бандитов, в хулиганов или в героев рукопашных боев среди самых молодых и совместные выпивки и

групповой секс среди более старших. Что само по себе было абсолютно неприемлемым для большевиков. Они считали отягчающим обстоятельством факт, что часто участники выбирали для компаний названия институтов режима, как Политбюро, Центральный Комитет или советы, подражали их собраниям и действиям, пародировали их делопроизводство и в качестве кличек распределили между собой имена властителей режима. Большевики видели в подобных затеях низвержение насаждаемых ими ценностей и по сути дела кошунство и нередко мстили обвинением в контрреволюционной пропаганде и в организации антисоветской группы, что могло повлечь за собой приговоры на сроки до семи и даже до десяти лет заключения для отдельных участников<sup>4</sup>.

Подобные разновидности карнавала в некоторой мере соответствовали парадигме традиционных карнавалов. Они представляли собой ироническое переворачивание будничного порядка вещей, высмеивание господствующих норм, а также воплощающих и защищающих их институтов и авторитетов. Но данные формы советского карнавала отличались от традиционных тем, что этот карнавал не состоялся по правилам, в равной степени признанным высмеивающими и высмеянными, и поэтому такое веселье не могло устраиваться в открытую. Это обстоятельство способствовало превращению игр из периодических и кратковременных праздников в постоянный компонент повседневности, в явление, не подконтрольное режиму, всячески старающемуся предвидеть, планировать, регулировать и направлять действия общества и нераздельно доминировать над последним. Чем более большевистская власть упорствовала в продолжении своей политики и в пропаганде большевистского идеала общественной модели, тем более она продолжала создавать поводы для шуток.

Далеко не все остряки были противниками системы. Скорее наоборот: их подавляющее большинство не имело намерения противопоставить себя режиму, и некоторые шутники были даже его страстными сторонниками. Но и они могли стать чувствительными к некоторым комическим свойствам системы и созданным ею ситуациям. С этой точки зрения карнавальное поведение свидетельствовало о более-менее критическом дистанцировании, нежели о готовности к сопротивлению<sup>5</sup>. Властный участник игр стремился полностью уничтожить расстояние между своим проектом политического устройства системы и массами. Но тем самым он скорее всего вдохновлял изобретательность слабых участников.

Игроки, соперничавшие с властями, оставили о своих стараниях довольно много письменных следов, содержащих ценные сведения о разных формах карнаваловых развлечений. Разумеется, власти не собирали материалы для будущих историков. Чиновники, составлявшие доклады о так называемых отрицательных явлениях в массах, отнюдь не были бесстрастными этнографами. Они работали под нажимом вышестоящих органов и должны были избегать двух крайностей. Аппаратчики имели все основания опасаться обвинений в потере бдительности. Но они также имели основания опасаться обвинений в неуспешной работе, если они были местными руководителями, призванными воспитать гипотетически

темный народ. В зависимости от того, как они оценивали ожидания начальства, они могли украшать рапорты перечислением любых фактов и измышлений или сообщать только самые необходимые сведения.

Исследователь должен быть не менее осторожен, чем хранители большевистского порядка. Он не может исходить, например, из принципа, что скупые доклады достовернее, чем многословные. Но он может с определенной осторожностью полагаться на документы, цитирующие письменные материалы, составленные участниками карнавала, которые руководство и правоохранительные органы обычно не требовали. Часто исследователь может также проверить распространенность сведений об отдельных явлениях в стране и судить о достоверности обнаруженной информации на этой основе.

Распространенность сообщений о том или ином явлении в огромном Советском Союзе совсем не обязательно обозначает, что отдельный источник содержит неопровержимый факт. Но она по меньшей мере указывает на общеизвестность феномена, который составитель документа счел достаточно правдоподобным для того, чтобы включить его в свое донесение. Нередко материалы сообщают о весьма оригинальных практиках, вряд ли выдуманных авторами докладов, которые не были вынуждены напрягать фантазию, чтобы показать свою бдительность при наличии определенного набора совершенно правдоподобных информаций.

Например, вряд ли выдумкой является то, что якобы антисоветски настроенный зоотехник из Киевской области развлекал себя и товарищей, давая клички баранам вроде Комсомолец и КИМ (Коммунистический интернационал молодежи)<sup>6</sup>. Зоркие глаза цензоров разных регионов обнаружили, что государственные племенные книги изобиловали кличками Депутат, Селькор, Мавзолей, Совет, Пионерка, Коммуна, Нарком, Декабристка или Марсельеза. Мало вероятно, что животноводы имели в виду более резкую выходку, чем безобидный смех над названиями, неотделимыми от мира режима. Попутно они высмеивали и большевистский обычай давать новорожденным имена, связанные с традициями, активистами и авторитетными фигурами советского строя<sup>7</sup> и возможно, что иногда со всей серьезностью подражали данному обычаю. Но начальник верховного цензурного агентства видел только шутку, не оценил ее и счел необходимым возмущенно доложить о ней Центральному Комитету и Главному управлению государственной безопасности<sup>8</sup>.

Несмотря на подобные факты, представителям власти нельзя отказать в чувстве юмора. До такой степени, что они видели насмешку над святынями режима и в тех случаях, в которых смех был вызван скорее всего случайным поступком предполагаемого врага. Политическая полиция молниеносно арестовала наборщика многотиражки машинно-тракторной станции в Башкирии, набравшего вместо фамилии «отца советских народов» «Сралин»<sup>9</sup>. На кириллической клавиатуре буквы «т» и «р» находятся совсем близко друг от друга. Более чем возможно, что опечатка комсомольца-типографа отнюдь не была вызвана вражескими намерениями.

Но зорких сыщиков интересовало только неизбежное хихикание читателей, которое они оценили как результат гнусной провокации, а также

как следствие злостных задних мыслей смеющихся. Их резкая реакция была мотивирована и тем фактом, что они сами нашли опечатку комической. Блюстители политического порядка реагировали также и на собственный смех и, следовательно, на собственные, по всей вероятности, не совсем осознанные сомнения в достоинствах режима, от которых они старались избавиться переносом проецирования своего не совсем безусловного доверия системе на действия якобы враждебных элементов. Вопреки усилиям по самоутверждению в качестве власти, стоящей над обществом и господствующей над ним, должностные лица режима в значительной мере разделяли многие из принципиально неприемлемых для них чувств и представлений масс, даже если они не были в состоянии осмыслить это.

Партийно-государственный аппарат оказался составной частью общества, отличающейся прежде всего стремлением контролировать идеи, ответы на шаги режима и способы действия, далеко не всегда подконтрольные и в собственных рядах. Смех над большевистскими обычаями и мир советского карнавала в значительной степени связывали режим и остальное общество, несмотря на резкие реакции представителей власти на все, что им оказалось подрывным в забавах шутников и их публики, к которой невольно принадлежали и они сами.

Конечно, лозунг, вывешенный в одном из сел Куйбышевской области 14—17-летними учениками во время подготовки к выборам 1937 года в Верховный Совет, содержал не случайную ошибку. Он представлял собой перефразировку пропагандистского штампа о победоносных достижениях партии и гласил: «Да здравствует Конституция победившего социализма». Якобы он был написан под влиянием старого контрреволюционера<sup>10</sup>. Власти подозревали подстрекательство бывшего члена Партии социалистов-революционеров и за поступком активиста, вывесившего плакат на Смоленщине с лозунгом «Да здравствует Конституция победившего социализма — подлинного капитализма»<sup>11</sup>.

Спрашивается, нуждались ли молодые люди в руководстве противников режима, чтобы обращать и переворачивать упорно насаждаемые нормы советской системы? Частое появление свастики на стенах школ вряд ли поощрялось взрослыми и едва ли было продиктовано политическими убеждениями авторов, даже если знак опасного врага Советского Союза был начертан на портретах Ленина и Сталина<sup>12</sup>. Как большинство обычных карнавальных жестов, подобная забава была невинной провокацией. Недаром умножились в школах случаи повреждения вездесущих образов руководителей страны именно после убийства партийного вождя Сергея Кирова<sup>13</sup>. Чаще всего своеобразное иконоборчество было ответом на надоевшие хвалебные и траурные упражнения, а не проистекало из крамольных намерений, несмотря на факт, что обязательное изъятие поклонения и скорби считалось демонстрацией политической лояльности.

Вызов, брошенный ценностям и политическим установкам большевиков, содержал элемент бунта. В детской среде он диктовался не только логикой карнавала, переворачивающей повседневный порядок вещей, но и куражом разошедшихся игроков. Возможно, рабочие Николаевского судостроительного завода, выставившие усеянную фашистскими знаками же-

лезную шляпу<sup>14</sup>, тоже подчинялись логике игры. Но самозабвенная карнавальная игра имеет некоторые шансы превратиться в настоящий бунт<sup>15</sup>.

Кажется, пионервожатый в Винницкой области, нарисовавший свастикку на портрете «вождя народов» с надписью «Сталин и фашизм», или неизвестный, пославший комсомольский билет с фашистским знаком в один из районных комитетов партии в Курской области,<sup>16</sup> подчинялись не совсем игровой логике. Они, безусловно, высмеивали режим и его наивысший авторитет. Логика их поступков была близка к образу мыслей граждан, часто сравнивавших большевистский строй с фашизмом<sup>17</sup>. Сплошь и рядом такие сравнения были ироничными и с этой точки зрения содержали компонент карнавала. Но оно могло мотивировать и истинный бунт, как в случае авторов листовки, призывавшей народ к восстанию против режима, отождествленного бунтовщиками с фашизмом, и против Сталина, объявленного ими фашистским диктатором<sup>18</sup>.

Пользуясь тайной выборов в государственные и партийные органы, избиратели иногда использовали бюллетени голосования для ядовитого сопоставления фашизма и советского режима. Неизвестный участник партийных выборов московской военной академии вычеркнул фамилии двух кандидатов и заменил их фамилией Гитлера<sup>19</sup>. Кандидатура Гитлера появилась также на выборах в Верховные Советы СССР и республик. Неизвестный избиратель, военный служащий или гражданский сотрудник Ленинградского военного округа, предлагал избрать финского маршала Маннергейма<sup>20</sup>, отважно сопротивляющегося советской агрессии, которого большевистская пропаганда обзывала фашистом. Спустя несколько месяцев после заключения германско-советского пакта анонимный гражданин пародировал неустанно повторяемый лозунг об избирательном блоке большевиков и беспартийных, написав на бюллетене: «За блок фашизма и гитлеризма будем голосовать скоро»<sup>21</sup>.

Избиратели переворачивали упорно пропагандировавшиеся советские идеалы и предложением кандидатур арестованных партийных вожаков и известных деятелей внутрипартийных оппозиционных групп, павших жертвами террора, порой агитируя за них распространением листовок<sup>22</sup>. Мало кто мог рассчитывать на успех. Зато авторы взяли на вооружение другую форму перевертывания большевистского мира: с помощью толков о превосходстве оппозиционеров над руководителями страны и слухов об их заступничестве за интересы народа, например, путем смягчения сельской политики или роспуска колхозов. Такие толки иногда цитировались и авторами листовок<sup>23</sup>.

Источники наводят на мысль, что многие принимали подобные толки серьезно. Они исходили из нехитрого перевертывающего советский мир соображения, что опорощенные пропагандой гипотетические враги в самом деле были подлинными друзьями народа. Подобные соображения стояли и за мнением некоторых граждан, и за заявлениями авторов листовок о преимуществах нацистского режима, о заслугах Гитлера и о поражении Советского Союза в предстоящей войне с Германией<sup>24</sup>. Режим до такой степени серьезно принимал злорадное низвержение системы в виде слухов о конце колхозного строя, о достоинствах фашизма и о

скором падении большевистской власти, что их распространение упоминалось в качестве отягчающего обстоятельства в смертных приговорах<sup>25</sup>.

В предвоенном СССР шуточное, саркастическое или наивное обращение большевистских порядков и норм только в исключительных случаях приводило к открытым выступлениям против режима. Даже если перевертывание большевистского мира могло оказаться довольно радикальным, оно свидетельствовало прежде всего о чувствительности граждан к абсурдным чертам повседневности. Люди, близкие режиму, например, чиновники партийно-государственного аппарата, не были совсем невосприимчивыми к абсурду советского строя. Например, им не менее нравилось рассказывать политические анекдоты, чем рядовым членам общества<sup>26</sup>. Это отнюдь не означало, что они не приписывали последним контрреволюционные настроения за рассказ историй, критикующих режим<sup>27</sup>. Характерно, что распространение политических анекдотов продолжало появляться в судебных приговорах в делах о предполагаемой антисоветской пропаганде вплоть до 60-х годов<sup>28</sup>.

Уголовный кодекс, действовавший в 1930-х гг., предписал лишь низший предел наказания в статье о контрреволюционной агитации<sup>29</sup>. Два офицера армии (служившие в разных военных округах и, по всей вероятности, лояльные к режиму) опасались наихудшего, когда рассказанные ими анекдоты возмутили их товарищей. Оба закончили жизнь самоубийством непосредственно после инцидентов и объясняли свой поступок стыдом за допущенную политическую ошибку<sup>30</sup>. Понятно, что граждане рассказывали истории, считавшиеся опасными, в тесном кругу друзей и единомышленников<sup>31</sup>, а авторы вызывающих надписей в школах, юные иконоборцы, ехидничающие избиратели и распространители политических слухов старались остаться анонимными.

Традиционный карнавал происходит на глазах у всех, жесты участников демонстративны, и есть определенная демонстративность в самом смехе публики. Высмеивание господствующих норм и высших авторитетов создает своеобразное публичное пространство не только для высмеивающих, но и для высмеянных. Последние не лишены возможности полноправного участия в игре и ответа на шутки при условии, что они подчиняются законам временно перевернутого мира. Карнавальная смех советского типа создал закрытые сферы, и защитники высмеянных ценностей и личностей реагировали, не соблюдая обычаи мирных народных развлечений.

И все же подпольный карнавал иногда вырывался на поверхность. Подобное случилось с переворачиванием крылатой фразы Сталина, неосторожно заявившего в ноябре 1935 г.: «Жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселее. А когда весело живет, работа спорится»<sup>32</sup>. Некоторые трудящиеся видели окружающее в другом свете. Через несколько дней после изречения Сталина политическая полиция воспроизвела слова, якобы произнесенные перед товарищами ленинградским рабочим, недовольным повышением норм вследствие стахановского движения на фабрике им. Луначарского: «...один дурак показал норму, а нас теперь

всех будут заставлять выполнять ее... Вот Сталин сказал — жить стало веселее, где же веселее живет, когда вот еще не наступили настоящие холода, а на улице дрожи[ш]ь потому, что истощен народ...»<sup>33</sup> В донесении сообщалось, что в том же Ленинграде на Балтийском заводе рабочих с дореволюционным стажем тоже цитировал «вождя» в присутствии коллег: «...А противнее всего это их выкрики. Жить стало хорошо, жить стало весело. Это — кому, разве Сталину весело потому, что дураков много и при его жизни пишут “великий Сталин”, ну, ему-то, конечно, и хорошо, и весело живет»<sup>34</sup>.

Проходили месяцы, но люди продолжали переворачивать смелое высказывание Сталина, чаще всего варьируя одну и ту же тему. Студента на Украине обвиняли в том, что он на собрании в районном комитете комсомола объявил: «Лозунг товарища Сталина — жить стало лучше, жить стало веселее — лозунг хороший, но... скажите, пожалуйста, кому хорошо живет, разве весело живет в Ржищеве, весело живет в Москве нашим вождям»<sup>35</sup>. Главное управление государственной безопасности рапортовало о лейтенанте Московского военного округа, который тоже нашел, что «кто раньше жил, тот и сейчас живет хорошо, да еще новые появились. Уж больно о Сталине много говорят — Сталин да Сталин. Ему, конечно, хорошо, поди у него полный коммунизм в Кремле»<sup>36</sup>.

Даже если доноски или авторы некоторых документов неточно передавали высказывания или оговаривали отдельных индивидов, распространенность мотива дает основания полагать, что подобные толки ходили в народе. Зато шутка ленинградского студента, члена комсомола, была оригинальна: «”Жить стало лучше, жить стало веселее”, — сказал старик и горько заплакал»<sup>37</sup>. В данном случае как раз оригинальность кажется залогом достоверности, т. к. составитель рапорта не был вынужден выдумывать пародию на высочайшее заявление, если он имел в своем распоряжении готовые и широко известные формулы.

Докладчики утверждали, что цитированные высказывания были сделаны прилюдно. Как бы то ни было, иронические, горькие и возмущенные отклики на слова высшего авторитета страны появились и в документах личного происхождения. Страстная активистка, верная поклонница Сталина, размышляла о трудном материальном положении своих детей и грустно писала в своем дневнике, что ее семья не жила хорошо, несмотря на факт, что жизнь должна была быть счастливой<sup>38</sup>. Выражая свое мнение о новой Конституции, крестьянка жаловалась в письме, посланном в газету: «Почему у нас в СССР получилось, что два класса — один освобожденный, а другой угнетенный?... Мы живем плохо, нам желательно жить лучше, чтобы и мы могли видеть зажиточную жизнь в своих семьях»<sup>39</sup>. Обиженный железнодорожник обратился к самому Сталину: «Среди рабочих недовольство растет, настолько рабочий стал запуган и застрашен, лишний шаг шагнуть боится... вот дожились мы в Советском Союзе, улучшили себе жизнь»<sup>40</sup>.

Железнодорожник подписал жалобу своим именем, как и автор гневного письма, посланного Центральному Комитету, Центральному Исполнительному Комитету и руководству комсомола и пересланного в поли-

тическую полицию: «...вы разрисовываете, что жить стало лучше, что жить стало веселее, врите, паразиты, [э]то ложь!»<sup>41</sup> Крылатым словам Сталина была уготована долгая жизнь. Автору, написавшему листовку в 1962 г., едва исполнился год, когда «вождь» произнес ставшую знаменитой фразу. Тем не менее он продолжал традицию карнавального обращения лозунга: «...Жить стало лучше и веселей... Пахнет голодом, а Хрущев болтает о каком-то изобилии...»<sup>42</sup>

Карнавал вырвался из подполья и в 1936 г. на ряде многочисленных собраний, на которых граждане должны были обсуждать и в самом деле с энтузиазмом приветствовать проект новой Конституции. Но некоторые параграфы вызвали острые реакции, в том числе и 12-я статья, содержащая положение о том, что «труд в СССР является обязанностью и делом чести каждого способного к труду гражданина по принципу “кто не работает, тот не ест”»<sup>43</sup>. Возможно, отдельные верующие видели в указании кощунственное перевертывание наставления Нового Завета воинствующими врагами религии, учиняющими безбожные карнавалы, на которых они пародировали церковные ритуалы<sup>44</sup>.

Если верить сообщениям тайной полиции, участники собраний, получившие слово, чтобы высказаться по поводу параграфа, не протестовали по мотивам религиозных убеждений. Но они тоже нашли, что большевики перевернули мир, и постарались повернуть его обратно, хотя бы напоминая, кто ел, а кто нет в Советском Союзе. В Ленинградской области начальник хозяйственного отдела рудника выразил мнение, что «... кто не работает, тот не только ест, но и вино пьет, а кто работает, тот мякину жрет»<sup>45</sup>. Его словам будто вторил крестьянин Воронежской области: «У нас на деле — кто работают, как наши колхозники, тот не ест, а руководители жируют на наш счет»<sup>46</sup>. Западносибирский хлебоборб присоединился к ним: «Кто не работает, тот больше ест. Взять хотя бы колхозников, они работают день и ночь, а сидят голодом, руководители же партии и правительства ничего не делают, а едят лучше и больше, чем колхозники»<sup>47</sup>. Подобные настроения объясняют выдвинутые в разных регионах предложения о том, что «кто работает, тот должен есть», «кто работает, тот должен быть сыт» и в радикальном, но с коммунистическим учением созвучном варианте: «все должны есть — независимо от того, работают ли или не работают»<sup>48</sup>.

Вполне возможно, что агенты и секретные сотрудники неточно воспроизвели слова выступающих. Возможно и то, что они приписывали иронические высказывания некоторым гражданам из злостных намерений. Но географическая распространенность темы указывает на то, что в той или иной форме она была общеизвестной и нередко упоминалась по меньшей мере в частных разговорах. Мотив колхозников о вынужденности употреблять в пищу отходы был столь обычен, что он появился в частушках, как в стишке, доложенном комсомольским вожаком из Смоленщины за год до дискуссии о новой Конституции:

*Аэроплан летит, крылья хлопают,  
А колхозники мякину лопают...<sup>49</sup>*

Режим шумно рекламировал успехи советской авиации. Они были призваны символизировать отвагу человека большевистской закалки, технический прогресс, завоевание высот и победу над пространством в стране, где между осенью и весной дороги были непроходимы<sup>50</sup>. Граждане восторженно приветствовали рекорды летчиков и воспринимали их как предвестие светлого будущего. Но некоторые индивиды не могли сопротивляться искушению сопоставлять небесные обещания с земной повседневностью. Для них славная авиация оказалась камуфляжем испытаний буднями:

*Аэроплан летит —  
Разрисованный,  
А мой миленький —  
Арестованный<sup>51</sup>.*

Упомянутое украшательство аэроплана стилизовало не только показуху упражнений в воздухе. Оно ссылалось и на ярко декорированные аэропланы, известные под названием «агитсамолеты» и летающие по стране, чтобы впечатлять публику чудесами науки и техники. Но не все были впечатлены. Скептики сомневались, например, в восхваленном пропагандой технологическом совершенстве машин и сравнивали их гипотетическую непрочность с предполагаемой ими сомнительной прочностью советского строя:

*Аэроплан летит,  
крылья бумажные,  
убили Кирова,  
дела неважные<sup>52</sup>.*

Гибель высокопоставленного руководителя вызвала широкий резонанс в населении и зачастую искренние соболезнования. Но должностные лица партийных, комсомольских организаций и политической полиции сообщали из разных регионов, что некоторые граждане восхищались событием и сравнивали убийцу с революционерами XIX столетия, другие возмущались демонстративными траурными мероприятиями властей, не хотевших знать о деревенской нищете, а иные считали, что только смерть Сталина могла бы принести коренные изменения, и выражали надежду, даже в молодежной и детской среде, что и он будет жертвой покушения<sup>53</sup>. Вполне вероятно, что отдельные доклады содержали измышления. Но сюжеты подобных высказываний выражались и в других карнавальных проявлениях.

Наверное, редкие граждане сочиняли стихотворения, подобные поэме, написанной в Москве двадцатилетним студентом. Произведение подражало «Колыбельной» М. Ю. Лермонтова и по сути дела перевернуло ее так же, как и обязательное благоговение перед наивысшим авторитетом страны:

## I

*Спи, младенец мой прекрасный,  
Баюшки-баю!  
Смотрит  
Сталин сладострастно  
В колыбель твою...*

## IV

*Твой отец был славный воин —  
Кирова убил,  
Спи, малютка, будь спокоен:  
Он героем был.*

## V

*Сам узнаешь, будет время,  
Бранное житье,  
Смело вденешь ногу в стремя  
И возьмешь ружье.*

## VI

*Спи, мой мальчик, спи, мой милый,  
Скоро подрастешь  
И, набравшись гневной силой,  
Сталина убьешь...<sup>54</sup>*

И в кронштадтской школе также были найдены стихи, в которых анонимный автор предсказывал убийство Сталина<sup>55</sup>.

Частушка о бумажном самолете и о неважном положении дел имела варианты, кончавшиеся словами «убьют и Сталина» и даже «убьем и Сталина». Стишки такого рода быстро распространялись после смерти Кирова<sup>56</sup>. Другие плоды народного творчества выразили не менее радикальные настроения. Поскольку Киров погиб в момент отмены карточной системы, авторы пророчили, что в случае убийства Сталина начнет новая жизнь, в магазинах появятся дефицитные товары и будут распущены колхозы<sup>57</sup>.

Подозрительные триумфы героев, восхваленных пропагандой, побудили остряков на перевертывание официального дискурса. Популярнейшей темой была полярная экспедиция на пароходе «Челюскин», в 1933 г. закончившаяся кораблекрушением. Пропаганде удалось превратить неудачу в победу возвеличиванием стойкости экипажа и возвышением действий спасающих их летчиков, впервые получивших в истории звание Героев Советского Союза<sup>58</sup>. В ответ публика сочиняла нелестные стихи и распространяла их в рукописном виде в разных версиях, порой довольно отличающихся друг от друга.

*...Вы теперь геро[и], как пчелы в рое,  
Зажжужжали по родной стране.  
Деньги поделили,  
В Крым вы укатали,  
А «Челюскин» плавает на дне...*

Так гласила поэма в донесении начальника политического отдела железнодорожной линии Москва — Казань Главному управлению государственной безопасности<sup>59</sup>. Немного иначе произведение звучало в Мурманске, но и там высмеивали незаслуженную славу челюскинцев:

*...А теперь героев  
Что пчелиных роев,  
Собрались в родной Москве.  
Червонцы получили,  
В Кремль укатали,  
А «Челюскин» плавает на дне.  
Вам теперь нескучно,  
Весело живетcя,  
Вечеринки, пьянство и гульба.  
Денежки в кармане  
Ножки [sic в донесении, правильно: рожки] на экране —  
Вот что экспедиция дала<sup>60</sup>.*

Бдительные чиновники сообщали о подобных рукописях также из Одессы, из Архангельской, Новосибирской, Ленинградской и Курской областей, из Горьковского края, а также из армии<sup>61</sup>. Доклады характеризовали стихи как контрреволюционные, хотя они ничего не содержали о политике как таковой. Редким исключением была частушка, в которой после смерти Кирова гибель «Челюскина» связывалась с предсказанием убийства Сталина<sup>62</sup>.

Режим отнюдь не видел шутки в заявлениях о желательности перевернуть советскую систему путем убийства «вождя». Дошло до того, что скоро после покушения на Кирова правоохранительные органы получили инструкцию о том, что пропаганда террора против партийных и государственных руководителей даже при отсутствии подготовки к действию должна привлекать за собой наказание, назначенное за террористический акт<sup>63</sup>, т.е. расстрел. Инstrukция регулярно применялась, в том числе, например, в деле двадцатисемилетнего студента, заявившего в частном письме, что герои «Челюскина» «не стоили резиновой подметки убийцы Кирова»<sup>64</sup>.

Мало кто собирался убить Сталина. Тайный и открытый смех над ним, над его высказыванием, над Конституцией, носящей его имя, над смертью его верного соратника и над асами, именованными сталинскими соколами, отнюдь не свидетельствовал о глубоком уважении к саморекламе режима и о непоколебимом доверии пропаганде и утверждениям большевиков. Но он говорил о том, что участники карнавала осознавали,

до какой степени считалось авторитетным и почтенным все, связанное с фигурой «вождя», а также о том, что игроки в перевертывании высших ценностей признали исключительный статус «отца советских народов» и заслуг, приписанных ему<sup>65</sup>.

Смех советских граждан мог быть крайне злобным. Но он свидетельствовал об отсутствии проекта, альтернативного большевистской программе, и в конечном счете об отсутствии концептуальных средств, позволяющих осмыслить окружающий мир. Карнавал был составной частью перевернутого мира и не выходил за рамки свойственных ему образов мышления. Критическое расстояние, созданное смехом, оказалось заложником большевистских интеллектуальных парадигм.

Рассуждения о предполагаемом превосходстве нацизма подражали махихейству официального дискурса вместо размышлений о практическом проекте. Слухи, переворачивающие советские порядки утверждением, что где-то в стране (обычно в Ленинграде) начались массовые забастовки и восстания<sup>66</sup>, были заимствованы из официальной истории партии и выразили не только туманные надежды, но и неготовность приступить своими силами к радикальным действиям. Возмущение хвастовством пропаганды, нищетой, социальной несправедливостью, угнетением или низкопоклонством перед Сталиным диктовалось не только традициями народных утопий об эгалитарном и справедливом обществе свободы и изобилия<sup>67</sup>, но и протестом во имя первоначальных обещаний большевиков.

Смех советского карнавала был беспомощным. Но власти опасались его потому, что он оспаривал их способность управлять страной, их право на руководство и в конечном счете легитимность режима, все равно в какой мере осознали это шутники или осознали ли они это вообще. Высмеивание практик, институтов, ценностей и лидеров подразумевало ощущение превосходства и претензию на знание оптимального устройства общества, т. е. как раз на то, эрзацем чего являлся смех. Чувство юмора большевиков до такой степени смешивалось с подозрением вездесущих подрывных происков, что они были склонны подозревать готовые политические программы за смехом предполагаемых соперников. Но характерно, что преследуемые проекты были основаны на иллюзиях большевистских опозиционеров, мечтателей о восстановлении старого режима и сторонников капитализма или фашизма, а не на жизнеспособных выборах, выходящих за пределы, определенные официальным дискурсом.

Как и традиционный карнавал, смех в его советском варианте дарил катарсический опыт — невинное чувство своеобразной терапии<sup>68</sup> с кратковременным эффектом, даже когда смех был скорее горьким, чем радостным. Он освобождал хоть бы на секунду от неопределенности, от туманных тревог и от смутных предчувствий, неотделимых от советской повседневности, создавал неясно разграниченные группы вокруг высмеянного и вызывал определенное объединение высмеянных. Последние в некоторой степени участвовали в смехе. Но их катарсический опыт был затемнен тревогами, вызванными боязнью вражеских происков и страхом оказаться высмеянными, а также страхом собственного участия в смехе над самим собой и над представленным ими режимом.

Со временем реакции режима стали смягчаться. Последние случаи судебного преследования распространителей слухов, политических частушек и нелестных стишков о советском строе и о руководителях имели место в ранние 1960-е годы<sup>69</sup>. Власти постепенно признали правомерность сомнений масс и собственной неуверенности в легитимности собственных претензий на неразделимое господство над остальным обществом.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 58—106.
- <sup>2</sup> *Burke P.* Popular Culture in Early Modern Europe. L., 1978. P. 185—204.
- <sup>3</sup> *RitterspORN G. T.* Le régime face au carnaval. Folklore non conformiste en U.R.S.S. dans les années 1930 // *Annales*. 2003. № 2. P. 471—496.
- <sup>4</sup> *РиттершпORN Г. Т.* Формы общественного обихода молодежи и установки советского режима в предвоенном десятилетии // *Нормы и ценности повседневной жизни в 1920-е — 1930-е годы*. СПб., 2000. С. 347—367.
- <sup>5</sup> Там же. С. 364.
- <sup>6</sup> РГАСПИ. Ф. М-1. Оп. 23. Д. 1170. Л. 12.
- <sup>7</sup> *Stites R.* Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution. N. Y., 1989. P. 111—112.
- <sup>8</sup> ГАРФ. Ф. 9425. Оп. 1. Д. 6, Л. 176—177.
- <sup>9</sup> РГАСПИ. Ф. М-1. Оп. 23. Д. 1102. Л. 117.
- <sup>10</sup> РГАСПИ. Ф. М-1. Оп. 23. Д. 1242, Л. 104—105.
- <sup>11</sup> Трагедия советской деревни / сост.: Данилов В. П. и др. Т. 5. Кн. 1. М., 2004. С. 522.
- <sup>12</sup> ГАРФ. Ф. 3316. Оп. 64. Д. 1869. Л. 8; РГАСПИ. Ф. 81. Оп. 3. Д. 228. Л. 22; РГАСПИ. Ф. М-1. Оп. 23. Д. 1106. Л. 64а; Д. 1188. Л. 44; Д. 1170. Л. 115; Д. 1241. Л. 65; Д. 1243. Л. 25; *Соколов А. К., Журавлев С. В.* Общество и власть 1930-е годы. Повествование в документах. М., 1988. С. 308; *Siegelbaum L., Sokolov A.* Stalinism as a Way of Life: A Narrative in Documents. New Haven, 2000. P. 369.
- <sup>13</sup> ГАРФ. Ф. 5263. Оп. 1. Д. 11. Л. 119; РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 120. Д. 187. Л. 242; Ф. Оп. 3. Д. 177. Л. 5; Д. 228. Л. 48; РГАСПИ. Ф. М-1. Оп. 23. Д. 1102. Л. 64, 67, 124; Д. 1106. Л. 59, 101; Д. 1180. Л. 82; Д. 1188. Л. 44; Д. 1245. Л. 45, 47; Д. 1265. Л. 51.
- <sup>14</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 120. Д. 142. Л. 87.
- <sup>15</sup> *Bercé Y.-M.* Fête et révolte. Des mentalités populaires du XVIème au XVIIIème siècle. Paris, 1976. P. 55—92.
- <sup>16</sup> РГАСПИ. Ф. М-1. Оп. 23. Д. 1106. Л. 64а. Д. 1172. Л. 4.
- <sup>17</sup> ЦГАИПД СПб. Ф. 24. Оп. 2в. Д. 1857. Л. 96; РГВА. Ф. 9. Оп. 36. Д. 991. Л. 397; РГАСПИ. Ф. 81. Оп. 3. Д. 228. Л. 23; РГАСПИ. Ф. М-1. Оп. 23. Д. 1106, Л. 129—130; ГАРФ. Ф. 5451. Оп. 43. Д. 47. Л. 110; Ф. 9474. Оп. 16; Д. 168, приложение без номера после Л. 818; *Шинкарчук С. А.* Общественное мнение в Советской России в 30-е годы. СПб., 1995. С. 136.
- <sup>18</sup> Известия ЦК КПСС 1991. № 3. С. 146—147. Листовки, призывающие граждан к борьбе против режима, принадлежали к широко распространенным жанрам своеобразного радикального фольклора. Сведения о них и некоторые тексты содержат, напр.: РГВА. Ф. 9. Оп. 36. Д. 518. Л. 137, 896—897; Д. 981. Л. 78—79, 291; Д. 597. Л. 427; Оп. 39. Д. 89. Л. 295; Д. 90. Л. 132об; РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 120. Д. 106. Л. 11—12; Ф. 671. Оп. 1. Д. 244. Л. 117—120; РГАСПИ. Ф. М-1. Оп. 23. Д. 1008. Л. 18—20. Составители соответствующих документов вряд ли осложняли себе жизнь сочинением цитируемых ими материалов. Подавляющее количество листовок было анонимно, и часто власти не находили авторов.
- <sup>19</sup> РГВА. Ф. 9. Оп. 39. Д. 88. Л. 224.

- <sup>20</sup> РГВА. Ф. 9. Оп. 39. Д. 74. Л. 68; Д. 90. Л. 132; Д. 95. Л. 353.
- <sup>21</sup> Там же. Д. 74. Л. 68.
- <sup>22</sup> Там же. Оп. 29. Д. 358, Л. 118, 198; Оп. 39. Д. 74. Л. 68; ЦГАИПД СПб. Ф. 24. Оп. 2в. Д. 2496. Л. 157; Хаустов В. Н. Деятельность органов государственной безопасности НКВД СССР (1934—1937 гг.): дис. ... докт. ист. наук. М., 1997. С. 423; Трагедия советской деревни. Т. 5. Кн. 1. С. 521.
- <sup>23</sup> ЦГАИПД СПб. Ф. 24. Оп. 2в д. 1857. Л. 204; Д. 2497. Л. 7; Д. 2999. Л. 69; ГАР. Ф. 3316. Оп. 64. Д. 1854. Л. 233; Ф. 5451. Оп. 43. Д. 28. Л. 72, 226; Ф. 7523. Оп. 66. Д. 82. Л. 165; Ф. 9474. Оп. 16. Д. 173. Л. 470; РГВА. Ф. 9. Оп. 29. Д. 358. Л. 5; Оп. 36. Д. 2327. Л. 90; Оп. 39. Д. 78. Л. 393; Д. 93. Л. 118, 198, 393; РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 114. Д. 798. Л. 9; РГАСПИ. Ф. М-1. Оп. 23. Д. 1243. Л. 226.
- <sup>24</sup> ЦГАИПД СПб. Ф. 2. Оп. 2в. Д. 1837. Л. 34; Д. 1852. Л. 239, 248; Д. 1860. Л. 267; РГВА. Ф. Оп. 36. Д. 597. Л. 124; Д. 4245. Л. 9; Оп. 39. Д. 7. Л. 314; РГАСПИ. Ф. 81. Оп. 3. Д. 230. Л. 52; Трагедия советской деревни. Т. 5. Кн. 1. С. 521.
- <sup>25</sup> ГАРФ. Ф. 1235. Оп. 141. Д. 1270. Л. 21—21об.; д. 1793. Л. 93—94, 189—189об.; Ф. 5446. Оп. 81а. Д. 93. Л. 210; Д. 339. Л. 119; д. 348. Л. 52, 81.
- <sup>26</sup> *Brandenberger D. Political Humor under Stalin. Bloomington, 2009. P. 3.*
- <sup>27</sup> РГВА. Ф. 9. Оп. 36. Д. 518. Л. 942; д. 595. Л. 771, 847; Д. 2317. Л. 91; РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 120. Д. 106. Л. 3, 12; Д. 187. Л. 238; РГАСПИ. Ф. М-1. Оп. 23. Д. 1102. Л. 65—66, 137, 145; д. 1105. Л. 49; Д. 1106. Л. 77, 130; д. 107. Л. 61; Д. 1129. Л. 62; Д. 1188. Л. 93; Д. 1265. Л. 60; Д. 1475. Л. 5, 54.
- <sup>28</sup> О судебной практике с начала 1950-х гг. см. Надзорные производства Прокуратуры СССР по делам об антисоветской пропаганде. Аннотированный каталог // сост. В. А. Козлов, С. В. Мироненко. М., 1999. С. 40, 53—54, 60, 62, 70, 78, 83, 91—92, 100—101, 106, 109—111, 121, 129, 133, 137—138, 145, 151—153, 161, 184, 188—189, 192—193, 197, 257, 264, 276, 288, 302, 304, 313, 328, 366, 370, 385, 387, 399, 402, 407, 431, 435, 437—438, 440—441, 444, 451, 456, 463, 466, 469, 471, 477, 480—481, 487, 490, 495, 503, 506, 510, 520, 524, 532, 573, 620, 625, 636, 658.
- <sup>29</sup> Уголовный Кодекс РСФСР. М., 1953. С. 20.
- <sup>30</sup> РГВА. Ф. 9. Оп. 39. Д. 76. Л. 98, 427—428.
- <sup>31</sup> *Thurston R. W. Social Dimensions of Stalinist Rule: Humor and Terror in the USSR, 1935—1941 // Journal of Social History. № 3. 1991. P. 544—546; Brandenberger D. Political Humor under Stalin... P. 4—10.*
- <sup>32</sup> *Сталин И. В. Речь на Первом Всесоюзном совещании стахановцев // И. В. Сталин. Соч. Т. 14. М., 1997. С. 85.*
- <sup>33</sup> ЦГА СПб. Ф. 7384. Оп. 2. Д. 49. Л. 426.
- <sup>34</sup> Там же. Л. 427.
- <sup>35</sup> РГАСПИ. Ф. М-1. Оп. 23. Д. 1170. Л. 11.
- <sup>36</sup> РГВА. Ф. 9. Оп. 39. Д. 29. Л. 122.
- <sup>37</sup> РГАСПИ. Ф. М-1. Оп. 23. Д. 1170. Л. 4.
- <sup>38</sup> *Garros V., Korenevskaya N., Lahusen T. (Ed.) Intimacy and Terror: Soviet Diaries of the 1930s. N. Y., 1995. P. 191.*
- <sup>39</sup> *Соколов А. К., Журавлев С. В. Общество и власть 1930-е годы... С. 134. О жилищной жизни, подаренной революцией народу, в речи «вождя народов» после знаменитой цитаты см.: Сталин И. В. Речь на Первом Всесоюзном совещании стахановцев... С. 85—86.*
- <sup>40</sup> РГАСПИ. Ф. 111. Оп. 12. Д. 33. Л. 104—105. Кажется, рабочий не пострадал за эту выходку. Письмо было переслано местной партийной организации, которая реагировала только на суть жалобы, в которой речь шла о наказании, полученном автором за нарушение трудовой дисциплины (там же. С. 108).
- <sup>41</sup> РГАСПИ. Ф. М-1. Оп. 23. Д. 1245. Л. 89.
- <sup>42</sup> Надзорные производства Прокуратуры СССР... С. 608.
- <sup>43</sup> *Fitzpatrick S. Stalin's Peasants: Resistance and Survival in the Soviet Village after Collectivization Oxford, 1994. P. 149; Davies S. Popular Opinion in Stalin's Russia. Cambridge, 1997. P. 136; Соколов А. К., Журавлев С. В. Общество и власть*

1930-е годы... С. 135; Хаустов В. Н. Деятельность органов государственной безопасности... С. 273.

<sup>44</sup> Ср. Второе послание к Фессалоникийцам святого апостола Павла, 10, где положение формулировано следующим образом: «если кто не хочет трудиться, тот и не ешь». Формулировка Конституции взята у Ленина и стоит как цитата, но без указания источника (Ленин В. И. О голоде // В. И. Ленин. Полн. собр. соч. Т. 36. М., 1976. С. 357—358). О карнавалах Союза воинствующих безбожников см. напр. *Fitzpatrick S. Stalin's Peasants...* P. 60—61.

<sup>45</sup> ЦГАИПД СПб. Ф. 24. Оп. 2в. Д. 1846. Л. 123.

<sup>46</sup> Там же. Д. 1858. Л. 6.

<sup>47</sup> Там же. Д. 1860. Л. 5.

<sup>48</sup> Там же. Д. 1857. Л. 150, 203, 274.

<sup>49</sup> РГАСПИ. Ф. М-1. Оп. 23. Д. 1102. Л. 189. Ср. «В Ворошиловском колхозе прирезали мерина / две недели кишки ели поминали Ленина» (РГВА. Ф. 9. Оп. 36. Д. 231. Л. 585, Украина, 1932 г.; вариант этого же стишка записан в Мордовии в 1935 г.: РГАСПИ. Ф. М-1. Оп. 23. Д. 1102. Л. 127).

<sup>50</sup> Schloegel K. Terror und Traum. Moskau 1937. Muenchen, 2008. S. 386—394, 406.

<sup>51</sup> РГАЛИ. Ф. 1518. Оп. 4. Д. 21. Л. 87.

<sup>52</sup> Смоленский архив. Фонд ВКР Д. 415. Л. 132.

<sup>53</sup> Ср., напр. РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 114. Д. 695. Л. 35; Оп. 120. Д. 142. Л. 87; Д. 176. Л. 83, 93, 202, 238; Ф. 81. Оп. 3. Д. 255. Л. 1; РГАСПИ. Ф. М-1. Оп. 23. Д. 1102. Л. 84, 167; Д. 1105. Л. 72, 134; Д. 1106. Л. 8; Д. 1107. Л. 63; Д. 1245. Л. 45; ГАРФ. Ф. 5446. Оп. 18а. Д. 849. Л. 2; РГВА. Ф. 9. Оп. 36. Д. 1345. Л. 25; Д. 1422. Л. 76, 82—84; Д. 4222. Л. 563; *Kuromiya H. Freedom and Terror in the Donbas Cambridge, 1998. P. 210; Fitzpatrick S. Stalin's Peasants...* P. 292; *Davies S. Popular Opinion in Stalin's Russia...* P. 51, 115—117.

<sup>54</sup> РГАСПИ. Ф. 671. Оп. 1. Д. 241. Л. 90—91.

<sup>55</sup> *Davies S. Popular Opinion in Stalin's Russia...* P. 177.

<sup>56</sup> *Fitzpatrick S. Stalin's Peasants...* P. 291—292; *Davies S. Popular Opinion in Stalin's Russia...* P. 177.

<sup>57</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 120. Д. 176. Л. 128; РГАСПИ. Ф. М-1. Оп. 23. Д. 1102. Л. 130; *Fitzpatrick S. Stalin's Peasants...* P. 291; *Davies S. Popular Opinion in Stalin's Russia...* P. 51.

<sup>58</sup> *McCannon J. Red Arctic: Polar Exploration and the Myth of the North in the Soviet Union. N. Y., 1997. P. 61—68, 90—91, 119, 124, 127.*

<sup>59</sup> РГАСПИ. Ф. М-1. Оп. 23. Д. 1072. Л. 24.

<sup>60</sup> Там же. Д. 1103. Л. 111.

<sup>61</sup> Там же. Д. 1102. Л. 6, 65; Д. 1129. Л. 52об.; РГВА. Ф. 9. Оп. 36. Д. 1764. Л. 209; *McCannon J. Red Arctic...* P. 142, 205.

<sup>62</sup> *Davies S. Popular Opinion in Stalin's Russia...* P. 177.

<sup>63</sup> ГАРФ. Ф. 8131. Оп. 38. Д. 22. Л. 29. См. также: История сталинского ГУЛАГа // под ред. Н. Верта и С. В. Мироненко. Т. 1; *Верт Н., Мироненко С. В. Массовые репрессии в СССР. М., 2004. С. 225.*

<sup>64</sup> См. напр.: ГАРФ. Ф. 8131. Оп. 37. Д. 63. Л. 59; Д. 106. Л. 19; Ф. 1235. Оп. 141. Д. 1793. Л. 95; Д. 2172. Л. 71—71об., 567—567об.; Ф. 9474. Оп. 16. Д. 88. Л. 93, 97—97об.; Д. 147. Л. 3—4, 188—189; Д. 173. Л. 440об.

<sup>65</sup> Ср. *Риттершпорн Г. Т. Формы общественного обихода молодежи...* С. 364.

<sup>66</sup> ЦГАИПД СПб. Ф. 24. Оп. 2в. Д. 1852. Л. 238; ГАРФ. Ф. 5451. Оп. 79. Д. 28. Л. 226; РГАСПИ. Ф. М-1. Оп. 23. Д. 1102. Л. 136об.

<sup>67</sup> Ср. *Чистов К. Ф. Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв., М., 1965. С. 257, 274, 285, 315, 329, 333.*

<sup>68</sup> Ср. *Аристотель. Политика, 1342-а.*

<sup>69</sup> Об эволюции судопроизводства по подобным делам после 1953 г. см.: Надзорные производства Прокуратуры СССР... С. 14, 17, 27, 29, 37, 46, 64—65, 67, 70—71, 75, 78, 84, 86, 93, 111, 128, 136, 140, 143, 171, 173, 189, 192, 200—201, 216, 222, 248, 263, 302, 309, 311—312, 359, 417, 423, 443—444, 461, 470, 493, 503, 625, 561, 651, 562, 696.

О. Ю. Бессмертная

**СПОР АВАНГАРДИСТСКОЙ И СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ  
УТОПИЙ: «ВЕСЕЛЫЕ РЕБЯТА» —  
ПОЧЕМУ НЕ «ПАСТУХ ИЗ АБРАУ-ДЮРСО»?  
(Два сценария первой советской музыкальной кинокомедии)**

[Для нового зрителя] всякая театральная  
сущность — лишь предлог время от времени  
провозглашать в рефлекторной возбудимости  
радость нового бытия.

В. Мейерхольд. *Актер будущего  
и биомеханика.* 1922

*Так будь здорова, Товарищ корова!  
Счастливым путь, уважаемый бугай!*

— Таков был первоначальный рефрен песни, на место которой встал знаменитый марш из «Веселых ребят» (1934), превратившийся в один из символов эпохи: «Нам песня жить и любить помогает, / Она, как друг, и ведет, и зовет, / И тот, кто с песней по жизни шагает, / Тот никогда и нигде не пропадет». Стихи про корову<sup>1</sup> не понравились исполнителю главной роли, пастуха Кости, — Леониду Утесову: «Зачем здесь... разговор с коровой и бугаем? Костя, что, по-вашему, совсем выжил из ума?», — спрашивал он, как рассказывают, у их автора<sup>2</sup>. Стихи были переписаны, по его просьбе, не слишком тогда еще известным поэтом Лебедевым-Кумачом и с энтузиазмом одобрены всей съемочной группой. Первоначальный «Коровий марш» был бы безусловно не способен — ни качеством стихов, ни их содержанием и смыслом — обеспечить песням фильма тот успех и популярность, которые они, как и сам фильм, обрели после его выхода на экраны. Однако буквально «Коровий марш», можно сказать, лучше отвечал исходному замыслу картины. Ее первый сценарий, называвшийся «Пастух из Абрау-Дюрсо»<sup>3</sup>, был написан уже известным автором иронических драм «Мандат» и «Самоубийца» и эстрадных ревью, Н. Эрдманом, его постоянным соавтором В. Массом и режиссером фильма Г. Александровым. Но в процессе съемок тот же Александров сильно изменил сценарий. Зачем?

Я хотела бы сравнить две версии сценария фильма, ставшего «Веселыми ребятами», с тем, чтобы рассмотреть, как внесенные в первоначальную версию изменения отражают конструирование «советского смеха» в его отношении к государству, власти и массовой культуре. Замечу, что исходная версия сценария еще не становилась, насколько мне известно, самостоятельным предметом внимания исследователей<sup>4</sup>. Я буду утверждать, что первоначальный и конечный сценарии представляют, по сути, две разных концепции смешного. Обе они отвечали советским утопическим идеям переустройства мира и человека, обе лежали в пространстве «искусства тотальности»<sup>5</sup>, и обе, хотя и принципиально различным образом, отталкивались от авангарда. Оба сценария использовали в качестве основы для комических эффектов идеологически насыщенный конфликт между мнимым и действительным самозванчеством (где мнимыми самозванцами представляли герой и героиня, а действительным — сатирически высмеиваемый антагонист, дама эпохи НЭПа); в обоих комизму должна была одновременно служить и музыка как составляющая кинематографического действия. Однако итоговая версия сценария, принесшая фильму столь широкую популярность, основывалась на линейном сюжете типа «Золушки» и представляла историю социального успеха (равно мужского и женского: пастух и домработница становятся здесь знаменитыми артистами). А отвергнут был сюжет циклический, в центре которого стоял мифологический «культурный герой»: он не вырос из пастуха в артиста (как в финальной версии, когда эти статусы предстают альтернативными друг другу), а был то одним, то другим по очереди и даже и тем и другим одновременно. Отсюда — по-разному предстает в этих версиях суть «социалистического коллектива» и по-разному соотношен с ним индивидуальный герой, в разных модусах трансформируются роли персонажей и структурируются время и пространство. Отсюда же и по-разному осмысленное комическое: поначалу задуманное как релятивизация мифа (авангардистского мифа о переустройстве мира художником), оно сводится в итоговой версии к социальной сатире и развлекательности (отнюдь не без скрытой за ней идеологии). Недостаточно рационалистическая и лишенная прямого развития от начала к концу, предлагающая *чересчур* тотальный смех, первоначальная версия сценария вряд ли могла быть воспринята официальной (а равно и массовой) культурой, уже стремившейся к социалистическому реализму. Предполагавшаяся исходной версией концепция смешного была обречена на маргинальность, тогда как тенденция итоговой версии утвердилась (хотя и после острых идеологических дискуссий о «советском смехе») и заложила принципы «социалистически-реалистического» смеха.

Всякого рода обстоятельства — политические, личные, технологические, как и соображения собственно художественные, — побудившие режиссера в процессе съемок и сократить, и изменить сценарий, привели, фактически, к результату более глубокому, чем ожидалось, причем такая разница, видимо, не была вполне осознана. То, что вело к рождению «социалистически-реалистического смеха», не только диктовалось извне, но отвечало и внутренним устремлениям таких людей, как

Александров. Расхождения же между соавторами намечают линии как эстетического, так и этического, а потому и политического размежевания советской артистической интеллигенции. Речь, иными словами, пойдет, прежде всего, об одном из случаев личного *выбора*, осуществлявшегося в этой среде (о *казусе*, заключающем в себе такой выбор<sup>6</sup>), как и о самом спектре возможностей для выбора в начале 1930-х гг.

Но речь тем самым пойдет не столько об истории эмоций как таковой (или, конкретнее, смеха), сколько об истории идей — и именно об обмене идеями. Разумеется, об обмене идеями между разными кругами интеллектуальной элиты — но также между интеллектуальной элитой и властью и между властью и массами. В конечном счете, мой вопрос — о том, как понимание комического в данном случае отражает обмен идеями и стремлениями между массами и властью через посредство творческой элиты; иными словами — о том, как формируется *советский* вкус<sup>7</sup>.

Но не оказываюсь ли я при такой постановке вопроса в плену телеологической схемы, навязывающей рассматриваемой конкретной ситуации вполне определенную перспективу, некий «план развития», известный мне извне, в ретроспективе, и тем самым лишаящей эту ситуацию той открытости, которой она (допустим это) «там и тогда» обладала? Лишающей ее, иначе говоря, тех возможностей выбора, которые я как раз и стремлюсь рассмотреть, но которые могут оказаться априори детерминированными этой схемой? Корректно ли вообще говорить в подобном случае о «социалистическом реализме», как я уже начала это делать, тогда как содержание этого понятия (по крайней мере, с точки зрения ряда исследователей и, особенно, применительно к областям, лежащим за пределами собственно литературы) остается (или даже становится все более) неопределенным, обнимая, фактически, все разнообразие несопоставимых друг с другом явлений, объединенных лишь тем, что они были созданы советскими авторами и признаны режимом<sup>8</sup>? Не вдаваясь здесь в теоретические дискуссии, связанные в конечном счете с сегодняшним состоянием исторических наук в целом<sup>9</sup>, отмечу лишь, что, на мой взгляд, мы не только не можем, но и не должны отрешиться от нашего знания о том, «что произошло *после*». Ведь отказываться априори от поисков исторической логики и взаимосвязей — не менее «репрессивный» по отношению к прошлому шаг, чем «навязывать» событиям подобную логику. Осознавая обе опасности, я постараюсь рассмотреть казус «Веселых ребят» на скрещении двух перспектив, синхронной и диахронной, или, точнее, на скрещении перспектив малой и большой длительностей: первая — это выбор эстетических и политических решений (то есть выбор Александровым сценария) в сложившейся конкретной ситуации со всей ее возможной «открытостью»; вторая — это связь сделанного выбора с дальнейшими творениями самого Александрова, как и с более широким контекстом, взятым в ретроспективе из нашего сегодняшнего дня.

С этими целями я рассмотрю ситуацию в трех аспектах: 1) основные обстоятельства создания фильма, изменения сценария и реакции на фильм; 2) сами концепции комического в исходном сценарии и в полу-

чившемся фильме и лежащие в их основе идеи; 3) связь предпочтений Александрова с общим политико-эстетическим контекстом эпохи.

\* \* \*

Идея превратить в кинокомедию джазовое шоу Л. Утесова, «Музыкальный магазин», — придуманное им в жанре «теа-джаза» (театральный, или театрализованный, джаз) и шедшее в 1932—33 гг. в ленинградском мюзик-холле — принадлежала Б. Шумяцкому, хорошо известному тогдашнему руководителю Союзкино (бывшего Совкино)<sup>10</sup>. Шумяцкий, побывав на представлении Утесовского теа-джаза, предложил ему сделать из шоу «фильму». Когда же быстро выяснилось, что театральное представление не переносится автоматически на экран, было решено писать новый сценарий. Сценаристы остались те же, что писали сценарии для «Магазина», — Эрдман и Масс, а в качестве режиссера пригласили ученика С. Эйзенштейна, еще лишь начинавшего самостоятельную карьеру кинорежиссера, только что вернувшегося из Америки, Г. Александрова<sup>11</sup>.

Предложение Шумяцкого было исполнением «госзаказа», в свою очередь ориентированного на «соцзаказ»<sup>12</sup>. Роспуск РАППа и РАПМа в апреле 1932 г., создание Союзов советских писателей и композиторов, выдвижение и формулировка идеи социалистического реализма (Литературная газета, 23 мая 1932) совпали с установкой на создание «советской кинокомедии». Г. Александров, в номере «Искусства кино», посвященном 60-летию Сталина<sup>13</sup>, писал восторженно о том, как вождь осенью 1932 г. говорил ему на даче у М. Горького, что народ любит бодрое, жизнерадостное искусство, тогда как работники искусства совершенно не считаются с этим запросом, и «с резкой иронией указывал, что в искусстве еще есть люди, зажимающие все смешное» (то же самое и с теми же чувствами Александров повторит в своих воспоминаниях в 1976). Тогда же указание о создании советской кинокомедии в ответ на «требования кинозрителей» было передано работникам кино официально. И тогда же у Александрова «родилось желание испытать силы в комедийном жанре».

Сценарий (с расчетом на Утесова в главной роли и на его джаз в качестве музыкантов) писали все трое, в табачном дыму, задерживаясь до ночи в квартире Утесова. Энтузиазм стимулировался тем, что работа воспринималась как создание *первой* музыкальной звуковой советской кинокомедии — это был эксперимент, где можно было испытать разные смеховые, кино- и музыкальные приемы. Причем опыт Голливуда, откровенно служивший ориентиром<sup>14</sup>, надо было, как вспоминал Александров — отвечая уже на упреки критиков фильма в американизме — «неразрывно связать с советской почвой, советски заземлить его»<sup>15</sup>. Музыка (автором которой был мастер массовой советской песни, тогда — музыкальный руководитель Ленинградского мюзик-холла И. Дунаевский) записывали заранее: она должна была, воспроизводя идеи теа-джаза Утесова, стать «не иллюстративным элементом действия, не “сопровождением” картины, не вставными номерами, а полноправным

участником действия»<sup>16</sup>, и раскадровка делалась по партитуре. Помимо песен-маршей и песен лирических, музыкальная буффонада, максимально использующая возможности разных инструментов, стала, действительно, одним из ярких средств создания смеховой атмосферы фильма. Павильонные съемки велись на Московской кинофабрике, а натурные — на черноморском побережье, в Гаграх.

Там произошел ряд событий. Веселый энтузиазм эксперимента и волнующая нацеленность в будущее усиливались развитием сразу двух романов — у Эрдмана с исполнительницей роли антагониста, Марией Стрелковой, и у Александрова с исполнительницей главной положительной женской роли — Любовью Орловой<sup>17</sup>, которая стала вскоре его женой. К концу съемок политическая действительность ворвалась в эту южную атмосферу арестом Эрдмана и Массы<sup>18</sup>. Фильм был закончен уже в отсутствие двух соавторов из трех.

Сценарий менялся прямо в процессе съемок и — окончательно — в ходе монтажа. Сами участники событий давали разные объяснения и оценки как изменениям в ходе работы над фильмом, так и ее результату. Некоторые связывали ситуацию с ролью Орловой в сердце Александрова или с «безвкусицей», вообще для него характерной. Е. Тяпкина, игравшая мать антагонистки, говорила: «Увы! Чем больше сходилась Орлова с Александровым, тем быстрее росла ее роль Анюты и летели в корзину уже отснятые эпизоды других актеров...»<sup>19</sup>. Оператор В. Нильсен (В. Альпер, арестован в 1937 и расстрелян в 1938) — один из самых ярких операторов того времени, работавший до этого с С. Эйзенштейном, — писал из Гагр М. Штрауху (артисту, тоже близкому Эйзенштейну): «Снимаем жуткую халтуру, тем более вредную, что все это, несомненно, будет иметь успех и *станет стилем советского кино на неопределенное время*. Трудно себе представить, до каких пределов может пойти дурной вкус и пошлятина в каждой мелочи, начиная с композиции кадров и кончая выбором костюмов и актерской работой. Гриша [Александров] на меня зол, так как я, очевидно, мешаю ему изгаляться перед легковверными слушателями. Но мне чертовски надоел весь этот салон с наигранным джентльменством. А хуже всего, когда на площадке появляется „хозяйка“ [Орлова], Гриша совсем потерял голову и, видимо, собирается после окончания картины жениться»<sup>20</sup>. Сходной была оценка Эрдмана, который посмотрел фильм, уже когда возвращался из Красноярской ссылки, в феврале 1935 г.: «Редко можно встретить *более непонятную и бессвязную мешанину*. Картина глупа с самого начала и до самого конца... Я ждал очень слабой вещи, но никогда не думал, что она может быть до такой степени скверной»<sup>21</sup>; «Такой постыдный и глупый бред. Неужели нельзя было сделать даже такой пустяковой вещи?»<sup>22</sup> (курсив везде мой — О. Б.).

Парадокс в том, что Александров, со своей стороны, объяснял перемены в исходном сценарии его «бессвязностью»: «сюжет был приближителен и нехитр, его задачей было связать воедино пронизанные музыкой и смехом эпизоды»; «...отсутствие общей идеи и темы, а также единого

сюжета в «Веселых ребятах» повлекло за собой распад фильма на самостоятельные, не связанные между собой эпизоды...»<sup>23</sup>.

Ценители и сейчас подчеркивают право Александрова на свое «понимание комедийного зрелища»: «Он воплотил в нем провозглашенный Эйзенштейном принцип «монтажа аттракционов». Отбросил бытовые детали, логические переходы от одного аттракциона к другому, не тратил время на объяснения, как возникла та или иная ситуация, и это обеспечило динамичность действия, что катится, как по рельсам, не громяхая на стыках»<sup>24</sup>. Ученые же, насколько мне известно, ограничивались лишь кратким упоминанием об изменениях первоначального сценария<sup>25</sup>. Причем оппозиционность Эрдмана режиму (как и служение Александрова ему) толкает большинство к тому, чтобы считать, что «оригинальный сценарий Эрдмана и Масса был “деполитизирован” Александровым, который хотел лишь веселья на экране. Шarm фильма заключен в легкой, улыбчивой манере светловолосого и светло-настроенного Утесова, в энергии Орловой в роли домработницы и радостных мелодиях Дунаевского, особенно «Сердца» и марша, который спонтанно запели 2000 стахановцев в завершение их съезда в 1935 г.»<sup>26</sup>. Действительно, некоторые эпизоды, изъятые Александровым из первоначального сценария, могли читаться как сатира не только на отживающий НЭП, но и на иные недостатки советской действительности<sup>27</sup>. Директивное вмешательство в первоначальный сценарий вышестоящих инстанций (особенно Кинокомиссии Оргбюро ЦК ВКП(б), созданной летом 1933 г. под председательством А. И. Стецкого) внесло в него, по оценке самой Комиссии, «большие исправления»<sup>28</sup>. Однако сам Александров пошел дальше<sup>29</sup> и, как кажется, действовал в унисон с Комиссией (к этому я вернусь).

Интереснее понять, поэтому, как сказались все эти обстоятельства на изменении целостной концепции первоначальной версии сценария — если, конечно, таковая, вопреки мнению Александрова, в нем обнаружится. А также, что воспринималось как пошлость или безвкусица в итоговой версии теми художниками — оператором и драматургом, — которые оказались *ad marginem* сталинской эстетики. Или иначе: что это за две столкнувшиеся здесь идеи *бессвязности*, в качестве взаимных упреков адресованные работам друг друга драматургом и режиссером? Вопросом же, стоящим за этим сравнением, будет на данном этапе рассмотрение того, был ли, действительно, получившийся фильм-развлечение «лишен идеологии» — в чем его упрекали тогдашние критики и за что его скорее хвалят теперь некоторые исследователи<sup>30</sup>.

\* \* \*

В основе интриги в обеих версиях лежит комически поданный любовный треугольник и конфликт нэпманши Лены (М. Стрелкова) — «дитя торгсина» и ее домработницы Анюты (Л. Орлова) — «дитя природы» (характеристика «дитя торгсина» осталась в титрах; «дитя природы» упоминается, без комментариев, только в воспоминаниях Александрова, и можно предполагать, что первоначальной идеей было использовать в титрах эту характеристику как антипод первой). Обе девушки стремятся

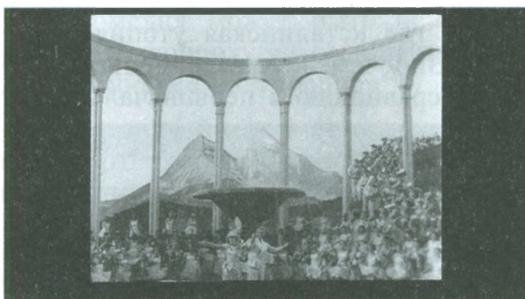
добиться успеха у Кости Потехина (Л. Утесов). Но Анюта любит этого пастуха естественной искренней любовью, а Елена – приглашает его потому, что то и дело принимает за знаменитого парагвайского дирижера (в фильме его имя созвучно «Косте»: Коста Фраскини), который мог бы, как она надеется, помочь ей устроиться певицей в Большой театр. Всякий раз, обнаруживая свою ошибку — что Костя не музыкант, а пастух, — она тут же отвергает его. Костя же страдает, полагая, что любит Елену, — всякий раз принимая Анюту во всех ее прекрасных проявлениях (в частности, когда слышит ее изумительный голос) за Елену. Елена, конечно же, не обладает ни голосом (или, точнее, обладает совершенно жутким голосом), ни слухом: одна из запомнившихся на года всеми поколениями советских зрителей сцена — Елена в неснятых папилютках, «для голоса» пьющая сырые яйца, разбивающая их о нос гипсового бюста великого композитора (к концу процедуры совершенно заляпанного)<sup>31</sup>, и орущая с каждым выпитым яйцом все ужаснее. Путь Кости и Анюты к славе и, одновременно, к обнаружению Костей его «трагической ошиб-



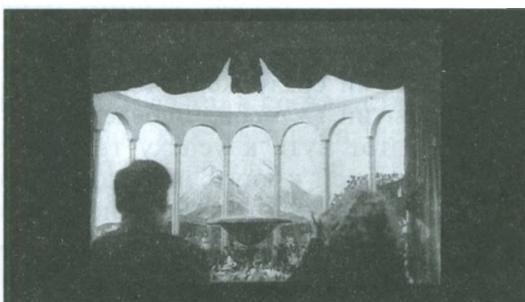
«Елена занимается»

ки», формально предстает как череда других, более частных подстановок, ошибок и превращений. В фильме Костя неожиданно оказывается в Мюзик-холле (как должен, видимо, предполагать зритель — в поисках Елены), где он опять случайно берет на себя роль дирижера Коста Фраскини; его спасают от преследователей музыканты ансамбля «Дружба» (джаз Утесова), руководителем которого он становится и с которым проходит путь до концерта в Большом театре. А на последнем отрезке этого пути Анюта, изгнанная из дома Елены за превосходство ее голоса, присоединяется к коллективу.

Финал на сцене Большого театра представляет апофеоз любви, соединения и славы героев. В эти торжественные, будто *классические*, «высокие» сцены врываются, сохраняя почти до конца (но *почти* до конца) смеховое начало, элементы противоположного, «низкого» плана и массовой культуры из разных рядов: музыкального (лирический дуэт Анюты и Кости сменяется джазовой обработкой народных частушек, а затем — торжественным хором с маршем «Нам песня жить и любить помогает»), пространственного, костюмного, жанрового и пр. В итоге Костя и Анюта преобразуются прямо на сцене Большого театра: их промокшие от дождя костюмы превращаются в торжественно-театральные, а сама композиция взлетает на верх лестницы (расположенной на фоне будто тех же кавказских гор, видом на которые начинался фильм, — это след циклической структуры исходного сценария, но в фильме этот повтор превращается в контраст пастушеского, сниженного начала и артистического, возвышенного финала). По лестнице к зрителю спускаются музыканты (или точнее, две группы музыкантов и хор: лестниц в какой-то момент становится две, по обе стороны сцены), олицетворяющие массы советских трудящихся. Все завершается приемом *mise-en-abyme* (фильм в фильме, по принципу матрешки): камера постепенно отъезжает, кадр суживается и на первом плане мы видим сначала спины зрителей, смотрящих апофеоз нашего фильма-спектакля на сцене Большого (характерно: это ракурс из правительственной ложи; высказывалось даже предположение, что в ложе мелькает некто, похожий на Сталина), затем — все отодвигающуюся сцену из фойе, а в итоге — свет сцены сквозь уходящий вдаль портал Большого театра, на который мы смотрим с ночной московской улицы. По мнению Труди Андерсон, это, вопреки возможному современному прочтению, — отнюдь не рефлексия фильма над самим собой, подчеркивающая театральность действия и искусственную сделанность произведения, и не столько втягивание зрителя в пространство фильма, сколько, наоборот, включение фильма в пространство зрительской аудитории, его утопической реальности — в самую жизненную реальность: ее — утопии — выход на улицы Москвы.<sup>32</sup> Думается, идея «сделанности» (и даже подчеркнутая *сказочность*<sup>33</sup>) здесь все же отчет-



«Нам песня жить и любить помогает»  
(финал)



Фильм в фильме

зрительской аудитории, его утопической реальности — в самую жизненную реальность: ее — утопии — выход на улицы Москвы.<sup>32</sup> Думается, идея «сделанности» (и даже подчеркнутая *сказочность*<sup>33</sup>) здесь все же отчет-

ливо присутствует — что не мешает, однако, фильму настаивать на том, чтобы выплеснуться, во всей своей торжественной и радостной сказочности, вовне, на улицу.

В этом сказочном сюжете присутствует и волшебный помощник<sup>34</sup>: его функцию выполняет учитель-немец, который и воспитывает, и обучает Костю музыке, что дает внешне рациональное обоснование превращению пастуха в музыканта. Тем самым, иностранная чуждость учителя Кости советскому коллективу — подчеркнутая комическим обыгрыванием неправильности его речи — оказывается лишь кажущейся (тогда как буржуазная чуждость Елены — настоящая), он — «наш», русский немец. Но одновременно, именно благодаря своей неполной вписанности в советский коллектив, он выступает как медиатор между строящимся, становящимся миром советской утопии и отживающим миром европейской цивилизации, из которой новый мир берет и преобразует к лучшему ее навыки. Этим первый Александровский мюзикл отличается от последующих, где «сталинская утопия герметически закрыта от внешнего мира»<sup>35</sup>. Впрочем, в Александровском фильме роль учителя резко сокращена по сравнению с первоначальным сценарием.

Вместе с тем, такой «инструктор» — еще и яркий показатель комического обыгрывания того, что как раз в это время, в начале 1930-х гг., начинало осмысляться как каноническая сюжетная схема романа социалистического реализма (или, шире, соцреалистического повествования), какой ее описала К. Кларк<sup>36</sup>. В данном случае я имею в виду лишь аспект становления героя, превращения его из «спонтанного» в сознательного коммуниста, где столь важна роль старшего, более сознательного и опытного коммуниста-инструктора. Даже если само такое совпадение сюжетной схемы и функций персонажей с соцреалистическими литературными образцами у Александрова непреднамеренно и повествовательная структура его сценария восходит более непосредственно к структуре сказки, его мюзиклы, и «Веселые ребята» в частности, столь тесно связаны с контекстом социального инженирования, что не могли не вызывать ассоциаций, хотя бы подспудных, с серьезными воплощениями той же темы.

«Очень близкая» Александрову «мысль о том, что Советская власть открыла пути в большое искусство талантам из народа»<sup>37</sup> воспринималась многими сразу же; о той же идее пишут все участники и наблюдатели событий (Утесов, Лебедев-Кумач, Скороходов), как и исследователи<sup>38</sup>. Но этот путь к успеху требует от героя определенной работы над собой, ведущей к внутренней перестройке; здесь, в мюзикле, как в сказке, эта работа — прохождение через ряд фантастических испытаний<sup>39</sup>. Ими и становятся смеховые, трюковые ситуации, которые Костя разрешает «благодаря таланту импровизации в самых неблагоприятных обстоятельствах»<sup>40</sup>. Это и обеспечивает ему возможность как обнаружить свою ошибку в лирической интриге, так и добиться социального успеха. Однако веселое обыгрывание соцреалистического индивидуального становления в «Веселых ребятах» отнюдь не предполагает релятивизации зарождающегося канона (иными словами, *этот* смех, как мне представляется, не субверсивен). Наоборот, этот комизм призван лишь поместить такое

становление в иной регистр — веселого энтузиазма и оптимизма, с которым осуществляется социалистическое строительство, и тем самым — *укрепить* соцреалистический канон<sup>41</sup>.

Характерно различие, которое проведет Александров в своих воспоминаниях между «весельем» и «смехом» — фактически, между юмором и сатирой. Смех он помещает в контекст цитат из классиков как марксизма-ленинизма («...чтобы человечество весело расставалось со своим прошлым», Маркс<sup>42</sup>), так и русской литературы XIX века: «Смеха боится даже тот, кто ничего на свете не боится» (Гоголь)<sup>43</sup>. Однако «в условиях социалистического общества, воспитывающего нового человека коммунистических идеалов... нам недостаточно аристотелевского определения комедии как “воспроизведения худших людей”, нам надо показывать столкновение худших людей с лучшими людьми. Смех может быть и злым, выжигающим сатирическим огнем все то, что мешает человеку и человечеству быть счастливым. Но все-таки главным, пронизывающим всю комедию, должен быть юмор.... Комедия может быть не только смешной, но и веселой. Смех может быть добродушным, оптимистичным, воодушевляющим, утверждающим хорошее настроение»<sup>44</sup>.

Радостный энтузиазм строительства счастливого будущего человечества, взятого в рамках советского коллектива, открывает фильм. Он начинается на периферии — в горном кавказском колхозе «Прозрачные ключи», ворота которого, как гласит надпись на них, «просят закрывать». Они распахиваются — впрочем, с видом на горы: за ними весь мир, а не закрытое селение (вспомним *возвышенный* повтор этого мотива



«Нам песня жить и любить помогает»  
(зачин)

в финале). Универсализирующий пафос усиливается песней-маршем Кости и хора («Нам песня...»)<sup>45</sup>, под ритм которой движется работа в селе. Вопреки мнению Р. Тейлора<sup>46</sup>, мне представляется, что периферия здесь отнюдь не манифестирует прошлое; она *нацелена* в будущее и в волшебный центр пространства утопии, Москву<sup>47</sup>. Туда-то, в соответствии с центростремительной ориентацией Александровских мюзиклов, переместятся, как мы уже знаем, Костя и Анюта. Прошлое же — предмет сатирического осмеяния — это остатки НЭПа, олицетворенные Еленой и ее буржуазным окружением.

Контраст между прошлым и будущим, худшими и лучшими людьми осмыслен здесь главным образом в *социальном* измерении. *Ему же* подчинено и противопоставление естественного, природного, с одной стороны, и искусственного — с другой. Елена стремится достигнуть социального успеха, не имея на то природных оснований — ни таланта, ни обеспечивающей его классовой принадлежности (фактически тождественной классовому происхождению), она принадлежит к *искусственной* культуре

(и, в частности, преклоняется перед «иностранщиной»). Ее претензии на то, чтобы быть певицей, ложны — это, по сути, *самозванчество*. Ее чуждость социалистическому миру подчеркнута и тем, что она не верит ни в возможности социальных преобразований, ни в возможности социального роста природно талантливому «человека из народа». А поначалу непреднамеренное выступление Кости в роли знаменитого музыканта, каковым он в итоге становится, оказывается, так сказать, *ложным самозванчеством* (таково же невольное выступление Анюты в роли Елены, затем становящейся как раз тем, кем необоснованно мечтает стать Елена, — знаменитой певицей). Маскарад, переодевание, принятие одного лица за другое, индивидуальные перевоплощения в духе шекспировских или мольеровских комедий (что, конечно, идет от Эрдмана) подчинены у Александра этой простой идее. «*Сегодня пастух, а завтра музыкант*», — в этой фразе Кости и лежит смысл развития Александровской версии.

Отчетливость социального измерения и его коннотаций была очевидна даже юным зрителям: «Дорогой тов. Утесов, вы молодец, что сумели из пастуха стать дирижером и музыкантом. Это очень хорошо, но одного я вам не могу простить. Как вы, пастух, человек пролетарского происхождения, могли влюбиться в Елену? Ведь она буржуйка! А вот Анюта — рабочая девушка, и голос у нее замечательный. Елена же не поет, а рычит. Это ваша серьезная ошибка», — приводит Утесов одно из полученных им писем (вспоминая и свой ответ: «Вы правы, Наташа, но уверяю вас, что это вина сценариста»)⁴⁸.

Итак, мы имеем в версии Александра линейное и устремленное в будущее время и пространство, сообразное ориентации на прогресс советского коллектива в лице его универсализированного героя. Сначала это колхоз, чей труд движется под музыку Кости, затем — музыкальный ансамбль, движущийся под его изобретательным руководством к апофеозу в Большом театре, — но по сути это советский коллектив вообще, движущийся под музыку веселого лидера к высокому апофеозу. Индивидуальный успех Кости обеспечен его талантом, но самый талант — тем, что Костя — несомненная часть этого коллектива, «человек из народа» (и именно такова символика запоминающихся первых кадров — прохода Кости через колхоз). Это «яркая личность», *порожденная коллективом*, и потому становящаяся героем, ведущим этот коллектив к яркому буду-



«Легко на сердце от песни веселой» (Костя и коллективный труд)

щему<sup>49</sup>. Сравним: «...Индивидуальность расцветает сильнее всего при социализме, и, когда я в начале лекции протестовал против стадности западноевропейской массы, я имел в виду, что характерным для социализма является “зернистое” строение. Здесь развиваются *оригинальнейшие индивидуальности*, способные внести что-то новое в *общий концерт*, подобно тому как в оркестре каждый голос ведет свою линию и все вместе созвучно создают симфонию»<sup>50</sup>, — разве не о таком оркестре фильм, если не забыть добавить только, что оркестр не может существовать без *дирижера* (вспомним знаменитую драку музыкантов, происходящую в отсутствие Кости)? Как передает Скороходов, как раз подобная мотивация побудила Александрова сменить первоначальное название сценария: «Почему “Пастух из Абрау-Дюрсо”? Ведь в картине *коллективный* герой — джаз?!» (курсив мой О. Б.). Вроде бы, сам Александров сначала предпочел в качестве названия бывший подзаголовок фильма, «Джаз-комедия», а название «Веселые ребята» появилось позже<sup>51</sup>.

Такова, в целом, концепция Александровской итоговой версии. Во всяком случае, такова концепция, которой, как мне представляется, стремится соответствовать фильм. Каким он получился на разные вкусы, я скажу позже.

Первоначальный, Эрдмановский<sup>52</sup>, сценарий структурирован совсем иначе. Он не только длиннее и в нем не только сюжетно обоснованы связи между эпизодами, убранные Александровым (например, приход Кости в ответ на приглашение Елены к ней на дачу вместе со стадом, которое он пас и которое устроило там «дебаш», у Эрдмана обосновано тем, что председатель колхоза — роль, совсем исчезнувшая в фильме, — запрещает пастуху отлучиться, чтобы в гостях играть музыку, на том основании, что он сегодня «дежурит»; поэтому-то Косте стадо деть некуда). Исходный сценарий, прежде всего, не заканчивается апофеозом в Большом театре — да в нем и не предполагалось подобного апофеоза.

В Эрдмановской версии за концертом в Большом театре следует еще ряд перемещений героя и его джаз-банда. Сюжетно они обоснованы поисками певицы, чей голос он случайно услышал, для гастрольных выступлений ансамбля на Кавказском курорте. Это — движение из Москвы в обратном направлении, как выяснится в итоге, — к исходному колхозу. И осуществляется оно сквозь все элементы мироздания: по земле — поездом, по воде — глассером, по воздуху — аэропланом (присутствует и огонь: когда команда летит на аэроплане, участники попадают в грозу с молнией и громом)<sup>53</sup>. Причем время здесь крайне убыстряется: герои опаздывают, потому повсюду несутся, это — постоянная гонка. В ходе этой гонки Костя выясняет, что певица, которую он принимал за Елену, в действительности — Анюта, и последнее, воздушное, перемещение осуществляется уже вместе с нею. За блистательным выступлением всей команды (Кости, Анюты и джаз-банда) в курортном концертном зале следует возвращение Кости в колхоз (на этот раз по земле, на грузовике): учитель Карл Иванович сообщает ему, что колхозники не успевают собрать сено и им грозит потеря репутации («очень много сена и очень

мало рук»; «мы получим свое и это будет колоссальный скандал»), и Костя, вместо того, чтобы ответить на очередное приглашение Елены (пройдя через «героические» испытания, он уже способен ей отказать), вместе с музыкантами и танцорами прямо из концертного зала отправляется на помощь колхозникам.

Следует серия повторов начальных кадров: распахивающиеся на горы колхозные ворота, в которых стоит Костя-пастух (только теперь у Кости в руках не пастушья жалейка, а кларнет); «переключка» (подобная армейским переключкам), которую проводит Костя среди животных стада, отвечающих ему мычанием, бляньем или меканьем; музыкальный проход Кости через колхоз. Тут же Костя от работы пастуха переходит к исполнению музыки, которая подбадривает уставших работников, объединивших колхозников, музыкантов, танцоров и танцовщиц. (И именно помещение актеров и танцовщиц — «тридцати герлз» — среди колхозников вызвало неудовольствие Кинокомиссии, потребовавшей убрать эти кадры; тогда Александров вырезал *всю* линию, связанную с колхозом, кроме начальных кадров<sup>54</sup>.) В Эрдмановском же сценарии все заканчивается их общей трудовой победой. Быки, овцы и другие «члены» стада приветствуют победное шествие колонны колхозников и Костиного оркестра; танцуют аисты на крышах и лягушки на огородах, барашки и коровы. Костя танцует лихой танец с капризной буйволицей из его стада Марьей Ивановной. В заключение разрешается и любовная интрига: объяснение с Еленой происходит там же, где состоялась их первая встреча, на «мертвом» курортном пляже (это мертвое место, «нигде»), а объяснение в любви Кости и Анюты — под водой: среди плавающих рыбок и медуз, которые... «поют (sic! — *О. Б.*) под водой излюбленную мелодию нашей фильмы». Таков был первоначально задуманный финал фильма.

Явным образом, время и пространство здесь циклично, подобно времени-пространству мифа (или тому, как понимали миф в то время), а действие втягивает все мироздание: природное и истинно человеческое выступают здесь действительно «хором». Это единый, всеохватывающий (и именно поэтому замкнутый, циклический) континуум. Речь у Эрдмана идет, иными словами, о предпринятом советским человеком переустройстве всего космоса, создании нового *космического*, а не только социального, порядка. Развитие сюжета, также как у Александрова, предполагает внутреннее становление, созревание героя, но эти взросление, прохождение через испытания и осознание своей миссии происходят со своего рода мифологическим универсальным *культурным* героем, а не индивидуальным сказочным героем.

Миссия пастуха Кости как раз в том и заключается, чтобы обеспечить эту связь природного и культурного (социального) в их общем порыве к пересозданию мира. Выбор колхозного труда, земледельческого и пастушеского, в начале и конце сценария имеет принципиальный характер: здесь происходит соединение, наиболее тесное общение культуры и природы. Тогда как музыка — другой регистр той же связи и того же порыва: вспомним о взаимосвязи образов пастуха и музыканта в мифологии<sup>55</sup>. Музыка, и музыкальный «труд» и обучение ему Кости, вносит в переус-

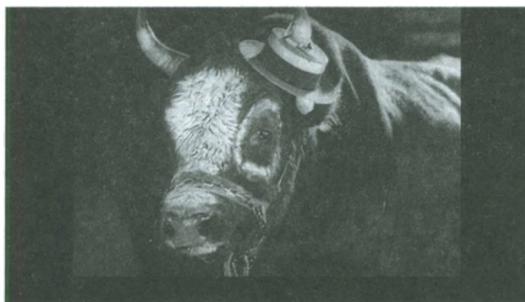
тройство мира соответствующий ритм и гармонию. Впрочем, часто, это *дисгармония* — соответственно незавершенности мироустройства, присутствия хаоса в нем — в стиле «современной синкопированной ультрамодернистической музыки», в какую в одном из эпизодов должна превратиться «классическая симфония» (это сохранено Александровым: преобразованию подвергается Венгерская рапсодия Листа). Центром хаоса служит преимущественно городское пространство, от природы оторванное, или дача «детей Торгсина», Елены, ее матери и их буржуазных гостей. Костя, как пастух и музыкант, оказывается, иными словами, неким «гидом» всякого (природного и социального) коллектива в пересоздании мира, он здесь не только «универсализированный», но универсальный, «космический» герой, воплощающий в себе коллективное. Отсюда и исходное название, «Пастух из Абрау-Дюрсо»<sup>56</sup>, каковое не требовалось менять, чтобы передать идею такой универсальности и так понятой коллективности, как и указать просвещенному зрителю на связь с мифом. А Абрау-Дюрсо как раз в эти годы стал знаменит как центр производства «советского» шампанского; так что выбранное южное место происхождения героя имело коннотации и с весельем, и с советской гордостью. Отсюда же первоначальные слова «Коровьего марша», которые, возможно, целились передать идею прямого общения пастуха с природой.

В таком контексте разного рода трюки, включая и те, что сохранены Александровым в фильме, приобретают совершенно иной смысл — особенно заметный исследователю, поскольку соотношение версий воспринимается им в обратной перспективе: исходный сценарий читаешь через призму фильма, а не как нечто, предшествующее ему.

Вторжение стада Кости на дачу Елены, где животные устраивают пьяный дебош, у Александра предстает как пародия на повадки остатков буржуазии<sup>57</sup>, а у Эрдмана читается как близкое соседство и взаимопроникновение людского и животного миров, которые Костя не может контролировать, как и себя самого, пока ошибается в выборе предмета любви и пока не прошел обучения. В конце сценария, когда упорядоченность мироздания (трудовая победа в колхозе) достигнута, а ошибка обнаружена, Костя причислит Елену к «не нашему стаду»<sup>58</sup>.

То же происходит в одной из самых ярких сцен исходного сценария, изъятых Александровым. Это суд над животными под руководством председателя колхоза (то, как выглядят описанные в этой сцене животные, сохранено Александровым в фильме — но только в сцене «дебоша», и потому это оказывается смешным лишь в силу несуразного подобия животных людям; далее в фильме эти соположения не используются):

*Председатель: «Товарищи, мы столкнулись с печальным фактом: наш лучший производитель,*



«Бык Чемберлен с атрибутом на голове»

*племенной бык Чемберлен с атрибутом на голове...» Проводят шатающегося быка с тростью в зубах и с продранным канотье на роге. Бык упирается и его с трудом сдерживают.*

*Председатель: «Товарищи, это еще не все. Две наших иностранных специалистки, швейцарская корова Зоя и голландка Эсфирь Бакдонг не ночевали дома и явились на пастбище со следами губной помады на вымени и с напудренной мордой».*

*Возгласы: «Безобразие... Мещанство...»*

Разумеется, здесь легко прочитывается политическая пародия на разбирательства в социалистических коллективах<sup>59</sup>. Однако к ней дело не сводится: речь идет о выборе между способами управлять перестройкой мира. Роль председателя в Эрдмановском сценарии — лишить происходящее творческой универсальности, т. е. *музыкальности и волшебности*: ответственность за этот «балаган» возложена на «руководителя» коллектива, Костю, и требуется «вырвать с корнем эту музыку из нашего стада». Только полу-чужой этому, пока ошибающемуся, коллективу учитель Карл Иванович и, главное, скрипка, на которой играет Костя, доказывают собравшимся, что Костю нужно отправить учиться.

Знаменитая сцена драки музыкантов, возникающей, когда Костя уже руководит ансамблем «Дружба» (смонтированная в фильме если не самим Эйзенштейном, то при его участии<sup>60</sup>), воспринималась зрителями как хорошо сделанный «аттракцион», ценителями — как удачно передающая «русский дух», отличающий фильм от американских мюзиклов<sup>61</sup>, критиками — как «безыдейный» трюк. Между тем, в контексте первоначального сценария драка — элемент хаоса городского пространства, врывающегося в репетиционную комнату в отсутствие Кости, к этому времени уже зрелого и сознательного лидера.

Репетиция на катафалке, на котором, за неимением других мест для репетиции и других средств передвижения по городу, музыканты отправляются в Большой театр, превращается в чередование траурного марша (который Костя, дирижирующий оркестром, «запускает» при виде милиции для маскировки, фактически — по свистку милиционера) и веселой музыки (которую они репетируют для предстоящего концерта). В фильме это осмыслено как «сочетание смешного и трагического», и еще одно проявление русского веселья, якобы невозможного для пуританского американского кино<sup>62</sup>. В сценарии же такое чередование мотивов смерти и жизни может читаться как продиктованное как раз универсальностью этого культурного героя, связывающего посюсторонний и потусторонний миры. Таков же и ливень, накрывающий катафалк, его седоков и их музыкальные инструменты, связывающий небо, землю и воду — жизненное начало, омывающее героев.

Но Костя, разумеется, не серьезный культурный герой, а культурный герой — трикстер, совершающий иногда обманные, иногда шутовские поступки и часто меняющий облики. Его становление отмечено в сценарии не просто переходом от спонтанных к сознательным действиям (как в фильме), но переходом от спонтанных действий, в результате ко-

торых нечто получается случайно, к осознанному совершению чудес. Его «случайное» дирижирование оркестром в Мюзик-холле, сохраненное в фильме (преднамеренно его жестикуляция была обращена к сидящей в зрительном зале Елене), в сценарии более отчетливо служит чем-то вроде инициации: вслед за этим он уже признан как музыкант, дирижер, руководитель<sup>63</sup>. В этом качестве он, например, чудесным образом управляет аэропланом, находясь, вместе с музыкантами, на его крыше. Он выводит туда свою музыкальную команду, поскольку пассажиры в кабине недовольны шумом репетиции музыкантов. Там он способен вырвать перо из хвоста пролетающего мимо орла — чтобы им поправить что-то в партитуре, поскольку он обронил ручку. Зная, в отличие от остальных музыкантов, что туча, сквозь которую пролетает аэроплан, собралась над Магнитогорском, он прикрывает лицо пиджаком, и оно остается белым, тогда как остальные — черны от сажи, выбрасываемой заводскими трубами (еще одна сцена, оцененная как критика советской действительности<sup>64</sup>; я же обращаю внимание на игру символикой цветов и сущностей — заводской сажи, дождевой тучи, солнца и пр.). Но Костя, с крыши, направляет аэроплан в грозовую тучу, которая всех умывает, а потом на солнце, которое всех высушивает, и репетиция возобновляется. Веселое волшебство распространяется и на других: самолет делает мертвую петлю, и музыканты повисают вниз головой, а Анюта, танцевавшая на крыле самолета, продолжает танцевать в воздухе, затем возвращаясь на крыло — когда возвращается самолет... Разумеется, эти «пронизанные музыкой и смехом эпизоды», были ориентированы на кинематографические трюки. Но они несли смысл и в содержательной концепции сценария.

Становление героя у Эрдмана следует совсем иной линии, чем у Александрова, а его ложное самозванчество предстает скорее как серия перевоплощений, лежащих отнюдь не только в социальном измерении. Если в фильме главная линия этого становления передается фразой Кости «сегодня пастух, а завтра — музыкант», то в сценарии это — лишь первая из фраз, описывающих его путь. В срединный момент пути — это еще лишь констатация выполненного предыдущего обещания: «я уже не пастух, я музыкант». А в финале осознанный Костей смысл происходящего раскрывается в диалоге с Еленой: «Я думала, что вы Константин Потехин. Артист. — Я и есть Константин Потехин, артист. — Но ведь вы — пастух. — И пастух. — Как это возможно? — У нас все возможно». Вот эту возможность *всего* — затеянное в Советском союзе *полное переустройство мира* — как мне представляется, и должна была, по первоначальному замыслу, весело изобразить первая советская кинокомедия. Людьями из чужого «стада» в исходном сценарии, как и в фильме, конечно, оказывались остатки НЭПа. Но их главным пороком, предметом сатиры, предстала не только социальная чуждость и неверие в возможности продвижения человека из народа в самый верх социальной лестницы, но чуждость этому всеобъемлющему переустройству, а потому — неверие в чудо. Характерно, что этот конфликт заострился в сценарии еще и параллельной линией: противостоянием председателя колхоза (пер-

сонажа отрицательного, поскольку он отрицал музыкальность, а значит, и волшебность происходящего) и учителя Карла Ивановича: первый настаивал на том, что Костя — лишь пастух; второй — что он лишь музыкант; правда же лежала в итоговом синтезе обеих ролей.

Такая концепция, как кажется, вступала в прямую полемику с той, которую нащупывал Александров в фильме: «*Нам нужен социалистический реализм, а получается какая-то мистика — из ничего возникают звуки*», — это одна из Костиных реплик в сценарии, разумеется, изъятая в фильме, и передающая, пожалуй, главную (осознанно не реалистическую) направленность Эрдмановского сценария. Для Эрдмана это была, скорее всего, действительно «пустяковая вещь», шутка, гораздо более близкая его работе в жанре эстрадного ревью, чем незадолго до того законченной и запрещенной к постановке комедии «Самоубийца» или предшествовавшему ей «Мандату». Черты его стиля, естественно, очевидны и здесь: клоунада, эксцентрика, словесная игра и остроты, тяготение к «репликам-фразам», а не «репликам-абзацам»<sup>65</sup> и, шире, «дискретность, четкая артикуляция, монументализм комичных и гротескных высказываний». Все то, что позволило Ю. К. Щеглову не только связать стиль Эрдмановских комедий со зрелищно-агитационным и сатирическим ответвлением поэтики российского авангарда, но и увидеть там использование приемов фольклорной, балаганной комедии и ее учеников — Мольера, Фонвизина, балагурства шекспировских шутов<sup>66</sup>. Смеховой эффект достигается в сценарии «Пастуха», в частности, бесконечными подстановками и подменами — что на уровне фразы («если ему женская шкура дороже барабанной кожи — так и запишем». Курсив мой. — О. Б.), что на уровне ситуации: принятием одного за другого<sup>67</sup>, повторами случайных встреч второстепенных персонажей, использованием предметов не по назначению (например, барабан здесь выступает не столько как музыкальный инструмент, сколько как постоянная помеха в передвижениях, а его способность катиться заводит бегущих за ним музыкантов на водные гонки и на глассер). И можно сказать, несмотря на гораздо большую простоту проблематики и простодушие «Пастуха», что, как и в двух Эрдмановских комедиях, в этом мире «блоки и детали... подобно конструктивистским театральным декорациям легко разнимаются, передвигаются в разных направлениях, рекомбинируются (а потому и могут быть перепутаны)»<sup>68</sup>. Однако в «Пастухе...» это, скорее, свидетельство не дискретности мира в целом, а, наоборот, единства волшебного континуума, каждый элемент которого может превратиться, «перетечь» в другой (как и сам герой чередует свои роли). Но такая тотальность чудесности — и смешного — не только оспаривала повествовательную линейность социалистического реализма, но, как кажется, релятивизировала и самое себя — повествование сценария, — действительно превращая его в шутку и полагая дистанцию между ним и потенциальным зрителем.

\* \* \*

Что же могло быть оценено здесь как бессвязность? Или этот упрек Александрова в адрес первоначального сценария лишь маскировал иные

причины внесенных изменений? Думается, что не только: ведь и Утесову (или, по крайней мере, Скороходову, так запомнившему его слова) представлялось, что Костя «выжил из ума», коли разговаривает с коровой. Идейное (и *рационалистическое*, вступавшее в противоречие с эмоциональной реакцией на прочтение сценария, каковой всегда был безудержный смех<sup>69</sup>) неприятие предложенной тут концепции смешного скорее объяснялась странным сочетанием внутренней рациональности сценария (*внутри* построенного здесь мира сюжетные ходы четко обоснованы) и внешней иррациональности — иррациональности самого этого волшебного мира. Чего в сценарии действительно не было — так это, прежде всего, *реализма*. Для человека, ориентированного на социалистически-реалистическую картину мира, перетекающие друг в друга, *круговые*, повторы, подмены и перевоплощения были лишь повторами, обосновывающими трюки. С точки зрения идеалов социального инжиниринга, направленного, как и самый Прогресс, от низшего к высшему, цикличность времени-пространства казалась чуждой и избыточной. На этом фоне тотальность смешного и релятивизация лежащего за ним мифа, с одной стороны, вряд ли вполне осознавалась, с другой — таила опасность, не в последнюю очередь — опасность политическую (*такой смех мог быть субверсивным*)<sup>70</sup>.

Почему, с другой стороны, Эрдману казался бессвязным фильм, сделанный Александровым, представляется уже понятным. Дело не только в том, что сокращение привело к исчезновению прямых сюжетных связей между событиями. Вырванные из «тотального» контекста эпизоды для него попросту теряли смысл.

Столкновение сценария и фильма представляет, думается, случай оформления *чуждости юмора* соцреалистическому смеху — смеху, по выражению Е. Добренко, «апроприированному государством» (“state appropriated Laughter”)<sup>71</sup>. Сравнивая друг с другом более поздние советские комедии, «Волга-Волга» и «Карнавальную ночь», Добренко замечает, что вообще архитектура юмора лежит в «ироническом расхождении, разведении личного и ролевого, в отделении личности от ее социальной роли». Юмор поэтому подчеркивает свободу человеческого существования от всяких надличностных обязательств (в отличие от сатиры, нацеленной на демонстрацию несоответствия личности той роли, на которую она претендует); он предполагает лишенное патетики, профанирующее отношение к социальному порядку. А в соцреалистическом смехе комическое, лежащее за пределами сатиры, превращается в объясняющий и развлекательный смех. Это — «театрализованный карнавал» — при том, что «нет двух более противоположных друг другу вещей, чем карнавал и [институализированный] театр». Здесь, в противоположность природе самого карнавала (каким он был — тогда же — воспринят и описан Бахтиным), социальные роли, наоборот, акцентируются. И комическое деградирует и редуцируется здесь «от юмора к развлекательности, от развлекательности к сатире, от сатиры к героико-патетической эмоции и стилю»<sup>72</sup> (такой-то буквальный переход от театрализованного карнавала к героической патетике массового энтузиазма мы и видим в апофеозе «Веселых ребят» на сцене Большого театра). Можно вспомнить и размышления

М. Кундеры о том, что юмор — «великое изобретение современного ума», связанное с рождением европейского романа, — «делает двусмысленным все то, к чему прикасается» («это не смех, не издевка, не сатира, а особый вид комического»)<sup>73</sup>. И если Эрдмановский сценарий пронизан такой двусмысленностью, то Александровский фильм, столь занятый социальным ростом индивида, его социальной ролью, оказывающейся, фактически, индивиду тождественной, фильм, столь тянущийся к будущему соцреалистическому канону, — утверждает «веселый смех» как комедию положений. За этим — поставленная, в частности, тем же Добренко проблема соотношения высокой и массовой культур и их синтеза в соцреалистическом искусстве, к чему я вернусь, подводя итоги.

Но выбор Александра подчеркивает также, что государственная апроприация смеха шла в том самом направлении, в котором того желали массы<sup>74</sup>. Отвечая и тем и другим, властям и массам, Александров менял сценарий так, чтобы смех был не только безопасным, но понятным и тем и другим, и ему самому (как стал он понятным Утесову, Шумяцкому и т. д.). Это должен был быть смех, помещенный в линейное, рациональное пространство, прозрачную систему социальных иерархий, понятий об успехе, коллективности, прошлом и будущем.

Впрочем, описанная социалистически-реалистическая концепция смешного в «Веселых ребятах» еще только вызревала. Фильм, действительно, как это признавал и сам Александров, рассыпался на отдельные эпизоды, что противоречило стремлению к линейности действия и, парадоксальным образом, делало его пространство более дискретным и асинхронным, чем задуманное в сценарии. Вопреки проявившейся в перестройке сценария тенденции к «реализму» и «советской заземленности» этого пространства, оно и в фильме оказалось откровенно условным (тогда как соцреализм стремится, скорее, свою условность скрывать). Вряд ли по этой причине идея, что «даже простой пастух может быть музыкантом» в ее Александровском кинематографическом воплощении, казалась пошлой Эрдману или Нильсену. Но, скорее всего, как раз поэтому она виделась недостаточной представителям властей — как, впрочем, и многим представителям кинематографической интеллигенции (при том, что «объект [сатирического] осмеяния» — отживающие остатки НЭПа — представлялся и им, и признавшему позднее критику Александрову, уже не актуальным<sup>75</sup>). В прессе и в «творческих коллективах» прошел ряд дискуссий о «советском смехе» в его противопоставлении смеху «буржуазному» (вариант постановки вопроса: «может ли существовать просто смех?»). Критики признавали «талантливость фильма», но обвиняли его в безыдейности, социальной бессодержательности, формализме и зависимости от буржуазного — прежде всего американского — кино<sup>76</sup>. Фильм, однако, безусловно понравился не только Горькому, но и Сталину, смотревшему его вместе с членами политбюро дважды и увидевшему в нем картину для отдыха и развлечения масс. В итоге фильм был показан за границей, а затем, после широкой рекламной кампании — в СССР, с бурным успехом.

Как отмечает Р. Салис, «наиболее интересный аспект [этих] споров — неспособность большей части прессы занять твердую позицию

по отношению к «Веселым ребятам»<sup>77</sup>. Она связывает это с переходным периодом в советском дискурсе, когда границы литературы и жанровые конвенции еще не были установлены. Однако большинство участников дискуссий как раз соглашалось в том, что фильм Александрова — это *не* соцреализм. Салис и сама утверждает, что фильм аполитичен, «лишен идеологии» (за исключением «Марша») и, наоборот, нацелен на развлечение и точно следует жанровым канонам, сложившимся в американской комедийной традиции (так что даже нэповская буржуазия появляется тут в силу не идеологических, а жанровых требований, идеологическое же обоснование Александров придумал позже). Впрочем, заключая анализ, Салис признает, что модель волшебной сказки, всегда предполагающая успех «поначалу бесперспективного героя» (которого исследовательница иной раз все-таки называет «соцреалистическим») и использованная в мюзикле, была присвоена сталинской культурой.

Но может ли такое присвоение лежать вне идеологии? И существует ли «развлечение», лишенное скрытой в нем идеологии? Дело не только в том, как мне представляется, что «американскую комедийную традицию» Александров действительно «советски заземлил» (одно и то же в разных культурных и политических контекстах все-таки обретает разный смысл).<sup>78</sup> Да и источники Александрова к этой традиции не сводились: например, помимо влияния предшествующего его опыта работы с Эйзенштейном (что хорошо известно), в начальных колхозных кадрах цитируется, похоже, псевдо-документальный и отчетливо пропагандистский фильм Ильи Копалина «Деревня» (1930, тоже звуковой). Но дело еще и в тенденции — не видной пока даже (или тем более?) зрителям — современникам фильма, но проступающей в его столкновении с собственным исходным замыслом.

«Большой стиль» советской музыкальной комедии в версии Александрова, выработанный в его последующих фильмах («Цирк», 1936; «Волга-Волга», 1938; «Светлый путь», 1940; «Весна», 1947), сложился с учетом критики, высказанной в тогдашних дискуссиях. Но Нильсен, все же, был прав: основные элементы этого стиля были созданы в «Веселых ребятах» — в противостоянии сценарию Эрдмана. А эта другая, *юмористическая*, линия советской комедии, ориентированная на веру в «чудо», оказалась маргинальной (не она же ли проявилась в «интеллигентских» фильмах-сказках поздней советской эпохи?). Социалистический реализм отнюдь не всякую сказку был готов сделать былью.

\* \* \*

Подведу итоги. Мне представляется, что конфликт двух сценариев — это один из случаев, отражающих переход от общих установок авангарда к канону социалистического реализма (конкретнее — к канону советской музыкальной комедии в его Александровской версии). Он демонстрирует самый процесс выбора между этими установками. Иными словами, это одно из звеньев процессов, вообще шедших тогда в «искусстве тотальности» (как его определяет Б. Гройс<sup>79</sup>), где «тоталитарный» соцреализм,

оставаясь модерным искусством, наследует и трансформирует в разных направлениях претензии самого авангарда на тотальность. Итак:

Обстоятельства самого разного свойства: политические пристрастия и соображения, на которые несомненно повлияли аресты Эрдмана и Маса во время съемок, как и требования цензуры; и индивидуальные эстетические предпочтения, собственно, *личный вкус* Александрова; и воздействие на него предшествовавшей американской поездки — американских мюзиклов в частности; и ориентация на массового зрителя, включая соображения о наиболее подходящих для такого зрителя длине и динамике фильма; и романтическая увлеченность режиссера будущей женой и исполнительницей главной роли, Л. Орловой, — все это вместе привело режиссера к сделанному им выбору, возможно, до некоторой степени спонтанному, интуитивному. Так выбранная структура фильма совпала притом с сюжетной и *идейной* схемой формировавшегося соцреалистического канона (как и будущего «канона» Александровской музыкальной комедии). Иными словами, сама эпоха была будто «беременна» этим канонам: он витал в воздухе. И Александров — который стал одним из любимых Сталиным режиссеров и который, похоже, сам до конца дней восхищался Вождем — оказался весьма подходящим медиатором между нуждами властей и желаниями масс, нуждами и желаниями, устремленными тогда, преимущественно, в одном и том же направлении. Фильм и впрямь был с восторгом встречен зрителем. Верхи же (политические и интеллектуальные) столкнулись с по-настоящему неразрешимым в заданном контексте вопросом — контексте, отталкивающим юмор, но не ограниченном сатирой<sup>80</sup>: как сделать смех содержательным, т. е. «советским», иными словами, содержательным «классово», — если это не сатира, а «просто смех». Однако наибольшее неприятие критики вызывали как раз сохранившиеся в фильме следы недавнего «авангардистского» прошлого Александрова, проведенного вместе с С. Эйзенштейном. Эти «следы», главным образом, и были оценены как «формализм». А значит, оценка уже давалась с позиций соцреалистического канона: если вновь опереться на суждения Б. Гройса, для соцреализма, как и для тоталитарного искусства вообще, любая эстетическая определенность есть формализм, поскольку такое искусство, претендуя на тотальность, стремится разрушить всякие эстетические границы; произведение искусства здесь оценивается не эстетически, а с точки зрения некой вне-исторической (вечной) борьбы, в советском случае — борьбы классов (в «Веселых ребятах» эстетической *определенности*, скорее, не было, была эклектика; но авангардистские «следы», с одной стороны, американизмы, — с другой, вызывали еще ассоциации с *определенными* эстетическими рядами). Характерно, что те же обвинения в формализме в адрес «Веселых ребят» были повторены в середине 1970-х гг.<sup>81</sup>, когда соцреалистический канон был уже столь зрелым и столь институализированным, что будто и не оставлял иного, внешнего по отношению к себе пространства, из которого могла бы быть вынесена эстетическая оценка, — иначе говоря, когда ему, казалось бы, уже было не с кем и незачем спорить.

Как я пыталась показать, оба сценария идейно устроены «по-советски», оба претендуют на «тотальность» (в Гройсовом понимании термина) и оба являются собой сказочные аллегории. Но Эрдмановская версия представляет иронически релятивизированный циклический миф, в центре которого — «космическая» фигура «культурного героя», пастух-музыкант; комическое основано здесь на *юморе*. Александровская же итоговая версия ориентируется на «обычную» волшебную сказку и линейную историю социального успеха героя, где комическое, помимо сатиры, сводится к комедии положений и основано на развлекательности, какую Александров *принял* за юмор. Это эстетическое и структурное расхождение подразумевает и различие проблем, поставленных каждым из сценариев.

Исследователи интерпретировали фильм «Веселые ребята» преимущественно в двух руслах. Ричард Тейлор подчеркивает в нем черты, *общие* с более поздними Александровскими мюзиклами, и рассматривает процесс конструирования в них советской утопии: ее конструкция ориентирована от периферии, олицетворяющей прошлое, к Москве — сказочной стране будущего. Евгений Добренко<sup>82</sup> и Томас Лахузен<sup>83</sup> видят в «Веселых ребятах» начальную стадию в развитии стиля Александрова, акцентируя, фактически, *отличия* фильма от будущего Александровского комедийного канона. И отличия эти заключены ни в чем ином, как в связи фильма с российским авангардом. Лахузен видит их, главным образом, в *асинхронности*, соответствующей принципу «монтажа аттракционов», заявленному Эйзенштейном еще в 1923 г., в контрапункте звука и образа и, в целом, в ритме фильма, пронизанном хаотическим ритмом эпохи с ее лозунгом «Время вперед!». И, действительно, «синкопированность» фильма, что сюжетная (при том, что отрывочность эпизодов сочетается с заметным стремлением сделать каждый из них внутренне целостным комплексом элементов), что, нередко, синкопированная музыка (при том, что музыка задает «радостный» ритм фильма в целом) кажутся близкими этому Эйзенштейнову принципу и, одновременно, не противоречат линейной устремленности действия вперед — в утопию. Такой «синкопированности» отвечает и сочетание несочетаемого, «верха» и «низа» — что в музыке, что в изобразительном ряду фильма, — служащее одним из заметных способов создания смеховых эффектов.

Добренко рассматривает фильм «Веселые ребята» в контексте вызревания соцреалистической задачи найти баланс в дихотомии классической «высокой» и массовой культур: в соцреализме прежняя, революционная идея *замены* классической культуры массовой сменилась идеей включения классического в массовое, их *синтеза*. Однако «Веселые ребята» в его интерпретации еще несомненно следуют первой, революционной идее, профанируя все «высокое» и классическое. Мне не кажется, что это так. Наоборот, Александровский фильм нацелен как раз на синтез этих культур или, во всяком случае, отчетливо стремится *сочетать* их. Вспомним как Костя, выходец из народа, в начале фильма изучает Бетховена — и это отнюдь не профанируемый и не отторгнутый, а необходимый для его финального успеха опыт. В финале же на сцене Большо-

го театра – символа «высокой» культуры *par excellence* — *чередование* во всех планах действия элементов «низкого» и «высокого» как раз и выливается в их *синтез*. Его символизируют что преобразившиеся костюмы главных героев, что вполне гармоничные, «отрегулированные» мелодии Дунаевского (можно сказать, как раз такие, где классическое включается



«Высокая поэзия» дуэта

в массовую песню): дуэт Кости и Анюты с лирическим «Сердцем» и дружный хор, исполняющий марш (*советской* классикой эти мелодии, несомненно, стали)<sup>84</sup>. А между завязкой и финалом мы как раз и видим «синкопированное» действие и слышим синкопированную музыку — т. е. музыку «революционную», «музыку масс». Но такая музыка соответствует тем частям действия, где

происходит обучение и становление Кости-музыканта посредством трюковых ситуаций (тождественных здесь, по сути, испытаниям сказочного героя). Так эти части и вписываются в линейное развитие действия, приходящего к искомому синтезу/сочетанию. Отрицается же в фильме не классическая культура сама по себе, а ложная претензия на «культурность» — черта отрицательных персонажей и главного из них, буржуйки, «дитя Торгсина», Елены (если Костя изучает Бетховена, то она о бюст композитора того же ряда разбивает яйца). Обе линии — «синтез» высокой и массовой культур, ведущий главных героев к общественному успеху, с одной стороны, и конфликт «культуры» и «лжекультуры» — с другой, со всей очевидностью располагаются в собственно социальном пространстве, *пронизанном*, вообще говоря, классовой борьбой, — даже если все это, вместе и по отдельности, вызывает смех (критики фильма не видели этого потому, повторю, что в нем все равно не хватало «реализма»).

Одновременно оказывается, что игра «верха» и «низа» здесь, их переворачивания или переходы от одного к другому, не помещены в собственное пространство эстетики карнавала, какой она представлялась Бахтину, — хотя, быть может, парадоксально варьируют эти представления.<sup>85</sup> Этот «театрализованный» (буквально помещенный на сцену то мюзикхолла, то Большого театра), социально упорядоченный «карнавал» подчиняет такие переходы и комбинации «верха» и «низа» в сюжетном плане — линейности сказки, в плане проблемном и общем — отнюдь не карнавальная идея их институционализированного синтеза.

Получается, что попытка Александра подчинить эстетику «монтажа аттракционов» линейной соцреалистической схеме прогресса и социального успеха индивида не привела к созданию гармоничного целого. «Синкопированная» середина не слишком хорошо сочеталась с началом и финалом фильма, а комические трюки (к которым, фактически, свелся куда более сложный у Эйзенштейна «аттракцион»<sup>86</sup>) — с его социальной

направленностью. «Монтаж аттракционов» все же оказывался чужд соцреалистическим поискам.

А сценарий Эрдмана пытался разрешить оппозицию иную, чем соотношение классической и массовой культур, — оппозицию *природы и культуры*. Костя, тесно связанный с природой как Пастух, — одновременно и владеющий магией Художник, способный найти баланс между природным и культурным и обеспечить *их* синтез. Оказывается, что поиски соединения массовой и «высокой» культур, ведущиеся в Александровской версии, были поначалу подчинены поискам такого более широкого синтеза, объединяющего все *естественное* поверх разных границ, включая и *настоящую* «высокую» культуру (вспомним фигуру медиатора — «волшебного помощника» Кости, учителя-немца). А осмеиваемая отрицательная героиня Елена оказывалась здесь чуждой социалистическому коллективу, занятому всеобщим переустройством мира, не потому, что она не верила в возможности *социального* возвышения кого-то из низов, а потому, что не верила она во всеохватное *магическое* пересоздание вселенной, в то, что «у нас все возможно». Ее *лжекультура* не была «естественной» (отсюда-то и противопоставление «дитя *природы*» Анюты этому «дитя торгсина»).

Таким образом, первоначальный сценарий предстает куда более тесно и последовательно связанным с авангардом, вообще стремившимся (и тем более — в большевистской стране), по выражению Гройса, вновь создать вселенную из нулевого состояния, к каковому она пришла в ходе технического прогресса. Такое переустройство, как раз и должно осуществляться силой Художника-мага (из того самого «ничего», из которого «возникают звуки»). Циклическое время-пространство Эрдмановского сценария оказывается воплощением утопической завершенности этого процесса, как и самого прогресса<sup>87</sup>.

Тем самым Эрдман, как и Александров в фильме, тоже конструирует некую тотальность. Но одновременно он и оспаривает ее. Иными словами, он оспаривает не только становящийся соцреалистический канон музыкальной комедии, но и собственно авангардистскую концепцию, представленную в его же сценарии: он релятивизирует и остраивает ее посредством всеохватного смеха. В его сценарии смех всеохватен как раз в силу связности и органичности пространства-времени этого «мифа». Однако не так это было воспринято Александровым (или он лишь говорил, что не видит связности в сценарии?): «иррациональность» такой концепции противоречила соцреалистической идее прогресса. Так что две разные концепции комического, здесь представшие, сообразны и двум противоположным идеям сюжетной / нарративной / экранной связности (в некотором смысле Эрдмановская версия, в силу такой связности, выглядит даже менее «авангардистской», чем Александровская с ее «монтажом *трюков*»). В целом же выходит, что оба варианта используют конструктивистские приемы выразительности и оба, вместе с тем, оспаривают авангард — хотя и в существенно разных аспектах и масштабах (Эрдман — шире).

Мы увидели здесь два разных сорта тотализирующего смеха. Один из них нацелен в конечном счете на конструирование «тоталитарного»

канона; другой — на релятивизацию авангардистской тотализирующей традиции, каковая в это время уже казалась состарившейся. Второе было отвергнуто. И в самом деле, способность находить эстетическую радость в иронически представленном *настоящем чуде*, во всеохватной магии художника (одновременно утверждаемой и остраиваемой Эрдманом), в *собственно юморе* — была обречена на длительную маргинализацию в советской культуре.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Другие строки и варианты припева: «А ну, давай, поднимай выше ноги, // А ну, давай, не задерживай, бугай!»; «Бывай здорова, товарищ (вариант: «гражданка») корова!// И ты, давай, не задерживай, бугай!». Авторами первоначальных стихов песен были, по разным сведениям, С. Кирсанов и/или В. Масс.

<sup>2</sup> *Скороходов Г.* Леонид Утесов: друзья и враги. М., 2007. С. 26. Отмечу сразу, что конфликты и борьба за приоритеты между создателями фильма привели к разным интерпретациям событий. По воспоминаниям режиссера Г. В. Александрова, это он был инициатором замены стихов (*Александров Г. В.* Эпоха и кино. М., 1983. С. 198; 1-е изд. — 1976 г.); по воспоминаниям Утесова (*Утесов Л.* Спасибо, сердце! М., 1999. С. 226) и сведениям Скороходова, Александров, наоборот, возражал против замены текста, уже одобренного цензурой, и Утесов обратился к Лебедеву-Кумачу тайком и сначала заплатил ему из собственного кармана. Замечу также, что при всем «журналистском» характере трудов Г. Скороходова и отсутствии ссылок на источники, его сведения в большей части подтверждаются данными архивов (когда последние наличествуют).

<sup>3</sup> Я основываюсь на машинописной копии первоначального сценария, хранящейся в Санкт-Петербургской Театральной библиотеке: Г. В. Александров, В. З. Масс, Н. Г. Эрдман. Пастух из Абрау-Дюрсо. Сценарий музыкальной кинокомедии. Маткачи. Абрамцево. 1932—33 гг. Более известны два других его варианта, хранящиеся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) в фондах Н. К. Мерцальского (Ф. 2806. Оп. 1. Д. 166) и Л. О. Утесова (Ф. 3005, Оп. 1. Д. 14). Судя по стилистической и орфографической правке, как и по ошибкам машинистки, можно предполагать, что библиотечный вариант более поздний. Он, возможно, непосредственно предшествовал «режиссерскому сценарию» (т. е. тексту с распределением сцен по кадрам: РГАЛИ, Ф. 631. Оп. 3. Д. 166), в котором имеется как ряд изъятий, так и вставок, но который в целом ближе к первоначальной версии сценария, чем к итоговой, реализованной в фильме. Итоговый сценарий см. в: Монтажный лист звукового фильма Веселые ребята. Киностудия «Мосфильм». 1937 г.

<sup>4</sup> Эта статья представляет переработанную версию текста, впервые представленного на английском языке на сайте конференции «Totalitarian Laughter: Cultures of the Comic under Socialism», состоявшейся в мае 2009 г. в Принстоне, и доклада, сделанного в Челябинске на конференции «Смеховая культура в России XVIII—XX вв.» в октябре 2011 г. В сентябре 2009 г. вышла книга: *Salys R., The Musical Comedy Films of Grigorii Aleksandrov: Laughing Matters.* Bristol ; Chicago, 2009, ставшая мне известной лишь осенью 2012 г., с выходом ее русского перевода: *Салис Р.* «Нам уже не до смеха»: музыкальные кинокомедии Григория Александрова». М., 2012. Автор рассматривает четыре довоенные комедии Г. Александрова, включая все версии их сценариев, а также суммирует, корректирует и дополняет на основе архивов, интервью и публикаций того времени сведения, до сих пор разрозненные. Однако сравнение первоначальных и итоговой версий сценария «Веселых ребят» предпринято Р. Салис, главным образом, с точки зрения истории складывания конечного сюжета фильма (Там же. С. 26—33); «Пастух» не анализируется ею как самостоятельное произведение, что пытаюсь сделать я. Наши трактовки самого фильма (и особенно его финала) частично совпадают,

что тоже произошло независимо; однако мы заметно расходимся в исследовательских подходах и выводах.

<sup>5</sup> *Groys B. The art of Totality // The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space / Dobrenko E., Naiman E. (Eds.). U. of Washington Press, 2003 (Studies in modernity and national identity).*

<sup>6</sup> *Казус* — термин, указывающий на определенную исследовательскую перспективу в рассмотрении отдельного случая: это средоточие тенденций из самых разных сфер и уровней общественной жизни, как термин микроистории, он введен в: *Казус: индивидуальное и уникальное в истории. 1996. М., 1997.*

<sup>7</sup> Ср.: «Не властью и не массой рождена была культурная ситуация соцреализма, но властью-массой как единым демидургом. Их единым творческим порывом рождено было новое искусство». *Добренко Е.* Формовка советского читателя: социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб., 1997; ср. и последующие работы Е. Добренко о соцреализме.

<sup>8</sup> Я признательна В. Познер, побудившей меня поставить здесь этот вопрос (см. особенно: *Pozner V., G. T. Rittersporn. Lénine, Staline et la musique. Exposition de la Cité de la musique (12 octobre 2010 — 16 janvier 2011) // 1895: Revue d'histoire du cinéma, 2011, № 63. P. 120—124; Pozner V. Le « réalisme socialiste » et ses usages pour l'histoire du cinéma soviétique / K. Feigelson (Ed.) Caméra politique : cinéma et stalinisme // THEOREME. 2005. № 8. P. 11—18.* Рассмотрение случая «Веселых ребят» вовлекается тем самым не только в контекст давней полемики между тремя поколениями исследователей советской истории (сторонниками «тоталитарной модели», «ревизионистами» и «новыми ревизионистами», ср. например: *Добренко Е.* Советское прошлое: манифест нового ревизионизма // Новое литературное обозрение. 2007. № 85. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/85/do33/html>), но шире: в контекст обсуждения перспектив и тупиков той суммы исследовательских направлений, которую принято называть «историческим (или «прагматическим») поворотом» (включая и микроисторические подходы). Лежащий не в последнюю очередь в основе «нового ревизионизма», этот поворот (которому я, в целом, сама привержена) все более подвергается критике, особенно из-за его связи с фрагментацией истории; да и политические презумпции его сторонников не всегда очевидны.

<sup>9</sup> *Копосов Н.* Хватит убивать кошек! Критика социальных наук. М., 2005; *Копосов Н.* Память строгого режима. М., 2011, особенно С. 36—41.

<sup>10</sup> *Taylor R. Ideology as Mass Entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 1930s // R. Taylor, I. Christie (Eds.). Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema. L., 1991.*

<sup>11</sup> *Скорыходов Г.* Леонид Утесов...; *Утесов Л.* Спасибо, сердце!

<sup>12</sup> *Fitzpatrick Sh.* The cultural front: power and culture in revolutionary Russia, Cornell UP, 1992. P. 183—208; *R. Stites* Russian Popular Culture. Entertainment and Society since 1900. Cambridge, 1995. P. 65—96; *Starr S. F.* Red and Hot: The Fate of Jazz in the Soviet Union. N. Y., 1983. P. 107—156.

<sup>13</sup> *Александров Г.* Великий друг советской кинематографии // Искусство кино. 1939. № 12. С. 22—25.

<sup>14</sup> Начальные титры: первый кадр — «Чарли Чаплин», второй кадр — «Гарольд Ллойд», третий — «Бестер Кейтон», четвертый — «В картине не участвуют». Пятый — «В картине участвуют...».

<sup>15</sup> *Александров Г. В.* Эпоха и кино. С. 215. Словом «заземлить», подчеркну это, Александров обозначает связь с советской почвой, а не «снижение (пафоса)». О превращении мюзиклов Голливуда в советские см.: *Лахузен Т.* От несинхронизированного смеха к пост-синхронизированной комедии, или Как сталинский мюзикл догнал и перегнал Голливуд // Советское богатство: Статьи о культуре, литературе и кино / М. Балина, Е. Добренко, Ю. Мурашев (ред.). СПб., 2002. С. 342—357. Американские комедийные источники «Веселых ребят» подробно рассматривает Р. Салис. «Нам уже не до смеха» См. сноску 4.

<sup>16</sup> *Александров Г. В.* Эпоха и кино. С. 196; подробнее: Там же. С. 197—98.

<sup>17</sup> *Скорыходов Г.* Леонид Утесов... С. 29—30.

<sup>18</sup> Арест не был связан с фильмом: согласно Скорыходову, его спровоцировали

басни Эрдмана, которые подвыпивший В. И. Качалов прочел на приеме у Сталина. Масс был арестован как соавтор Эрдмана. Там же. С. 68—72. Существуют и иные версии причин их ареста (во всяком случае, недовольство накапливалось: А. Стецкий, зав. Отделом культпросветработы ЦК ВКП(б), докладывал Сталину и Кагановичу об антисоветском характере произведений соавторов еще в мае [см. архивные материалы за 1933 г., цитированные на сайте «Энциклопедия кино» (1933 год в кино — RuData.ru)], не говоря уже о предшествующих скандалах вокруг пьес Эрдмана).

<sup>19</sup> Цит. по: *Скорыходов Г. Леонид Утесов... С. 30.*

<sup>20</sup> *Бернштейн А. Голливуд без хэппи-энда: Судьба и творчество Владимира Нильсена // Киноведческие записки. 2002. № 60. С. 213—259.*

<sup>21</sup> Николай Эрдман: Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., 1990. С. 255—256.

<sup>22</sup> Цит. по *Скорыходов Г. Леонид Утесов... С. 41.*

<sup>23</sup> *Александров Г. В. Эпоха и кино. С. 195, 226.*

<sup>24</sup> *Скорыходов Г. Леонид Утесов... С. 42.*

<sup>25</sup> Наиболее тонкое и, возможно, самое краткое замечание принадлежит Н. Зоркой: «Первоначальный вариант сценария... только в каркасе своем имел сходство с международной историей “пути к славе”». *Зоркая Н. М. Крутится, вертится шар голубой... Десять шедевров советского кино. М. 1998. С. 113.* Аналогично Скорыходову, но с противоположной оценкой, Р. Салис отмечает, что в первоначальном сценарии сюжетные переходы были лучше мотивированы, и показывает это обширными цитатами.

<sup>26</sup> *Stites R. Russian Popular Culture... P. 88.*

<sup>27</sup> Ср. *Скорыходов Г. А. В поисках утраченного: О людях искусства 30—50-х гг. М., 2000.*

<sup>28</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 114. Д. 365. Л. 179—180, цит. по: Кремлевский кинотеатр. 1928—1953. Документы. М., 2005. С. 217—219; «Энциклопедия кино» (1933 год в кино — RuData.ru). См. также: *Салис Р. «Нам уже не до смеха...» С. 41.*

<sup>29</sup> Таково свидетельство Шумяцкого, приведенное Р. Салис. «Нам уже не до смеха...»

<sup>30</sup> Такова и концепция Р. Салис (цит. соч.), к чему я вернусь, подводя итоги.

<sup>31</sup> Нередко по памяти считают, что это бюст Бетховена (возможно, по ассоциации — как мы увидим, не случайной — с Костей, учащимся играть Бетховена); бюст больше напоминает Баха, но он не четко совпадает с известными портретами последнего (эта неопределенность, видимо, преднамеренна: здесь должен фигурировать великий композитор-классик как таковой). Бюстом Баха ohne сомнений считает Р. Салис (цит. соч.).

<sup>32</sup> *Anderson T. Why Stalinist Musicals? // Discourse. 1995. № 3. P. 44.* Андерсон так интерпретирует все мюзиклы Александрова и Пырьева, основываясь на их сопоставлении.

<sup>33</sup> Ср.: *Туровская М. И. А. Пырьев и его музыкальные комедии: к проблеме жанра // Киноведческие записки. 1998. № 1. С. 111—146; Enzenberger M. “We were born to turn a Fairy Tale into reality” // Stalinism and Soviet Cinema / R. Taylor, D. Spring (Eds.). L., 1993. P. 97—108; Taylor R. “But Eastward, Look, the Land Is Brighter” // The Landscape of Stalinism. P. 201—215.*

<sup>34</sup> *Пронн В. Я. Морфология сказки. М., 1969.*

<sup>35</sup> *Taylor R., “But Eastward, look...”. P. 209.*

<sup>36</sup> *Clark K. The Soviet Novel: History as Ritual, Indiana. 2000 ; рус. пер.: Кларк К. Советский роман: История как ритуал. Екатеринбург, 2002.*

<sup>37</sup> *Александров Г. В. Эпоха и кино. С. 196.*

<sup>38</sup> Во всяком случае, те, кто прямо увязывает Александровские комедии с идеями сталинской утопии. Ср. изложение этой ведущей идеи мюзиклов Александрова известным исследователем сталинского кино Р. Тейлором: «Любой советский гражданин, сколь бы ни был он беден, незаметен или несносен в начале фильма, может добиться жизненного успеха и подняться до всех возможных вершин социалистического общества» (*Taylor R. “But Eastward, look...”. P. 206.*) Р. Салис, занимая противоречивую позицию, настаивает на том, что это идеоло-

гическое обоснование сюжета фильма было придумано Александровым позже, что расходится, например, с «прочтением» фильма некоторыми зрителями (см. ниже).

<sup>39</sup> Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. М., 1958.

<sup>40</sup> R. Taylor ("But Eastward, look...". P. 211) говорит об этом в связи с нестандартным для мюзиклов распределением гендерных ролей в «Веселых ребятах».

<sup>41</sup> Ср. описание реакций зрителей в Александров Г. В. Эпоха и кино; Утесов Л., Спасибо, сердце...

<sup>42</sup> Александров Г. В. Эпоха и кино. С. 194. Ср. о том же применительно к мюзиклу Волга-Волга: Dobrenko E. Soviet Comedy Film; or, The Carnival of Authority // Discourse. 1995. Vol. 17 (3). P. 49—57.

<sup>43</sup> Александров Г. В. Эпоха и кино. С. 191.

<sup>44</sup> Там же. С. 194. Курсив мой.

<sup>45</sup> R. Taylor подчеркивает, что хоровое пение в мюзикле «способствовало универсализации персонажей и ситуаций, в которых они оказывались» (Taylor R. "But Eastward, look...". P. 207—208).

<sup>46</sup> Taylor R. Ibid. P. 209—210.

<sup>47</sup> Ср.: Bulgakova O. Spatial Figures in Soviet Cinema of the 1930s // The Landscape of Stalinism. P. 67—68.

<sup>48</sup> Утесов Л. Спасибо, сердце... С. 229.

<sup>49</sup> О соотношении «коллектива» и его «героев» в понимании сталинской эпохи см.: Kharkhordin O. The Collective and the Individual in Russia: A Study of Practices. Berkeley, Los Angeles ; L., 1999 (особенно P. 190—200, The Stalinist Individual: Formation of a Hero).

<sup>50</sup> Луначарский А. В. Воспитание нового человека. Л., 1928. Сокращенную цитату приводит и О. Хархордин; курсив мой.

<sup>51</sup> Скороходов Г. Леонид Утесов... С. 35.

<sup>52</sup> Я называю первоначальную версию сценария Эрдмановской потому, что он, несомненно, играл главную роль в работе с соавторами. Роль Александра на ранних стадиях работы отражалась в тогдашних сообщениях фразой «при участии»; о стиле работы Эрдмана с соавторами, и Массом в частности, см. Freedman J. Introduction // A meeting about laughter: Scetches, Interludes and Theatrical Parodies by Nikolai Erdman with Vladimir Mass and others / J. Freedman (Ed.). Harwood academic publishers, 1995.

<sup>53</sup> Такие не состоявшиеся в советских мюзиклах перемещения отвечают замечанию Р. Тейлора ("But Eastward, Look...") о том, что самолеты и поезда не используются в них как средство связи периферии (прошлого) и Москвы как волшебного центра страны.

<sup>54</sup> Салис Р. «Нам уже не до смеха...» С. 41. Автор ссылается на официальное объяснение Шумяцкого, согласно которому Кинокомиссия сочла эти кадры попыткой придать фильму идеологический характер, несвойственный ему как целому. Объяснение кажется малоубедительным; скорее, кадры казались уж слишком нереалистичными (и не реалистическими).

<sup>55</sup> Пастухи в мифопоэтической традиции «считаются причастными к природной мудрости, тайне общения с животными и растениями, с небесными светилами и подземным царством (душами мертвых), к идее времени, понимаемой как ритм жизни вселенной, определяющий и ритм жизни человека и природы». Топоров В. Пастух // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 291—292. Отмечу, что эрдмановский сценарий не обыгрывает, во всяком случае непосредственно, буколических тем: хотя связь с природой и естественностью человека здесь несомненна, пастух здесь несет мироустроительный пафос, а не пафос мирного существования на лоне природы. Александров не удержался от того, чтобы добавить буколическую сцену — в эпизоде, где Костя, окруженный животными, учится музыке под руководством Карла Ивановича.

<sup>56</sup> Согласно Р. Салис («Нам уже не до смеха...»), в ряде первоначальных версий название сценария было просто «Пастух».

<sup>57</sup> Р. Тэйлор видит в этом эпизоде, где «респектабельная вечеринка буквально превращается в "карнавал животных"», свидетельство того, что в Александров-

ских мюзиклах «народная, или “низкая” культура торжествует над “высокой” культурой». Эта трактовка, как кажется, утвердилась (*Taylor R.* “But Eastward, look...” Р. 209).

<sup>58</sup> Даже рыба, которая, когда Костя плавает в море, забирается ему в трусы и заставляет его хохотать от щекотки при первой встрече с Еленой на пляже (он достает ее из-за спины и выкидывает, а в фильме она к тому же хлопается на сковородку, стоящую на примусе у соседей на пляже), в фильме смотрится как пошлая, хотя и смешная неожиданность, а в сценарии читается как близость Кости с природным миром (ср. поющих рыбок и медуз при объяснении в любви в финале). Впрочем, и в фильме примус на пляже воспринимается как нечто неуместное: обнаруживается искусственность культуры рядом с природой (это след того, что пляж — «мертвое место»).

<sup>59</sup> Ср. *Скорыходов Г. А.* В поисках утраченного... Как сообщила мне А. Архипова, есть свидетельства, что в 1930-е гг. в сельских местностях действительно устраивались суды над животными. Если так, то это еще и пародия на такого рода синтез социалистической и народной культуры. Р. Салис, напротив, указывает на американские параллели комического уподобления людей и животных.

<sup>60</sup> *Скорыходов Г.* Леонид Утесов...; ср. *Александров Г. В.* Эпоха и кино; *Салис Р.* «Нам уже не до смеха...» С. 39—40; 298—299.

<sup>61</sup> «Хорошо дерутся...» (иногда с добавлением «по-настоящему» или «по-русски»), — фраза М. Горького, вошедшая в легенду о фильме (*Скорыходов Г.* Леонид Утесов...; *Зоркая Н.* Десять шедевров...; ср. *Александров Г. В.* Эпоха и кино. С. 216), наряду с его общей оценкой фильма: «чистая русская смелость с большим размахом». Подчеркивание Горьким «русскости» эпизодов спровоцировано упреками в «американизме» фильма. Общий документальный источник Горьковских высказываний — отчет сотрудника Шумяцкого К. Ю. Юкова, присутствовавшего при обсуждении. См. *Скорыходов Г.* Леонид Утесов... С. 84—85. Ср.: *Салис Р.* «Нам уже не до смеха...» С. 58.

<sup>62</sup> *Скорыходов Г.* Леонид Утесов...; *Александров Г. В.* Эпоха и кино.

<sup>63</sup> В фильме этот эпизод также отмечает признание Кости как музыканта, но Костя не совершает последующих чудес, а до дирижерской роли в мюзик-холле — не принимает на себя еще множества случайных ролей: таких как дирижирование, при ближайшем рассмотрении оказывающееся мытьем окон, или выдача себя за директора зрелищных мероприятий с тем, чтобы разбудить спящих музыкантов. Зачастую такие перевоплощения обыгрываются в сценарии рядом повторов, где смешное создается сменой ролей. Так, эпизод с директором/пробуждением встретится еще дважды: музыканты будут будить Костю; действительного директора примут за Костю.

<sup>64</sup> *Скорыходов Г. А.* В поисках утраченного...

<sup>65</sup> *Свободин А.* О Николае Робертовиче Эрдмане // Николай Эрдман... С. 5—18.

<sup>66</sup> *Щеглов Ю.*, «Конструктивистский балаган Н. Эрдмана» // Новое литературное обозрение. 1998. № 33. С. 119-160, зд.: 138, 121. Ср.: *Freedman J.* Introduction...

<sup>67</sup> Подмена лиц не сводится к перевоплощениям Кости или принятию Анюты за Елену в основной сюжетной линии, но используется в сценарии гораздо чаще; например, опаздывающий Костя надевает на чужого человека свою шляпу и вручает ему случайно полученный за случайную победу на водных гонках кубок, чтобы его самого не задерживали поздравлениями.

<sup>68</sup> *Щеглов Ю.*, Конструктивистский балаган... С. 143.

<sup>69</sup> Один из ярких примеров — читка сценария в Доме ученых (15.04. 1933): бурный смех при прослушивании сменился резкой критикой при обсуждении. *Александров Г. В.* Эпоха и кино. С. 206—207. То же, выверенное: *Салис Р.* Цит. соч. С. 33—34.

<sup>70</sup> В этом смысле цитированное выше замечание Р. Стайтса о «деполитизации» Александровым первоначального сценария верно.

<sup>71</sup> *Dobrenko E.* Soviet Comedy Film...

<sup>72</sup> *Ibid.* Р. 56.

<sup>73</sup> *Кундера М.* Нарушенные завещания. СПб., 2004.

<sup>74</sup> Ср.: «Будучи одновременно и машиной для кодификации стремлений масс, и голосом власти, [социалистический реализм] специфическим образом трансформировал массовое сознание». *Dobrenko E. Soviet Comedy...* P. 49 (обратный перевод с английского).

<sup>75</sup> *Александров Г. В.* Эпоха и кино. С. 195, 222.

<sup>76</sup> Там же. С. 215—216, 221—222, 226 и др. *Скороходов Г.* Леонид Утесов. С. 80 и сл. *Юрнев Р.* Советская кинокомедия. М., 1976. С. 224—226. P. Салис «Нам уже не до смеха...» С. 54—68) подробно рассматривает ход дискуссий и, в частности, опровергает распространившуюся (видимо, усилиями Александрова) легенду о том, что фильм спас Горький, организовавший его просмотр Сталиным; все организовал Шумяцкий (Там же. С. 54—55).

<sup>77</sup> *Салис Р.* «Нам уже не до смеха...» С. 60; см. также С. 69; 98 и др.

<sup>78</sup> Ср.: «Изошренная, барочная, по-своему виртуозная режиссура Александрова 1930-х, престижу которого мешала ее *чрезмерная советскость*, ныне достойна внимания и структуралиста, и психоаналитика». — *Зоркая Н.* Крутится... С. 119. Курсив мой.

<sup>79</sup> *Groys B.* The art of Totality; *Гройс Б.* Стиль Сталин / *Гройс Б.* Утопия и обмен. М., 1993. С. 11—111. Следует подчеркнуть, вслед за Гройсом и другими, что переосмысление авангарда — явление, характерное для всего западного мира в это время.

<sup>80</sup> Неверно представление, согласно которому сатира оказывалась невозможной в социалистическом обществе. См. например *Dobrenko E. Soviet Comedy Film.*

<sup>81</sup> *Юрнев Р.* Советская кинокомедия... С. 214—228, особенно с. 223.

<sup>82</sup> *Dobrenko E.* Музыка вместо сумбура: народность как проблема музыкальной кинокомедии сталинской эпохи // *Revue d'Etudes slaves.* 1995. Vol. LXVII (№ 2—3). P. 407—433.

<sup>83</sup> *Лахузен Т.* От несинхронизированного смеха...

<sup>84</sup> P. Салис тоже ставит вопрос о трактовке в фильме соотношения высокой и массовой культур, относя его, однако, не к проблемам соцреализма, а к жанровым характеристикам мюзикла. Она также видит в финале фильма примирение этих двух поначалу конфликтующих начал, но примирение, заключенное в *джазе* (к которому она, видимо, относит эти произведения Дунаевского). Одновременно, она допускает в своих трактовках «Веселых ребят» и победу популярной культуры над классикой, следуя тогда, фактически, интерпретациям Тэйлора и Добренко.

<sup>85</sup> И. Калинин (статья в печати) рассматривает эту игру верха и низа в «Веселых ребятах» как пример (но не парадоксальный) общности для тогдашней интеллектуальной среды представлений о карнавальности, отразившихся в концепции карнавала у Бахтина. Отсюда выводятся и политические импликации этой общности. Ср. *Гройс Б.* Тоталитаризм карнавала // Бахтинский сборник. Вып. 3. М., 1997. С. 77—80.

<sup>86</sup> «Аттракцион ничего общего с трюком не имеет. Трюк... — законченное достижение в плане определенного мастерства (по преимуществу акробатики), лишь один из видов аттракционов в соответствующей подаче (или по-цирковому — «продаже» его) в терминологическом значении является, поскольку обозначает абсолютное и *в себе* законченное, прямой противоположностью аттракциона, базируемого исключительно на относительном - на реакции зрителя». *Эйзенштейн С.* Монтаж аттракционов. «Леп», М., 1923, № 3, стр. 70—75. URL: [http://www.videoton.ru/Articles/motazh\\_attractions.html](http://www.videoton.ru/Articles/motazh_attractions.html).

<sup>87</sup> Можно вспомнить сходные (при всей их отдаленности) идеи К. С. Малевича: *Гройс Б.* Стиль Сталин... С. 21.



**КОНСТРУИРОВАНИЕ «ДРУГОГО»  
КАК СМЕШНОГО**

*Ю. Ю. Хмелевская*

## **ИРОНИЗАЦИЯ СОВЕТСКОЙ ПОВСЕДНЕВНОСТИ В АМЕРИКАНСКИХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯХ РУССКОГО ГОЛОДА: УИЛЬЯМ ДЖ. КЕЛЛИ И ЕГО «УРАЛЬСКИЕ ЗАМЕТКИ» 1922 г.**

Обычно все, что связано с первым советским голодомором, вызывает трагические ассоциации — собственно, именно они и преобладают в российских репрезентациях этого времени, как официальных, так и достаточно немногочисленных личных. Однако в этот период в Советскую Россию в первый и последний раз в истории были допущены зарубежные миссии помощи. Благодаря характеру своей деятельности их сотрудники оказались в положении, которое антропологи, возможно, назвали бы «включенным наблюдением» — это не только обеспечило им доступ в такие сферы раннесоветской повседневности, куда иностранцы не имели возможности попасть ни до, ни после, но и привело к актуализации специфических интерпретационных стратегий. И «плоды» этих интерпретаций отнюдь не всегда носили выражено трагедийный оттенок.

### *Источник и автор*

Уильям (Билл) Джозеф Келли (William Joseph Kelley, в некоторых источниках — Kelly) родился в ноябре 1895 г. в Лексингтоне, штат Кентукки, изучал журналистику в Пулитцеровской школе Колумбийского университета в Нью-Йорке, затем получил степень бакалавра экономики и социологии в Гарварде (1917 г.). С января 1918 г. служил в Европе в составе Американских экспедиционных сил в качестве офицера разведки, составляя аналитические отчеты о продовольственном и военном положении Германии, а после подписания перемирия и до Версальской конференции — об отношении немцев в оккупированных союзниками зонах к Америке и американской армии. По возвращении в США в течение некоторого времени он был репортером одного из крупнейших новостных агентств — «Ассошиэйтед Пресс» в Вашингтоне, а в августе 1921 г. стал помощником Дж. Бейкера, одного из руководителей пресс-службы головного офиса Американской администрации помощи в Нью-Йорке<sup>1</sup>. В декабре 1921 г. У. Келли прибыл в Советскую Россию с миссией помощи голодающим и до июня 1922 г. работал в Уральско-Уфимском

дистрикте АРА сначала ассистентом окружного супервайзора У. Белла, а впоследствии возглавлял окружной отдел снабжения, занимая, таким образом, вторую по значимости должность. В декабре 1923 г., спустя полгода после окончания операций Американской администрации помощи в России, в Бюллетене Ассоциации АРА сообщалось о работе Келли в пресс-службе польского представительства в Вашингтоне<sup>2</sup>, а затем в рекламном бизнесе — известно, что в 1964 г. он являлся вице-президентом агентства «Доремус и Компания» в Нью-Йорке. О дате его смерти сведений найти не удалось<sup>3</sup>.

Три текста, принадлежащие Келли, — письма за 1922 г.<sup>4</sup>, отдельное письмо-обзор из Стерлитамака от 20 апреля 1922 г. адресату «G. L. H» (полное имя не установлено)<sup>5</sup> и очерк деятельности Американской администрации помощи в Уфе, написанный летом 1922 г. для пресс-отдела АРА в Нью-Йорке<sup>6</sup>, — представляют собой один из самых информативных источников о деятельности американской организации на Южном Урале. Примечательной особенностью записок Билла Келли является практически почти полное отсутствие акцентов на описаниях ужасов голода, свидетелем которых он был, и какой бы то ни было пафосности и трагедийности вообще, а само повествование носит явно иронический, а местами — саркастический характер. Гораздо большее внимание уделяется «практическим», рутинным вопросам по организации помощи и просто повседневной жизни. Объяснялось это не только спецификой личности автора, но и особой политикой АРА по этому вопросу — тщательно заботясь об имидже и престиже организации, ее руководство не поощряло чрезмерного нагнетания драматизма и эмоциональности и, более того, активно пресекало утечку слишком негативной информации из России через своих сотрудников.

Американская администрация помощи должна была олицетворять собой образец эффективности, корректности и успешного преодоления трудностей, являя, таким образом, контраст советской некомпетентности и неспособности справиться с ситуацией. Для поддержания такого образа в АРА существовала собственная пресс-служба и специальный исторический отдел (Historical Division) — его задачей был сбор разнообразных материалов для составления истории голода в России и миссии АРА в его преодолении<sup>7</sup>. Это подразделение не только предложило каждому округу АРА написать свои собственные «истории», но и активно поощряло сотрудников, работавших в регионах, делиться информацией и документами — дневниками, заметками и фотографиями. Значительная часть из них отложилась в архивах, некоторые были опубликованы в специальном периодическом издании «Вестник АРА» (*ARA Bulletin*), а некоторые вышли впоследствии отдельными изданиями<sup>8</sup>.

Корреспонденция Келли полностью опубликована не была, а точные ее адресаты неизвестны. Однако ангажированность автора в пресс-отделе и тот факт, что его заметки отложились не в личных, а в «корпоративных» фондах, позволяют предположить вероятную перспективу трансляции результатов его опыта «включенного наблюдателя» в американское коммуникационное пространство и, следовательно, вклад в формирова-

ние образа России и саморепрезентации американской миссии. А его журналистская подготовка, наряду с высоким образовательным уровнем, дают основания квалифицировать его тексты как нарратив, выстроенный по определенным принципам литературности.

### *Немного об иронии*

С античности и до нашего времени ирония и иронический взгляд на вещи являлись объектом пристального внимания философов, литературоведов и культурологов — литература по этому поводу обширна и разнообразна, и обзор ее не входит в задачи данной статьи. Но все же следует отметить, что применительно к XX в. чаще всего акцентируется «деконструирующий» аспект иронии — особенно популярна эта точка зрения у сторонников тоталитарных теорий и теории сопротивления, которые относят ее к одним из немногих «достойных методов обращения с тоталитарным культурным пространством и своего рода анестезирующим средством, позволявшим противостоять кошмару советских будней, не отчаиваясь и не впадая в истерику». При этом как «вежливый отказ от насильственно навязанной сопричастности» ирония противопоставляется смеху как «способу активного участия в жизни»<sup>9</sup>. Однако так ли уж «пассивна» ирония? Когда и почему она перестала быть уделом интеллектуалов и превратилась из философской и эстетической категории в универсальную характеристику современного массового сознания?

В зарубежной истории этого вопроса общепризнанной на настоящий момент отправной точкой триумфального шествия иронизации в XX в. считается Первая мировая война, что впервые было продемонстрировано в исследованиях культуролога П. Фассела, соединившего в своих исследованиях литературоведческие концепции Н. Фрая об «ироническом модусе» и «демонических образах» в современной литературе<sup>10</sup> с анализом нарративов и эго-документов участников и очевидцев событий 1914—1918 гг. По мнению Фассела, «ирония ситуации» Первой мировой войны, массовость жертв и способы ведения которой оказались драматически не соответствующими заявленным целям, покончила с «культурной невинностью» и привела к иронизации современного сознания в целом. В результате ирония превратилась в «нормативную ментальность» современного искусства и литературы и «доминирующую форму современного понимания мира»<sup>11</sup>. Параллельно в вербальных выражениях этого опыта произошел «поворот от расплывчатых обобщений и эвфемизмов к более ясным образам и подчеркнутым недоговоренностям. Язык постепенно лишился социальных значений и превращался в сугубо личный и поэтический инструмент... В ходе этого процесса, ирония, которая является выражением конфликта способности чувствовать и окружающей действительности, для многих стала и риторическим настроем, и настроением»<sup>12</sup>.

Признание двойственной (эмоционально-риторической) природы иронии позволяет привлечь для ее исследования аргументы современной эмоциологии и нарратологии. Ирония может рассматриваться и как «эмотив» (*emotive*) — эмоциональное проявление, выраженное с помощью речевого акта и заключающее в себе перцептивный, оценочный и перфор-

мативный компонент<sup>13</sup>, и как «рассказовая структура» личности, результат «литературизации сознания» как социального процесса<sup>14</sup>. Таким образом, иронию и иронический взгляд позволительно квалифицировать не только как стилистический прием или эстетическую категорию, но и как особое средство структурирования мира, при помощи которого через предложение и усвоение стереотипов ролевого поведения и изживание личных «идиосинкразий» в атмосфере комической нарративной структуры формируются идентичности, как социальные, так и персональные<sup>15</sup>. По мнению исследователей, в ироническом коде содержится, «по крайней мере два послания: одно из них — скрытое послание ирониста “посвященной” аудитории, а другое — с большей готовностью воспринимаемое, но иронически означенное (“ironically meant”) послание самого кода»<sup>16</sup>, а характерной формой иронического знака является инверсия, когда буквальный смысл опрокидывается противоречащим ему контекстом<sup>17</sup>.

Столь явная, как в рассматриваемом случае, инокультурность иронизирующего «субъекта» по отношению к «объекту» не позволяла учесть все тонкости контекста и приводила к излишней категоричности, но вместе с тем обеспечивала большую свободу в наделении особым смыслом вещей, игнорируемых или слишком привычных местным наблюдателям. Все это превращает иронизацию не в инструмент деконструкции, а напротив, способ социального конструирования, навигации и кодирования опыта, особенно такого, который не укладывался в традиционные рамки или разворачивался в необычной ситуации — каковой, несомненно, была для иностранцев экстремальная повседневность Советской России начала 1920-х гг.

### *Правящие классы и другие идолы*

Разумеется, в значительной степени скепсис американцев по отношению к стране большевиков был сконструирован и задан заранее. От сотрудников АРА, которые в большинстве своем являлись выходцами из среднего класса с присущими ему ценностными ориентирами и установками, а в Русский отдел попали через жесткий отбор и личные рекомендации, трудно было ожидать восхищения советскими порядками. К тому же незадолго до начала операций Американской администрации помощи на территории России, в 1919—1920 гг. по США прокатилась массированная пропагандистская кампания по поводу «красной угрозы» (*Red Scare*), в результате которой множество подозреваемых в симпатиях к «красным» американцев и эмигрантов подверглось преследованиям, а некоторые и вовсе депортированы<sup>18</sup>. «Инстанции негативной референции»<sup>19</sup> вполне предсказуемы — коммунистические власти и «странности» их управления и нового быта, пассивность и подозрительность населения и т. д. Однако дистанцирование от советской действительности объяснялось не только политическими и идеологическими стереотипами, почерпнутыми из пропаганды, но прежде всего личным опытом, приобретенным в непосредственной рутинной работе с местными чиновниками и жизни в непривычных для американцев условиях.

Если лидеры центральных советских органов хоть в какой-то степени соответствовали западным представлениям об уровне образования и способности к управлению, то в российской провинции с руководящим кадровым потенциалом дело обстояло гораздо хуже. «Достаточно ли эффективно осуществляется [местное] управление? Совет старейшин какого-нибудь городишки в Дакоте управлял бы губерниями, с которыми мы были в контакте, или этой Башкирской Республикой лучше, чем их нынешние исполнительные власти. Я проверял их знания об их собственных территориях, институтах, ресурсах и признаю, что за редким исключением, у них не хватит компетенции управлять и деревенской бакалейной лавкой... Взять, например, Башкирию — страну, по территории намного превосходящую штат Кентукки. Насколько она велика, никто точно не знает, т. к. карты не единодушны. Президент — крестьянин и больше ничего. У него нет никакого опыта ни в законодательной, ни в исполнительной деятельности. Сам по себе он довольно добродушен и, возможно, обладает даром находить в этой татарской местности друзей и несомненно имеет таковых в партии»<sup>20</sup>.

Характеристики, которые Келли дает после личного знакомства с представителями провинциальной элиты и участия в различных формальных и неформальных ритуалах, также достаточно красноречивы. «Я познакомился с нашим советским атташе, забавным типом, напоминающим сценического головореза. Он снизошел до того, что принял от меня “буржуазную” сигарету»<sup>21</sup>. «В полдень полковник Белл, Борис и я нанесли формальный визит новому председателю губисполкома, или [постарому] генерал-губернатору Уфы. На дрожках мы доехали до правительственного здания и тут же поднялись в его кабинет. Разнообразные “товарищи” слонялись по этому святилищу, как будто это какой-нибудь салон. Скоро явился и сам джентльмен, и мы задержались у него на полчаса. До нас доходили слухи о его недоброй репутации, приобретенной в дни казней. Мне же он показался приятным, но чокнутым энтузиастом, обладающим большой напористостью... Будучи коммунистом, губисполком демонстрирует крайнюю простоту манер и обстановки. Портрет Ленина и статуя Карла Маркса — единственные украшения его кабинета. Назвав нас “товарищами”, он сделал нам комплимент, поскольку “товарищ” это коммунистическое приветствие»<sup>22</sup>. (Здесь необходимо подчеркнуть, что сами американцы во внешней англо- и русскоязычной коммуникации с местными властями вместо «новых» большевистских обращений неизменно пользовались либо нейтральным «мистер», либо устаревшим «милостивый государь»).

В своих оценках Келли исходит из представлений американского среднего класса эпохи Просперити, с характерными для этого времени акцентами на индивидуализм и чувство социального превосходства. Из либеральной интеллектуальной традиции черпается и большинство терминов, при помощи которых обыгрывается характер новой российской власти. Описывая промахи, привычки и манеры поведения своих советских «партнеров», их некомпетентность, невежество и бюрократическую несогласованность в их ведомствах, информант, наряду с непонятными и

потому экзотическими для него аббревиатурами советского новояза (*ispolkom*, *gubzdrav* и др.) часто и подчеркнуто в кавычках обращается к привычным для западного политического дискурса клише, которые прежде использовались применительно к американской политической элите — «правлящие классы» (*ruling classes*), «государственные деятели» (*statesmen*) и «знать» (*nobility*), акцентируя пародийный эффект статусности большевистских визави и их неспособность выполнить самые тривиальные требования. «Я принял приглашение [башкирского президента], но испытал огромное удовлетворение от того, что лошадь, чтобы отвезти меня на вечеринку, так и не прибыла. [Как и в прошлый раз], все происходило в доме министра транспорта, и все же он не смог транспортировать меня из моего дома в свой. Такая вот дисциплина его возчиков!»<sup>23</sup>. «На столе супервайзора письмо из местного жилотдела. Начальник этой организации сообщает, что им получен запрос от уполномоченного [Уполномоченного представительства РСФСР по работе с зарубежными организациями помощи голодающим — Ю. Х.] на две кровати. Он предполагает, что они для общежития АРА, но если АРА нужны эти кровати, то не могли бы они обратиться к нему напрямую? И кто такой этот уполномоченный в конце концов? Это против правил<sup>24</sup>, но кровати действительно нужны, и супервайзор тешит самолюбие местного автократа, отправляя ему персональную записку с просьбой о паре коек»<sup>25</sup>.

В целом, заключения Келли о советских высших классах весьма не радужны: «Что же касается образования и способностей тех немногим больше двадцати людей, которые контролируют центральное правительство, я не стану ничего говорить. Будь они хоть все Гуверами, с теми работниками, которыми они располагают на местах, они мало что смогли бы сделать для улучшения общей ситуации»<sup>26</sup>.

Тем удивительнее для человека, воспитанного на западных политических моделях, выглядел тот факт, что недовольство таким правительством, часто фиксируемое американцами при непосредственном общении с реципиентами помощи, ограничивалось только констатацией факта. «Никто даже и не говорит просто “правительство” в России. Это всегда “советское правительство”, что дает повод думать о нем как о чем-то особенном, чуждом или аномальном. Но в основном, когда здешние люди осуждают советское правление, они не говорят о заслугах любого другого правительства. Я ни разу не слышал ни похвал, ни критики в адрес Керенского или Колчака. О них просто не упоминают»<sup>27</sup>. Пассивность, аполитичность и фатализм населения служили дополнительным поводом для пессимизма автора, поэтому его мнение об основном «объекте» помощи также отнюдь не комплиментарно. «Средний гражданин не голосует, не платит налоги, не заседает в суде присяжных, в мирное время не проходит через военную службу, не читает партийных газет и не заботится ни о чем, помимо еды, дров и религии»<sup>28</sup>.

Еще один мотив «политической» иронии Келли можно с некоторыми допущениями обозначить как авантюрно-колониальный. Объяснялось это тем, что Урал, как и многие другие районы действия АРА, был регионом многонациональным — о чем, как и о географии своих буду-

щих операций, судя по всему, первоначально американцы мало что знали и были не очень готовы. «Полковник Белл и П. Хоффстра прибыли в Уфу на первой неделе ноября [1921 г.] с грузом детского питания, лекарств и одежды и инструкцией из Москвы “проследовать в Уфу, [а затем] в Башкирскую Республику, столица которой — Оренбург”. Вскоре они обнаружили, что Оренбург — вовсе не столица, и это открытие дало им понять, что им придется полагаться только на самих себя...»<sup>29</sup>.

Риторика фронта и «покорения новых миров» явственно присутствует во многих американских нарративах о пребывании в голодающих регионах<sup>30</sup>, что в принципе можно охарактеризовать как отголосок экспансионистского дискурса, сформировавшегося в США во второй половине XIX — начале XX вв. Первая мировая война и в особенности первые послевоенные годы, когда Америка взяла на себя роль международного спонсора и арбитра, добавили этой риторике геополитической весомости. Так, начальник Келли, У. Белл не без гордости обозначает свой район как «Уфимско-Башкирско-Челябинско-Екатеринбургско-Кустанайский округ», подчеркивая, что «сейчас мы наверняка крупнейший округ из всех дистриктов АРА в отношении территории и почти на самой вершине по объемам распределения... Наша территория превосходит Францию, а размах работы в этом дистрикте больше, чем вся помощь, оказанная Польше»<sup>31</sup>.

Однако у Келли, который также иногда пользуется определениями «наша маленькая империя» и «окраина владений»<sup>32</sup>, эта «имперскость» приобретает несколько иной, менее патетичный акцент. «Слышал ли кто-нибудь когда-нибудь о Башкирии? Я — нет. Башкиры настроены к нам очень дружелюбно, и если только я поеду в их столицу, то могу заполнить всю их страну. Хотя, возможно, соглашусь и на несколько их гигантских вышитых вручную полотенец, наполненных яркими цветами и странной фантазией»<sup>33</sup>. Пребывание в «стране восьмифутовых вышитых полотенец»<sup>34</sup> с весьма сложной криминогенной обстановкой нередко навело и на прямые аналогии с авантюрными романами рубежа XIX—XX вв. — героями Бретта Гарта, которые «вынуждены выходить на улицу с шестью стволами на ляжках»<sup>35</sup> и персонажами «Граустарка», носящими экзотические костюмы<sup>36</sup>.

Исключительное, почти экстерриториальное положение АРА в России (и в провинции в особенности) в сочетании с фактической продовольственной монополией, с одной стороны, ставило американцев в чрезвычайно деликатное политическое положение, заставляя их «спускать» глобальные дипломатические категории на провинциальный российский уровень. «По сравнению с нашей нынешней работой Франция в 1918 г. была просто летним курортом», — писал в одном из своих отчетов 1922 г. полковник Белл, утверждая далее, что «здесь дипломатические хитросплетения превращают [Версальскую] конференцию в благовоспитанную частную школу»<sup>37</sup>.

С другой стороны, эти обстоятельства создавали у американских пришельцев иллюзию эксклюзивной собственной значимости, для описания которой Келли, как и другие его соотечественники, применял отнюдь

не «демократические» метафоры: «И уж конечно, никакой великий князь при царе не имел здесь положения, какое теперь имеем мы. Малейшее наше слово — закон дома и в конторе. Местное правительство усмирено — если бы я только мог рассказать о письмах, полученных сегодня полковником Беллом от президента Башкирии!»<sup>38</sup>. Сам же Белл, полковник Национальной гвардии США, имел во внутренней коммуникации АРА громкую известность как «идол башкир» — настолько явными были знаки внимания и почести, оказываемые ему «туземными» властями и населением<sup>39</sup>.

Это «азиатское» поклонение не только льстило американцам, но и внедряло в их впечатления и лексикон колониальные тона. Так, для большевистских чиновников и большевиков вообще во внутреннем сленге АРА был придуман весьма характерный термин «боло» (*bolo*). Для собирательного же обозначения рядового местного населения чаще всего использовалось слово *natives*, которое в английском языке синонимично понятию «аборигены». Многонациональность Уральского региона и вовсе окрасила опыт «азиатской экскурсии»<sup>40</sup> среднего американца Келли расовыми оттенками. Будучи вторым по значимости лицом в округе, с высоты своего авторитета местных подчиненных он называет «мой татарский полковник», «мой тевтонский посредник», «мой местечковый (*kike*)<sup>41</sup> переводчик» и т. д. Однако, упоминание при этом время от времени о своих собственных кельтских (ирландских, иммигрантских) корнях наполняет иронию Келли не столько расово-национальным, сколько социально-патерналистским смыслом и цивилизационным превосходством.

### *Мужской взгляд*

В текстах Келли прослеживается выраженная ирония и по поводу большевистского феминистического эксперимента — что вполне объяснимо, если учесть социализацию автора в рамках традиционного американского гендерного контракта, характерного для рубежа XIX — начала XX вв. Для большинства американцев, прибывших в Россию в 1920-е гг., их отношение к прекрасному полу было частью маскулинного опыта, приобретенного в военной и послевоенной Европе, — опыта общения с женщинами такого типа, который почти невозможно было встретить на Восточном побережье и Среднем Западе США, откуда многие из них были родом. Первая мировая война еще больше раскрепостила нравы Старого Света, уже и так слишком раскованные по тогдашним пуританским американским стандартам, а статус победителей, располагавших к тому же материальными средствами, играл на руку их высокой гендерной самооценке.

Аналогичная ситуация повторилась и в советской России, где повседневность первых лет советской власти оказалась гораздо более экстремальной, чем в послевоенной Европе, и контакты американских пришельцев с женщинами разворачивались по привычным и уже устоявшимся кодам — сексуально-матримониальным или субординационным (прислуги, экономок, секретарш и т. д.)<sup>42</sup>. Стоит упомянуть и о

том, что «женский фактор» использовался местными властями для разнообразного воздействия на АРА — дискредитации или же наоборот, демонстрации доброй воли и расположения. «Надеюсь, я вылечил [местные власти] от их желания устраивать для меня вечеринки или, по крайней мере, положил конец их попыткам подsunуть мне женщину, — пишет Келли после отказа от одной из таких попок. — За всеми этими пирушками лежит желание получить американскую порцию, или “паек” (*pay-ок*), такой же, как у наших служащих. Это чувство все больше отвращает меня от принятия их гостеприимства»<sup>43</sup>.

В красках описывая «вечеринки», которые организовывались для «неформального» общения с американскими гостями (особенно если те прибывали в инспекционные поездки), Келли не упускает случая охарактеризовать странности протокола и избранниц местной элиты. Вот как, например, выглядел визит в дом башкирского комиссара транспорта, известного американцам как «Ахмадулла», или «Ах», в Стерлитамаке. «Нас... представили леди номер один, стриженной молодой женщине, одетой в свободное голубое шелковое платье, едва прикрывающее колени... Ее можно было бы назвать и хорошенькой, не будь что-то не так с ее зубами... На мои приватные расспросы о ее статусе Чурнишев [местный представитель АРА — Ю. Х.] ответил только, что “она живет в одной квартире с Ахом”. Никто не назвал ни ее, ни его фамилии, отодвинув вопрос об их формальных отношениях в сферу догадок... Другие дамы являлись по очереди между 8-ю и 10-ю часами. Номер второй была семнадцатилетняя дебютантка, толстая, неряшливая и склонная к жеманству. Зато номер три была само “зло” во плоти. Ее представили как “первую актрису правительственного театра”. Мне не удалось с помощью доверительных расспросов выяснить скрытый смысл, заложенный в слове “первая”, — это была заурядная, вульгарная и уродливая бурлескная хористка»<sup>44</sup>.

Сам Келли весьма скептически относился как к русской прислуге, так и к увлечению некоторых своих коллег чарами местных красавиц, прежде всего потому, что это мешало работе и престижу организации. «Из-за загадочных и сложных отношений с русской экономкой бесполезным стал даже американский секретарь»<sup>45</sup>, в конце концов отозванный из Уфы, как и один из докторов, чья «частная жизнь и русская любовница не оставляли ему времени снизойти до лечения наших мелких болячек»<sup>46</sup>. Однако кроме «традиционного» контингента, «совбарш» и вспомогательного персонала, ему, как помощнику окружного управляющего АРА, приходилось сталкиваться с разнообразными местными чиновниками, среди которых на довольно высоких позициях иногда оказывались представительницы женского пола, что для тогдашнего американского распределения гендерных ролей выглядело весьма необычно.

Устрашающие и абсурдные с точки зрения западного обывателя истории о женщинах-комиссаршах и советских феминистках муссировались западной прессой и слухами со времен революции и Гражданской войны. Личный же опыт общения позволял существенно скорректировать эти представления и придать комментариям Келли по поводу «леди-комиссаров» снисходительный, если не издевательский характер в духе традици-

онного маскулинного властного доминирования. «...Пришла маленькая еврейская дамочка, исполняющая обязанности полномочного представителя вместо заболевшей мадам Штальберг. Говорят, она собственной рукой расстреливала людей, но мне она показалась безобидной.... Она очень почтительна ко мне и выказывает много энергии, делая то, о чем я ее прошу. Борис [переводчик — Ю. Х.] настаивает, что до революции она была прислугой. Может, она относится ко мне как к своему прежнему хозяину? Стоит мне нахмуриться, и она трепещет. Что еще можно сказать о советском представителе?»<sup>47</sup>. Встретившись же с самой «мадам Штальберг», которая должна была ехать вместе с ним из Екатеринбурга в Челябинск по своим представительским делам, Келли отмечает: «Впервые увидев ее сегодня..., я был приятно удивлен. Это хорошо выглядящая блондинка, что необычно для леди-комиссаров. Есть ли у нее мозги, я не берусь судить после столь краткого знакомства. По крайней мере, она не претендовала на то, чтобы взять с собой компаньонку в мой вагон. Компаньонки и коммунизм, как я полагаю, вещи не совместные!»<sup>48</sup>.

*Ирония против пафоса: работа, быт  
и другие радости провинциальной жизни*

Миссия помощи слабым и обездоленным по всем параметрам выступала почетной и неотложной, требующей активного содействия на местах. Однако, вполне патетические усилия как можно скорее запустить в действие структуру, хотя бы частично соответствующую американским канонам эффективности, Келли, как и другие его соотечественники, сталкивался с совершенно иной патетикой — патетическим бездействием. «Ни один американец не смог бы работать среди грязи и неудобств, которые, казалось, совсем не беспокоили какой-нибудь советский отдел. Чтобы добыть столы, телефон, русские пишущие машинки, бумагу, бланки, печки, нужно было вести бесконечные переговоры с деморализованным правительством, чей неизменный ответ был “zafftra”. Вскоре мы поняли, что на русском “завтра” — слишком неопределенное слово, означающее скорее “когда-нибудь”, чем завтра»<sup>49</sup>.

Иронизация повседневной рутины, с одной стороны, была сознательной психологической установкой автора, которую он сам подчеркивает, иронически же апеллируя к устоявшимся стереотипам о национальных характерах. В соответствии с ними, «кельты» (ирландцы и шотландцы), от которых вела свою родословную значительная часть тех, кого принято считать «белыми американцами», отличались не только ловкостью и отважностью, но и развитым чувством юмора, помогающим переживать невзгоды. «Все, что я могу, — это руководить отделом поставок при помощи переводчика, который не знает деловой терминологии, и следовать постоянно меняющимся инструкциям из Москвы... Только один из всех моих сотрудников говорит по-английски, а я не могу прочесть и пары слов по-русски. У меня есть “Корона” с порванной лентой и ни одного скоросшивателя, грубый верстак вместо письменного стола и чернила, изготовленные из смеси дрянной краски с водой... Думаешь, если бы я не был “неукротимым кельтом”, смог бы я веселиться?»<sup>50</sup>.

С другой стороны, такое отношение вполне органично вписывается в специфический «эмоциональный режим», который, согласно теоретикам эмоциологии, является фундаментальным элементом любого стабильного политического режима или культурной гегемонии<sup>51</sup>. Практически все американские наблюдатели отмечали в голодающих районах повсеместное отчаяние и горе. Их собственный эмоциональный режим, преподносимый в данном случае как «американский стиль», предписывал помимо всего прочего «сохранять улыбку» (*keep smile*) при любых обстоятельствах. «По телеграфу сообщают, что мне предстоит небольшое дельце в виде 12 тыс. тонн кукурузы, которая идет к нам из черноморского порта [в насыпных вагонах]. Они настаивают на немедленном возвращении тары. Все отлично, за исключением того, что никто не сообщил мне, что я должен сделать с этой кукурузой»<sup>52</sup>. Возможно, собственно «улыбка» была и неуместна в плачевных и шокирующих условиях страдающей от голода России. Но соответствующий внешний, в том числе и риторический стиль, акцентирующий хладнокровие и уверенность в себе, был чрезвычайно важен для репрезентации миссии, диктуя в то же время определенные ролевые модели поведения — деловитость, невозмутимость и отсутствие сантиментов. Отчасти именно поэтому в текстах у Келли, как и у некоторых других очевидцев, практически не видно того, что принято называть «состраданием» по поводу самой страшной стороны повседневности тех лет — массовой смертности и ужасов голода. «Моя иммунизация прогрессирует. Сегодня я проехал мимо двух трупов, лежащих на улице, даже не посмотрев на них второй раз»<sup>53</sup>.

Примечательно также, что, как и в случае с политикой, Келли активно пользуется устойчивыми медийными штампами и оборотами, сознательно придавая им инверсивный характер. «Получив от полковника приказ “разрушить клику” и “вливать свежую кровь”, я нанимаю новых людей направо и налево»<sup>54</sup>. А при описании разнообразных бытовых трудностей — уровня комфорта, санитарного состояния, климата и т. д. — не прибегает к суждениям со стороны, а сознательно проецирует ситуации на себя, что, безусловно, прибавляет его оценкам убедительности и «экспертности»: «Я ничего не стирал с того самого дня, как выехал из Лондона. Мои чемоданы следуют отдельно от меня с четверга. Мне отчаянно нужны стрижка и шампунь. И все же по сравнению с моими попутчиками-русскими, я выгляжу как “красавчик Браммел”»<sup>55</sup>. «Отправившись на рынок, мы приобрели там много всякой всячины для дома, и теперь я могу похвастаться, что у меня есть таз для умывания, кувшин и корзина для мусора — как видишь, я постепенно начинаю принадлежать к имущим классам»<sup>56</sup>. «Нельзя ли придумать какой-нибудь способ, чтобы нам поселиться во Флориде или на Ривьере, чтобы я никогда больше не видел бы снега? С тех пор как 12 декабря я въехал в Россию, я не видел ни клочка земли... Если бы только снег можно было есть, все русские проблемы решились бы сами собой»<sup>57</sup>. «Мой зуб дал вчера мне прикурить, и весь день я был несчастнейшим из всех. Я спал, или точнее, пытался спать с набитым ватой ртом, грезя о ближайшем приличном дантисте. Он, возможно, живет в Берлине или на Марсе...

Кресло дантиста — это еще одна из маленьких радостей, которые предостоят мне в Нью-Йорке»<sup>58</sup>. Как видно, помимо подчеркнутой самоиронии по поводу архаики нового российского быта, в этих и других пассажах автора присутствует имплицитное сравнение с другим, цивилизованным и комфортным миром, где с жизненными стандартами все в порядке.

\* \* \*

Как для американцев, так и для советской стороны уже сам факт работы и привилегированного положения буржуазной миссии в коммунистической России был ситуацией иронической, учитывая официальное непризнание американским правительством советского режима и демонстративный антибольшевизм «шефа» АРА, Герберта Гувера. Каковы бы ни были «политические цели» этого предприятия, они остались невыполненными, хотя чисто с прагматической точки зрения, советская сторона выиграла больше, поскольку буржуазная помощь фактически помогла большевикам удержаться у власти, в то время как американцам не удалось при помощи филантропии разбудить гражданские чувства в населении и продемонстрировать «неэффективность» большевистского режима. Результат оказался не соответствующим горизонту ожиданий. В сочетании с катастрофической повседневностью это обстоятельство роднит ситуацию 1920-х гг. с последними этапами Первой мировой войны, когда невозможность рационального объяснения происходящего провоцировала значительную часть артикулированного общества на сатирические и инверсивные репрезентации действительности.

В целом, опыт пребывания американских сотрудников в СССР в 1921—1923 гг. в связи со спецификой их деятельности можно сравнить с погружением, что требовало соответствующих методов приспособления и освоения окружающей реальности. Экстремальность условий, которые во многом оказались аналогичны военным, актуализировала и закрепила стратегии Первой мировой войны<sup>59</sup>, в том числе и те, которые касались психологической адаптации и меморизации опыта — результатом чего, собственно, и являются рассматриваемые записки, сочетающие в себе элементы личного дневника, травелога и публицистики. Иронический же компонент этих текстов служил не столько обличению и прямой критике советского режима, сколько созданию о нем негативного впечатления через сравнение и противопоставление его с американской «нормальностью». Как считает Х. Уайт, иронический тип повествования относится к синхроническим, или «статическим» способам выстраивания сюжета, отражающим сохраняющуюся структуру отношений или «вечное сохранение Того-же-Самого в различном» и предвосхищающим возврат «мифического постижения мира и его процессов»<sup>60</sup>. Не эта ли мифология была положена в основу американского восприятия СССР на протяжении XX в.?

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Patenaude B. The Big Show in Bololand. The American Relief Expedition to Soviet Russia in the Famine of 1921. Stanford, 2002. P. 226—227.* В одном из отчетов

А. Тарасова, уфимского уполномоченного Полномочного представительства РСФСР при всех заграничных организациях помощи голодающим, ошибочно указывалось, что Келли был личным секретарем Г. Гувера, главы АРА, министра торговли США и вероятного кандидата в президенты См.: ГАРФ. Ф. 1064. Оп. 7. Д. 26. Л. 104 об.

<sup>2</sup> ARA Association Bulletin. December, 1923; HIA. ARA Russia. 73: 1; 335: 4.

<sup>3</sup> Я выражаю глубокую признательность Б. Патенауду (B. Patenaude), предоставившему мне эти сведения, а также личную анкету и неформальное резюме У. Келли, часть информации из которых не была включена в книгу американского историка.

<sup>4</sup> Extracts from the letters of William J. Kelley, written during the winter and spring of 1922 (далее — Extracts) // HIA. Frank Golder Papers. 23: 5

<sup>5</sup> Letter by W. Kelley to a friend (далее — Letter to a friend) // HIA. Frank Golder Papers. 23: 5.

<sup>6</sup> Descriptive Memorandum on the Work of the ARA District of Ufa (далее — Descriptive Memorandum) // HIA. ARA Russian Unit Collection (далее — ARA Russia). 133: 2.

<sup>7</sup> HIA. ARA Russia. 332: 6.

<sup>8</sup> См.: *Barringer T.* An American's Impression of Soviet Russia. 1923. (HIA. Thomas C. Barringer Papers. 1: 10); *Childs R.* Before the Curtain Falls. Indianapolis, 1932; *Childs R.* Black Lebeda. The Russian Famine Diary of ARA Kazan District Supervisor J. Rives Childs, 1921—1923 J. Cockfield (Ed.) Mercer Univ. Press, 2006; *Ellings-ton J.* The Carriage of Philanthropy. ARA Bulletin. Ser.2. № 43 (December 1923). P. 1—151; *Haskell W.* Memoirs (1932) Unpublished manuscript. HIA; *Murphy M. F.* Daily Life in Soviet Russia. Typescript. HIA; *Veil Ch.* Adventure's a Wench: The Autobiography of Charles Veil. New York, 1934 и др.

<sup>9</sup> См., например, «Словарь современного искусства». URL: <http://azbuka.gif.ru/alfabet/i/irony/>

<sup>10</sup> Предложив в 1957 г. свою теорию литературных модусов, Н. Фрай подчеркнул, что, в отличие от четырех других (миф, легенда, героика, обыденность), пятый (иронический) модус способен сообщить читателю чувство интеллектуального превосходства над объектом изображения. Поэтому роль иронии в искусстве все больше приближается к функции свободного личностного выбора. См. *Frye N.* Anatomy of critics. 1957 (Рус. пер. *Фрай Н.* Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. М., 1987).

<sup>11</sup> *Fussell P.* The Great War and Modern Memory. Oxford University Press. 1975., P. 7—8, *Fussell P.*, Introduction. The Norton Book of Modern War. New York, 1991. P. 24 См, также: *Gurevich M.* The Ironic Temper and the Comic Imagination. Wayne State University Press, 1994. P. 180—181.

<sup>12</sup> *Eksteins M.* Rites of Spring. The Great War and the Birth of Modern Age. New York ; London ; Toronto, 1989. P. 219—220.

<sup>13</sup> Подр. см.: *Reddy W.* The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions. Cambridge, 2001 P. 128—129.

<sup>14</sup> Подр. о «литературизации» модерного сознания, см.: *Фрай Н.* Анатомия... С. 239. *Уайт Х.* Метаистория. Историческое воображение в Европе XIX века. Екатеринбург, 2002. С. 30 (Введение: поэтика истории). См. также *Тынянов Ю. Н.* О пародии // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977 С. 284—310; *Murray K.* Life as Fiction // Journal for the Theory of Social Behaviour. 1985. № 15. P. 172—85; *Murray K.* Finding Literary Paths through Passages // Narrative Psychology: The Storied Nature of Human Conduct. T. R. Sarbin (Ed.) New York, 1986. URL: <http://kitezh.com/text/literary-pathfinding-the-work-of-popular-life-constructors-2>.

<sup>15</sup> См.: *Murray K.* The construction of identity in the narratives of romance and comedy // Texts of Identity. Inquiries in Social Construction Series / J. Shotter, K. Gergen (Eds.). Vol. 2. London, 1989. P. 182, 200.

<sup>16</sup> *Rose M.* Parody: ancient, modern and post-modern. Cambridge University Press, 1993. P. 87.

<sup>17</sup> *Satterfield L.* Toward a poetics of ironic sign // Semiotic themes. Laurence, 1981. P. 151.

<sup>18</sup> См.: *Ackerman K. D., Young J. E.* Hoover, the Red Scare and the Assault on Civil Liberties. N. Y., 2007; *Murray R. K.* Red Scare: A Study in National Hysteria, 1919—1920. Minneapolis, Minn., 1955; *Powers R.* Not Without Honor: The History of American Anticommunism. New Haven, 1998.

<sup>19</sup> Термин Б. Дубина, см.: *Дубин Б. В.* Кружковый стиб и массовые коммуникации: К социологии культурного перехода // Слово — письмо — литература: очерки по социологии современной культуры. М., 2001. С. 163—174.

<sup>20</sup> Letter to a friend. P. 4.

<sup>21</sup> Extracts... January 9, 1922.

<sup>22</sup> Ibid. January 10, 1922.

<sup>23</sup> Ibid. April 29, 1922.

<sup>24</sup> Согласно Рижскому договору, все сношения АРА с местными властями должны были совершаться только через полномочного представителя РСФСР.

<sup>25</sup> Descriptive memorandum. P. 28.

<sup>26</sup> Letter to a friend, P. 9.

<sup>27</sup> Ibid. P. 2.

<sup>28</sup> Ibid. P. 8.

<sup>29</sup> Descriptive memorandum. P. 1.

<sup>30</sup> Подр. см.: *Patenaude B.* The Big Show... Parts 3, 4.

<sup>31</sup> HIA. 132: 12.

<sup>32</sup> Extracts... March 29, May 4, 1922.

<sup>33</sup> Ibid. January 8, 1922.

<sup>34</sup> *Kelley W.* Extracts... April 5, 1922.

<sup>35</sup> HIA... 132: 12.

<sup>36</sup> Extracts... April 16, 1922. Граустарк (Graustark) — вымышленное маленькое государство в Восточной Европе, находящееся в Карпатских горах; место действия серии авантюрно-романтических романов Джорджа Б. Мак-Катчена (George B. McCatcheon), очень популярных в Западной Европе и США на рубеже XIX—XX вв. (прим. автора).

<sup>37</sup> HIA. ARA Russia. 132: 12.

<sup>38</sup> *Kelley W.* Extracts... January 7, 1922.

<sup>39</sup> Подр. см.: *Duranty W.* Duranty Reports Russia. New York, 1934.

<sup>40</sup> Extracts... January 19, 1922.

<sup>41</sup> Келли пользуется специфическим сленговым словом *kike*, которое в английском языке синонимично понятию «жид» и первоначально использовалось членами американской еврейской диаспоры для пренебрежительного обозначения бедных и неграмотных еврейских эмигрантов из Восточной Европы.

<sup>42</sup> Подр. см.: *Хмелевская Ю. Ю.* Большевики, русские барышни и американские кавалеры: гендерные аспекты деятельности Американской администрации в Советской России, 1921—1923 гг. : мат-лы междунар. науч. конф. «Женская повседневность в России XIX—XX вв.» Тамбов, 2003. С. 193—200.

<sup>43</sup> Extracts... April 18, 1922.

<sup>44</sup> Ibid. April 18, 1922.

<sup>45</sup> Ibid. May 4, 1922.

<sup>46</sup> Ibid. March 21, 1922.

<sup>47</sup> Ibid. May 26, June 1, 1922.

<sup>48</sup> Ibid. June 6, 1922.

<sup>49</sup> Descriptive memorandum. P. 4.

<sup>50</sup> Extracts... February... 8, 1922.

<sup>51</sup> См.: *Reddy W.* Navigation of Feeling... P. 121, 129.

<sup>52</sup> Extracts... March 8, 1922.

<sup>53</sup> Ibid. April 12, 1922.

<sup>54</sup> Ibid. March 10, 1922.

<sup>55</sup> «Красавчик Браммел», «Великолепный Браммел» (“Beau Brummel”) — светское прозвище английского аристократа Джорджа Брайана Браммела (George Brian Brummel, 1778—1840), известного законодателя моды, основоположника дендизма в эпоху Регентства. Считается, что именно он ввел в моду прототип

современного костюма с галстуком. Подр. см.: *Kelly I. Beau Brummell: the Ultimate Dandy*. London, 2005; *Вайнштейн О.* Денди: мода, литература, стиль жизни. М., 2006.

<sup>56</sup> Extracts... January 7, 1922.

<sup>57</sup> Ibid. March 23, 1922.

<sup>58</sup> Ibid. April 13, June 6, 1922.

<sup>59</sup> Подробнее см: *Хмелевская Ю. Ю.* «Как в завоеванной стране»: американский опыт Первой мировой войны в битве с голодом в Советской России (1921—1923) // *Опыт мировых войн в истории России* : сб. статей. Челябинск, 2007. С. 553—576.

<sup>60</sup> *Уайт Х.* Метаистория... С. 29—30.

*А. В. Голубев*

## **«ЗВЕРИНЫЙ СТИЛЬ» В СОВЕТСКОЙ ПОЛИТИЧЕСКОЙ КАРИКАТУРЕ МЕЖВОЕННОГО ПЕРИОДА<sup>1</sup>**

Искусствоведы давно занимаются историей советской политической карикатуры 1920—1930-х гг., хотя изучалась она не столько как целостный феномен, сколько как творчество отдельных художников. В советское время безоговорочно преобладали позитивные (если не сказать восторженные) оценки. Так, автор книги о журнале «Крокодил» задавался вопросом: «Чем объяснить столь блистательный расцвет этого жанра изобразительного искусства? Как родилось, развивалось и совершенствовалось яркое созвездие талантов, сгусток подлинного мастерства, сочетающего виртуозность и оригинальность рисунка с глубиной и остроумием тематического решения?»<sup>2</sup>

В постсоветский период стали преобладать оценки столько же односторонние, но уже негативные, например: «Сталин окружил себя большой группой «карманных» карикатуристов, которые в своих незамысловатых рисунках его расхваливали... Когда Гитлер еще как бы не был врагом Сталина, но не был и другом, советские карикатуристы его или слегка похваливали, или просто не трогали. Когда же Гитлер «напал» на Сталина, советские карикатуристы набросились на него со всей своей чудовищной ядовитой силой. На плакатах, в листовках, в газетах и журналах были выпущены тысячи простоватых карикатур, изображающих ненавистного «поганца» Гитлера и «бесстрашного богатыря» Сталина»<sup>3</sup>.

На самом деле, как обычно и бывает, обе крайние оценки имели мало общего с действительностью. Художественный уровень советских карикатур был разным, и тот же Б. Е. Ефимов был, мягко говоря, средним рисовальщиком. С другой стороны, среди популярных карикатуристов были и такие блестящие графики, как, например, Л. Г. Бродаты. Да и по замыслу карикатуры варьировались от примитивных и оскорбительных до весьма остроумных, неожиданных и смешных.

Необходимо отметить, что термин «политическая карикатура» в СССР межвоенного периода применялся, как правило, к карикатурам на международные темы. Вышедшая в 1930 г. брошюра так определяла задачи советской политической карикатуры: «...Советская политическая карика-

тура может к этому присоединить и то, что является отличительным для характеристики рабочей карикатуры, это — обличительный жар, который вскрывает и разит капиталистический мир... Комическое в этой сатире не служит развлечением для читателя нашей прессы, а служит разоблачением, где едким смехом уничтожается притязание врага и открывается путь к постижению истинного смысла политического события»<sup>4</sup>.

В последние годы появился ряд работ, в которых история карикатуры рассматривалась уже не в рамках истории искусства, а как часть политической или социальной истории<sup>5</sup>, а также истории повседневности<sup>6</sup>.

В этих работах были проанализированы специфика советской политической карикатуры как исторического источника и ее характерные черты, поэтому здесь я не буду подробно на этом останавливаться. Тем не менее, есть смысл напомнить о некоторых особенностях советской карикатуры, важных для рассмотрения данной темы.

Прежде всего — и это постоянно подчеркивала советская историография — советская карикатура отличалась своей демократичностью, точнее, нацеленностью на самые широкие слои населения. По мнению Б. Ефимова, уже к началу 1920-х гг. «карикатура заняла в советской печати такое место, какого она никогда и нигде не имела на Западе. Конечно, в американской и европейской буржуазной прессе печаталось немало всевозможных карикатур, шаржей, забавных юмористических рисунков, комических серий и т. п., но все они носили в подавляющем большинстве развлекательно-бытовой характер и помещались главным образом в воскресных, спортивных и специально юмористических приложениях и страничках... Не удивительно, что буржуазная пресса была определенно озадачена активностью советской сатиры, когда «Правда» — газета мирового значения, а вслед за ней «Известия» и другие советские газеты придали карикатуре значение важного и ответственного политического материала, используя ее как острое и сильное агитационное оружие»<sup>7</sup>.

На самом деле все было не совсем так: политическая карикатура как жанр зародилась именно на Западе, и к 1920—1930-м гг. в ней работали многие известные художники, создававшие замечательные карикатуры. Необходимо, однако, отметить, что зарубежная политическая карикатура, предполагавшая интерес к внешнему миру и знание реалий и персонажей международной обстановки, была предназначена преимущественно для образованного меньшинства. В России развитие этого жанра, напротив, надолго задержалось по причине цензуры. И лишь в Советском Союзе политическая карикатура стала стремительно набирать популярность и быстро превратилась в действительно массовое искусство. Одной из причин этого было особое функциональное значение карикатуры. «В отличие от западного элитарного подхода к карикатуре, в России она использовалась как особая коммуникация властей с широкими массами населения. Ее злость и простота были достаточно понятны для любого читателя и зрителя», — отмечает современный исследователь<sup>8</sup>.

Это прекрасно понимали и сами карикатуристы. Так, Д. С. Моор писал в своих заметках: «С точки зрения простоты восприятия и экономии времени рисунок по своим внутренним композиционным качествам охва-

тывается сразу в одну какую-нибудь долю времени, а его детальное рассмотрение может быть, может и не быть — смысл его выясняется быстрее, чем смысл статьи, фельетона, заметки»<sup>9</sup>. Эта «быстрота» выяснения смысла и «простота восприятия» и превратили политическую карикатуру в эффективное средство пропаганды<sup>10</sup>.

Уже в первых работах, посвященных изучению содержательной, а не изобразительной стороны советской карикатуры, был сделан ряд выводов о характерных особенностях жанра. Одной из них была повторяемость и узнаваемость нескольких «масок» — империалист; военный; социал-демократ; полицейский и т. п. Осмысливая опыт, накопленный советскими карикатуристами как в 1920—1930-е гг., так и в годы Отечественной войны, И. И. Игин<sup>11</sup> в 1949 г. в своем пособии «Как работать над карикатурой» писал: «С первых же дней развития советской политической сатиры определились две резко выраженные линии работы над сатирическим образом. Первая линия — линия создания обобщенного образа (образа-маски), выражающего целое социальное понятие... Обобщенный, типизированный образ нередко перерастает в символ, условный знак: люди-крысы, расхищающие народное добро; мешок, набитый золотом, олицетворяющий власть денег; утка, являющаяся символом лжи, клеветы, желтой прессы, и т. д. и т. п. Наряду с применением в карикатуре обобщенного, типизированного образа, резко определилась и вторая линия — линия индивидуализированного образа, выраженного через конкретную личность, конкретного представителя той или иной социальной группы»<sup>12</sup>.

Другая черта была следствием того, что советская политическая карикатура имела дело не столько с «политическими противниками», сколько с классовым врагом — отсюда ее жесткость, иногда откровенная грубость, готовность к личным выпадам против видных деятелей самых разных стран и самой различной политической ориентации — от Гувера до Ганди, от Геббельса до Гомперса. Д. С. Моор в своих заметках подчеркивал: «Резко политическая тема, когда она касается лица, где лицо стоит перед политической смертью. Здесь нет пощады, потому что за ним идет целый ряд растлевающих идей и тактик и во имя их уничтожения необходимо и уничтожение данного лица. Шарж (как форма) должен быть заострен и по теме до предела (внутренний анализ лица доведен до ясной точности) и никаких пощад во имя “человечества”, (здесь нет момента “личности”). Слово “тенденциозность” выкидывается — тенденция здесь как раз главное. Тут нет и таких мыслей.. “лежачего не бьют” — бьют и добивают, если он, вставши, может вновь и вновь заразить и отравить, повернуть линию, повести за собою еще не разобравшиеся в этом массы — карикатура здесь своей беспощадностью — страж, красноармеец на посту»<sup>13</sup>. Последняя особенность была тесно связана с интенсивной эксплуатацией советской политической карикатурой «звериного стиля» — приема, когда либо целые страны, либо конкретные политические деятели изображались в виде животных.

Необходимо отметить, что использование образов животных в политической карикатуре — это давняя и почтенная традиция. В интереснейшем исследовании А. Г. Голикова и И. С. Рыбаченок, посвященном кон-

цу XIX — началу XX века, описано и воспроизведено в иллюстрациях свыше 200 карикатур, на которых присутствуют животные, в том числе геральдические<sup>14</sup>. В те годы животные символизировали не столько отдельных политических деятелей, сколько разные страны (конечно, время от времени встречались и карикатуры, высмеивавшие животных как таковых). Британия могла изображаться в виде льва или осла в львиной шкуре, Россию символизировал либо двуглавый орел, либо (что встречалось чаще) медведь, Германию — черный орел, Францию — галльский петух и так далее. Предполагалось, что такое изображение (оно могло содержать, в зависимости от сюжета и специфики изображения, как позитивные, так и негативные коннотации) выражает некие постоянные свойства, привычный образ данной страны. Но в зависимости от ситуации, встречались случаи, когда та же Великобритания изображалась в виде лисицы, бульдога или акулы, Япония — в виде дикобраза, европейские державы — в виде стаи собак и пр.

Из приведенных в вышеупомянутой монографии карикатур лишь несколько представляют в образе животного того или иного политического деятеля. Две из них (осел на троне Николая II и сам Николай в виде петуха) принадлежат художнику И. Я. Билибину и никак не могут быть отнесены к международной проблематике. К ней можно отнести лишь три рисунка, на которых был изображен один и тот же персонаж — президент Трансвааля П. Крюгер. Дважды он был изображен в виде птицы, которую хотят поймать то британский министр колоний Дж. Чемберлен, то Джон Буль, и один раз — в виде дикобраза, на котором тот же Джон Буль пытается проехать<sup>15</sup>. Одна карикатура принадлежала английскому, вторая голландскому, третья — русскому художнику, но во всех трех случаях главной мишенью являлся англичанин, а Крюгер, по крайней мере на голландской и русской карикатурах, был изображен с явной симпатией.

В советской политической карикатуре ситуация совершенно иная — страницы «Крокодила» и других журналов и газет населяет целый зоопарк, составленный из зарубежных (а изредка — опальных советских) политических деятелей, как очень известных по сей день, так и почти забытых. Легкость, с которой советские карикатуристы производили на свет политических «животных», даже стала предметом пародии И. Ильфа и Е. Петрова. Знавшие «редакционную кухню» 1920-х гг. изнутри, авторы «Двенадцати стульев» и «Золотого тельника» обыграли сюжет, в котором советскому художнику поручили нарисовать карикатуру на тему «Стальной шлем и общее положение Германии»:

*Он взял квадратик ватманской бумаги и набросал карандашом художника. На псиную голову он надел германскую каску с пикой. А затем взялся делать надписи. На туловище животного он написал печатными буквами слово «Германия», на витом хвосте — «Данцигский коридор», на челюсти — «Мечты о реванше», на ошейнике «План Дауэса» и на высунутом языке — «Штреземан». Перед собакой художник поставил Пуанкаре, державшего в руке кусок мяса. На мясе художник тоже замыслил сделать надпись, но кусок был мал и надпись на нем не помещалась. Человек, ме-*

нее сообразительный, чем газетный карикатурист, растерялся бы, но художник, не задумываясь, пририсовал к мясу подобие привязанного к шейке бутылки рецепта и уже на нем написал крохотными буквами: «Французские предложения о гарантиях безопасности». Чтобы Пуанкаре не смешали с каким-либо другим государственным деятелем, художник на животе премьера написал — «Пуанкаре». набросок был готов<sup>16</sup>.

Проследить тенденции и особенности развития «звериного стиля» в советской карикатуре может помочь анализ упомянутого выше журнала «Крокодил». Он издавался в Москве с 1922 по 2000 год с периодичностью в среднем 3 раза в месяц, был наиболее стабильным, популярным и многотиражным среди советских сатирических изданий. Его тираж составлял 150 тыс. экз. в 1923 г., 500 тыс. в 1933 г., 275 тыс. в 1939 г.<sup>17</sup> Поэтому именно материалы «Крокодила» положены в основу данной работы и прежде всего — в основу всех статистических выкладок<sup>18</sup>.

В данной статье, наряду с материалами «Крокодила», будут использованы также политические карикатуры, которые регулярно печатались в «Правде», «Известиях», «Труде» (в последнем случае, однако, в основном с 1939 г.), публиковались в альбомах видных карикатуристов. Только у Б. Ефимова — самого плодовитого среди советских карикатуристов — в межвоенный период вышло около 10 сборников политических карикатур. Тиражи этих сборников колебались от 2 до 25 тысяч экземпляров. Конечно, с тиражами «Крокодила» это сравнить трудно, но подобные сборники были также рассчитаны не только на узкий круг ценителей, но и на массового читателя.

Как же именно «звериный стиль» был представлен в советской карикатуре на международные темы, прежде всего на страницах «Крокодила»?

По-прежнему (хотя по сравнению с началом века заметно реже) встречаются животные, символизирующие целые страны (всего свыше 30 карикатур), чаще других — британский лев. Так как речь шла, прежде всего, о ведущих странах, «империалистических державах» в советской терминологии, неудивительно, что на рисунках преобладали хищные звери и птицы, изредка насекомые (обычно пауки) (рис. 1). Впрочем, порой встречались самые неожиданные метафоры.

После распада Германской, Австро-Венгерской, Российской

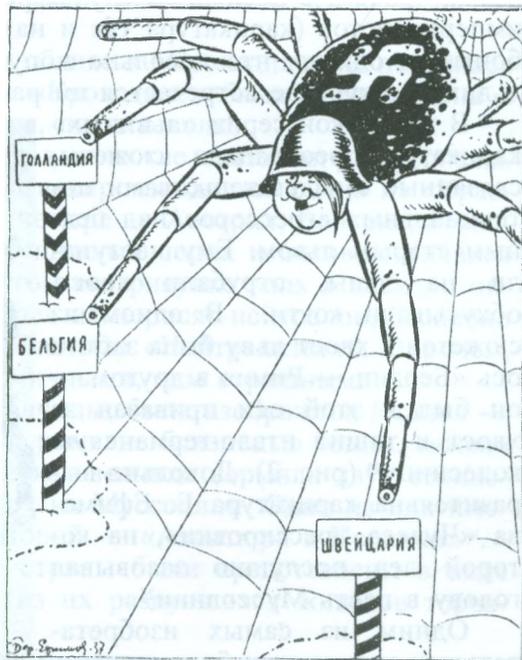


Рис. 1. Б. Ефимов. Ласковый паучок.

империй из карикатуры практически исчезли геральдические животные. Немногими исключениями можно считать карикатуру 1934 г., где Гитлер отказывается от орла как символа Германии — из-за сомнительной в расовом отношении формы носа, и карикатуру 1939 г., на которой польские орлы, улетают, теряя гербы<sup>19</sup>. Другими словами, гордая геральдика прошлых лет представляла не просто мишенью для карикатур, но и символической, уже не свойственной прекрасному новому миру. Конечно, и лев изначально являлся геральдическим животным Великобритании, но в 1920—1930-е гг. об этом уже не вспоминали.

В «Крокодиле» с 1922 по 1941 год британский лев встречается 15 раз, причем на первые пятнадцать лет приходится лишь три карикатуры, остальные были опубликованы в 1937—1939 гг. и связаны с политикой «невмешательства» в гражданскую войну в Испании и в целом — с политикой «умиротворения». 8 карикатур из всей коллекции принадлежали художнику Ю. Ганфу<sup>20</sup>.

В подавляющем большинстве случаев лев изображался в самом жалком виде — с унылым выражением на морде, с заплатами на шкуре и т. п. На одной из карикатур Ю. Ганфа (1927) тощий лев жаловался, что дышать ему все труднее, на другой (1931) тот же лев был изображен весь в бинтах — речь шла о мировом кризисе<sup>21</sup>. В ряду уничижительных образов есть лишь два исключения — на карикатуре М. Храпковского (1929) английский лев, японский бульдог и американский гриф-стервятник рвут на части окровавленный Китай<sup>22</sup>, а на карикатуре Ганфа (1940) страшный лев с луной-ятаганом в лапе вздымается над сонным Стамбулом. Впрочем, в последнем случае речь шла только о мечтах английских империалистов (карикатура так и называлась: «Мечты, мечты...»)<sup>23</sup>. Любопытно, однако, что довольно популярный в начале века образ осла в львиной шкуре не встречается ни разу.

В испанской серии «львиных» карикатур преобладали сюжеты, связанные с издевательствами потенциальных агрессоров над бедным старым львом. Ему наступали на лапы, отрубали хвост, обкусывали когти... В одном из сюжетов в хвост льву была забита ось «Берлин — Рим» в другом — он был к этой оси привязан за хвост и тащил итало-германскую колесницу<sup>24</sup> (рис. 2). Довольно выразительна карикатура Б. Ефимова «Чудеса дрессировки», на которой лев послушно засовывал голову в пасть Муссолини<sup>25</sup>.

Одним из самых изобретательных и смешных был рисунок А. Каневского (1938), повторяв-

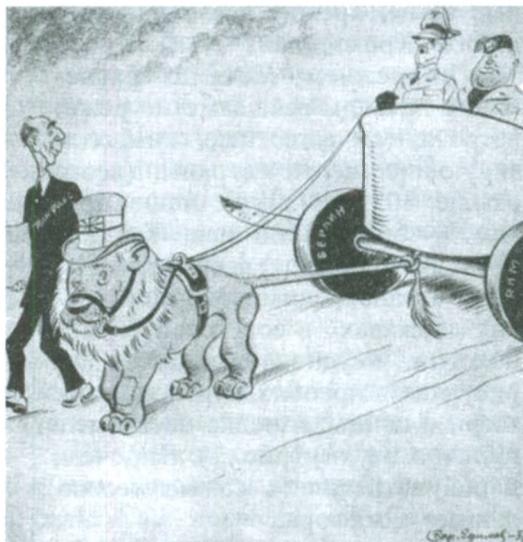


Рис. 2. Б. Ефимов. Почетная роль.

ший известный библейский сюжет — «Заклание британского льва Чемберленом», на котором были изображены связанный лев на алтаре, Н. Чемберлен в роли Авраама, ангелы Гитлер и Муссолини с ножами в руках, японец, сующий головешку в костер...<sup>26</sup>

После начала Второй мировой войны британский лев, опять-таки в исполнении Ганфа, появляется в «Крокодиле» дважды. И в обоих случаях речь шла о непростых отношениях Британии с ее доминионами. В серии рисунков (1939) «Раз в крещенский вечерок (новогодние гадания в капиталистических странах)» лев в халате гадал на индийском лотосе (имелась в виду неочевидная ситуация в Индии в годы войны)<sup>27</sup>.

8-й номер «Крокодила» за 1940 г. вышел под заголовком «Сегодня Крокодил принимает иностранных гостей». Номер состоял из ряда многофигурных комбинаций — «На парадной лестнице», «В салоне», «Банкет» и других, на которых в самых неожиданных ситуациях сталкивались различные персонажи. На одном из рисунков под названием «Танцы» был изображен растерянный британский лев на колеснице, в которую были запряжены слон (Индия), сфинкс (Египет) и кенгуру (Австралия), тянущие в разные стороны<sup>28</sup>.

Помимо льва Англию символизировали также кондор, бульдог и акула<sup>29</sup>. В трех случаях одинаковые животные изображали Великобританию и Францию: это были акулы на карикатуре, посвященной проблемам морского разоружения<sup>30</sup>; кошки, поедающие птиц (Англия — Мосул, Франция — Сирию) на карикатуре «Под сенью Лиги наций»<sup>31</sup>; кролики, беспомощно замершие перед удавом-Германией<sup>32</sup>. Как ни странно, других изображений Франции в виде животных не встречается, нет даже галльского петуха.

Веймарская Германия в зверином облике в «Крокодиле» не появилась ни разу, Германия же фашистская в «Крокодиле» была представлена в виде двух кобр, питона, тигра, шакала, лисы и волка.

Волк-Германия иногда предстал в качестве сказочного персонажа. Так, на одной карикатуре Б. Ефимова воспроизводилась сцена из «Красной Шапочки», только Шапочек был четыре — Австрия, Венгрия, Румыния, Югославия, а волк, помимо бабушкиных чепца и очков, отличался еще и квадратными усиками. На другом его рисунке волк в каске, с окровавленным ножом, плотоядно смотрел на поросят-нейтралов, беспечно танцующих за бумажной стеной с надписью «Нейтралитет»<sup>33</sup>. Впрочем, оба сказочных волка были скорее комичными, чем страшными...

Однажды в виде волка, точнее, волчицы, была изображена Италия — на рисунке Б. Ефимова «Современные римские близнецы» тощая, тяжело дышащая, но симпатичная капитолийская волчица кормила двух великовозрастных близнецов, чем-то похожих на Муссолини. Один из них имелся «Авантюра в Абиссинии», второй — «Авантюра в Испании»<sup>34</sup>.

На другой карикатуре сразу две страны были представлены в виде удавов, страдающих от несварения (из их раздувшихся животов торчали — Северный Китай<sup>35</sup>).

Япония предстала также в виде ученого кота, гуляющего на цепи вокруг арийского дуба (кажется, это единственный случай, когда страна,

а именно Германия, была изображена в виде дерева)<sup>36</sup>. В образе кота — на сей раз отнюдь не ученого, а скорее мартовского, появлялась и Польша<sup>37</sup>. Однако чаще ее символом становились собаки, обычно бульдоги. Так, широко известна карикатура Дени «Польша — пес Антанты» (1920), на основе которой был издан массовым тиражом плакат. Другой его рисунок, также послуживший эскизом для плаката, изображал Польшу в виде свиньи, которую держала на руках Франция<sup>38</sup>.

В разные годы в «Крокодиле» Италию олицетворяли также питон и акулы, Австрию — свинья (это было связано с событиями февраля 1934 г.<sup>39</sup>), Японию — тигр и бульдог, США — гриф-стервятник и огромная хищная рыба (с пастью в виде кошелька), Китай — дракон, Польшу — собаки, а Болгарию — почему-то нетопырь.

Любопытно, что медведь как образ страны в «Крокодиле» появился лишь однажды, и представлял он собой вовсе не Россию, а Японию — на китайской пасеке<sup>40</sup>.

Самый плодовитый из карикатуристов Б. Ефимов нередко по несколько раз обыгрывал одни и те же сюжеты. Так, в 1931 г. он изобразил Румынию в образе лошади, на которой гордо восседал польский союзник (карикатура была посвящена польско-румынскому союзному договору)<sup>41</sup>. В стороне в качестве укротителя стоял маршал Фош<sup>42</sup>. Через несколько лет художник повторил сюжет на рисунке, посвященном итало-германскому союзу и озаглавленном «Проект реконструкции известной конной статуи Вероккио». Теперь уже Гитлер важно восседал на коне, напоминавшем Муссолини, причем к таким привычным атрибутам дуче как тяжелый подбородок и пилотка добавился конский хвост, напоминавший римскую фасцию<sup>43</sup>.

Португалия однажды появилась в образе мелкой, но крайне неприятной обезьяны, а четыре пограничные с СССР страны, Польша, Латвия, Эстония и Финляндия, — в виде крыс, бегущих с конференции по разоружению<sup>44</sup>.

Малые страны нередко изображались также в виде птиц. Выше упоминались Мосул и Сирия на карикатуре «Под сенью Лиги наций». На ней же присутствовали три прибалтийские страны в облике трех ворон. Б. Ефимов изображал Германию и Италию в виде отвратительных стервятников, а на рисунке Л. Бродаты Австрия-курица убегала от Гитлера, намеревавшегося сварить из нее вкусный бульон<sup>45</sup>.

Чаще других в виде птицы изображалась Польша. На рисунках Ефимова польский голубок страстно целовался с эстонским (оба при этом размахивали саблями с надписью «против СССР»), польская кукушка хвалила японского петуха, польский орел накрывал крылом белую эмиграцию<sup>46</sup>.

Встречались, хотя и крайне редко, насекомые (пауки) — так, в «Крокодиле» одна из карикатур, посвященная конференции в Лозанне, представляла собой коллективный портрет ведущих европейских держав в виде пауков, плетущих свои сети вокруг Турции<sup>47</sup>.

Подводя итог сюжету, связанному с использованием «звериного стиля» для характеристики различных стран — агентов мировой политики, можно сказать, что в целом традиция изображать государства в виде жи-

вотных, берущая начало в XIX в., сохранилась. Однако было утеряно одно важное качество: отсутствовала понятная читателю связь между характеристиками, приписывавшимися национальной мифологией тем или иным животным, и публичным позиционированием конкретной страны в официальной пропаганде. Животные выбирались иногда совершенно неожиданно, никакой последовательности (за исключением того, что потенциальные агрессоры обычно изображались в виде хищников или змей), проследить невозможно. Единственным постоянным персонажем оставался британский лев, однако карикатуры с его участием были построены по принципу противопоставления стереотипных представлений о «царе зверей» (грозный хищник) и уничижительной советской риторики в отношении Великобритании как капиталистического государства. А ведь Британия по-прежнему оставалась ведущей державой Европы и второй державой мира... Редкий случай, когда карикатуристы, отталкиваясь от сиюминутной ситуации, предвосхитили резкое снижение роли Британии в послевоенном мире.

Большое распространение получила манера изображать в облике животных политиков разных стран (в «Крокодиле» в эти годы появилось около 25 подобных карикатур). Здесь трудно установить какие-либо закономерности: все определялось политической ситуацией, степенью опасности того или иного политика для СССР, и, наконец, фантазией и личными пристрастиями карикатуристов.

Первая такая карикатура, принадлежавшая Моору, появилась уже в седьмом по счету номере «Крокодила». На ней был изображен Стиннес в виде куколки, из которой вместо бабочки вылуплялся германский орел — явный намек на опасность возрождения монархии<sup>48</sup>. Вскоре появилась карикатура на маршала Фоша в виде огромного паука, высасывающего соки из Германии<sup>49</sup>.

Вообще в советской традиции западные политические деятели нередко изображались в виде змей, однако в «Крокодиле» в те годы таких карикатур всего две — в виде кобры, встающей над Афганистаном, был изображен О. Чемберлен, и в виде ядовитой змеи — Р. Херст<sup>50</sup>. В одном из альбомов Ефимова мужественный испанский республиканец боролся с трехголовой змеей в виде свастики. Головы ее представляли собой Гитлера, Франко и Муссолини<sup>51</sup>. Три известнейших промышленника (Уркварт, Лушер, Крупп) появились в «Крокодиле» в виде акул<sup>52</sup>.

На карикатуре Б. Ефимова (1936) Геббельс, Розенберг и Риббентроп были представлены в образах нетопырей. Любопытно, что кроме них на этом же рисунке присутствовали Гитлер и Геринг — в шаржированном, но узнаваемом человеческом облике. Однако, в отличие от трех нетопырей, их изображения не были подписаны — возможно, Ефимова остановил официальный статус рейхсканцлера и председателя рейхстага. Однако, скорее всего автор рассчитывал, что искушенный читатель и так узнает этих уже знакомых ему персонажей.

В одном из альбомов Ефимова Гитлер появился в образе паука, тянущего свои суставчатые лапы (в виде орудийных стволов) к нейтральным странам<sup>53</sup>.

Чаще всего западные политики изображались в виде птиц. На карикатуре конца 1939 г. в заснеженном лесу финский крестьянин рубит сухое дерево, с которого разлетаются испуганные совы с лицами финских политиков<sup>54</sup>. На одной из карикатур Пилсудский — с характерными усами, в конфедератке, в огромных сапогах, с саблей и пистолетом — изображал из себя голубя мира<sup>55</sup>. На другой он же появился в образе доброго аиста, приносящего Польше нового президента, И. Мосьщицкого<sup>56</sup> (рис. 3).

Пуанкаре дважды был представлен в облике галльского петуха. На одной карикатуре он «замещал» голубя мира, на другой — убегал от солнца коммунизма<sup>57</sup>.

Иногда встречался образ наседки — на карикатуре Дени (1922), посвященной Генуэзской конференции, Пуанкаре высиживал яйцо с надписью «де юре», а Геббельс на карикатуре А. Каневского (1936) — ядовитых гадов<sup>58</sup>.

ДОБРЫЙ АИСТ ПИЛСУДСКИЙ.



Польша разрешилась от бремени президентом

Рис. 3. Б. Ефимов. Добрый аист Пилсудский.

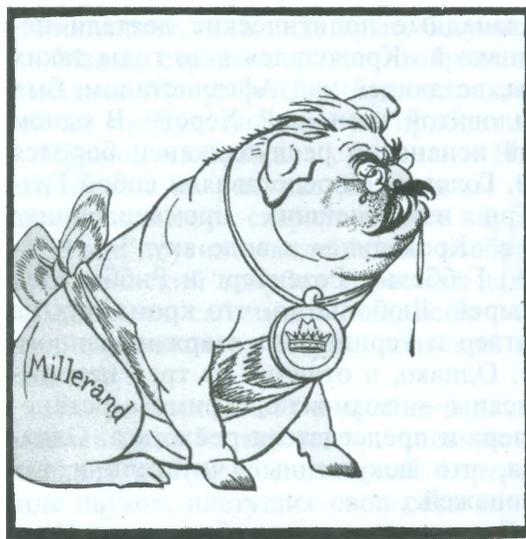


Рис. 4. Дени. Мильеран (по Брему).

Время от времени политики изображались в виде маленьких птичек, что, очевидно, должно было продемонстрировать их историческую незначительность. В разные годы такой «чести» удостоились на страницах журнала Пенлеве, Войцеховский, Э. Бенеш и поэт М. Метерлинк, одобрительно отзывавшийся о фашизме<sup>59</sup>.

Что касается млекопитающих, карикатуристы, конечно, не обошли своим вниманием и столь многообещающий образ, как свинья. Штреземан в этом облике подкапывался под советский дуб, а Гитлер — под советский забор<sup>60</sup>. На одном из рисунков Дени в виде

свиньи был изображен Мильеран<sup>61</sup> (рис. 4), а на рисунке Ефимова — Свинхувуд<sup>62</sup>. Пуанкаре однажды был представлен в виде осла, а Карл Каутский на карикатуре Храпковского — в виде жирного кота в тубетейке<sup>63</sup>.

Иногда использовалась и лисица — в этом образе можно было встретить двух столь различных политиков, как Ллойд Джордж и Пуанкаре. В первом случае, очевидно, имелись в виду политические качества английского премьер-министра (рис. 5). Во втором — карикатуриста заинтересовал пышный лисий хвост; по его версии, хвост этот олицетворял связь Пуанкаре с вредителями (очевидно, это был намек на процесс Промпартии).

Среди «политических зверей» встречались собаки — в этом образе перед читателем предстали Франко, Геббельс, Детердинг, Бек<sup>64</sup>, и волки — Гитлер, только что проглотивший Австрию, Муссолини и У. Ситрин<sup>65</sup>. В последнем случае, впрочем, Ситрин удостоился редкой чести — его олицетворяли сразу два животных, волк и овца.

В 1936—1937 гг. Б. Ефимов опубликовал два варианта карикатуры «Звери на свободе»<sup>66</sup>. В обоих случаях были изображены волк-Гитлер и волчица-Муссолини, причем обыгрывалась известная строчка Пушкина «С своей волчицей голодной выходит на дорогу волк». В одном из вариантов на ветке сидели довольные Чемберлен и Даладье, а из-за дерева выглядывал дядя Сэм (рис. 6).

Время от времени политики по прихоти карикатуристов превращались в приматов. В «Крокодиле», впрочем, за эти годы есть лишь два случая, когда политики были изображены в виде горилл. Это — депутаты французского парламента и Гитлер, рвущийся к власти в Германии<sup>67</sup>.

Существует довольно остроумный рисунок Б. Ефимова, на котором две шkodливые мартышки — Риббенди и Грандентроп — залили черни-

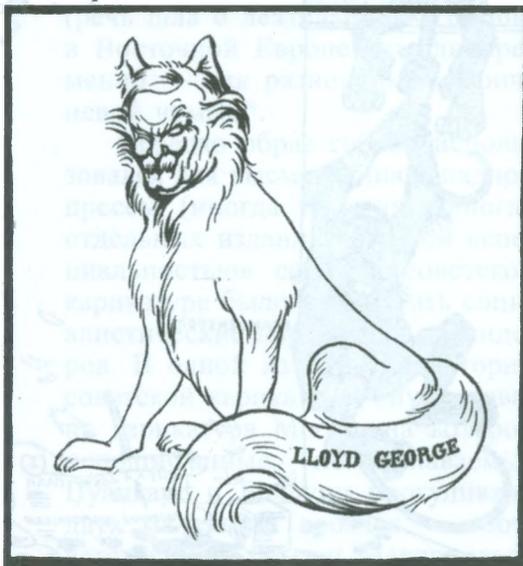


Рис. 5. Дени. Ллойд-Джорж (по Брему).



Рис. 6. Б. Ефимов. Звери на свободе.



Рис. 7. Б. Ефимов.  
«Дипломатические» проделки.

лами и обгрызли края очередного английского документа в Комитете по невмешательству<sup>68</sup> (рис. 7). На другом его рисунке появился Геббельс в виде Микки Мауса, дирижирующего антисоветским хором<sup>69</sup>.

Иногда карикатуристы, впрочем, шли по самому простому пути — опирались на созвучие имен. Так, на рисунке Черемных глава баварского правительства Кар был изображен в виде вороны, а американский конгрессмен Фиш на рисунке Ефимова — в виде рыбы<sup>70</sup>. На другой, более остроумной карикатуре Ефимова, тот же Фиш появился уже в облике рыбы-брызгуна, плюющего клеветой на СССР<sup>71</sup>.

Животные в карикатуре не всегда обозначали страны или политических деятелей. Нередко они символизировали и абстрактные

явления. Так, например, на карикатуре М. Черемных в виде разъяренного быка, утыканного бандерильями, представал капитал; огромная окровавленная обезьяна олицетворяла реакцию в Югославии; паук — кризис<sup>72</sup>. Неоднократно Б. Ефимов изображал интервенцию против СССР, в частности, в образе огромного зубастого крокодила или трехголового осьминога (в качестве голов осьминога выступали Гитлер, Троцкий и японский военный — карикатура была датирована 1937 г.)<sup>73</sup>.

В одном из первых сборников Б. Ефимова дважды был продемонстрирован и звериный облик империализма. Сначала неназванный, но вполне узнаваемый лорд Керзон<sup>74</sup>, с орденой лентой и девизом «Rule Britannia»<sup>75</sup>, оседлал грозного вида льва с надписью «империализм». Вместо кисточки на хвосте лъва развевался британский флаг. Подпись под рисунком призывала посадить льва за решетку. На другой карикатуре империализм предстал уже в виде стервятника, опекающего русскую эмиграцию — жалкого двухголового птенца<sup>76</sup>.

Любопытно сравнить две карикатуры, разделенные десятилетним промежутком, на которых был изображен фашизм. На рисунке Б. Ефимова (1926) фашизм в виде маленькой противной обезьянки, украшенной свастиками, в итальянской пилотке с кисточкой, с дубинкой в лапе, восседал на унылом осле в пенсне, олицетворявшим парламентаризм (рис. 8). Карикатура Кукрыниксов (1936) изображала фашизм уже в виде огромного страшного кабана с трупом в пасти. Подпись поясняла: распространен в Германии, Италии, Португалии<sup>77</sup>. А фашисты изображались в виде

## ШЕСТВИЕ НА ОСЛЯТИ



Парламентаризм и фашизм

Рис. 8. Б. Ефимов. Шествие на осляти.

ства все того же Ганди — рядом со слоном прыгала моська, олицетворявшая требования Ганди к властям<sup>81</sup>. В те годы Ганди в СССР официально воспринимали как коллаборациониста, сдерживавшего народное движение и предававшего его интересы.

Однажды на карикатуре появилась и Лига наций — в облике лисы из известной басни про лису и виноград, только в цилиндре. Поводом для карикатуры 1929 г. послужили попытки Лиги наций вмешаться в советско-китайский конфликт на КВЖД<sup>82</sup>.

Но, как и в случае с политиками, встречались и случайные аналогии, например, папскую курию один из карикатуристов изобразил в виде кур, руководствуясь, очевидно, только созвучием.

Не столь редки были и карикатуры, где животные выступали как самостоятельные персонажи, иногда в компании с людьми, иногда без них. Иногда эти карикатуры намекали на те или иные страны или политических деятелей. Но в отличие от всех проанализированных выше примеров, намек содержался в сюжете карикатуры, но не был обозначен ни какой-либо деталью (вроде свастики на волке), ни надписью на персона-

свиней, крыс или обезьян<sup>78</sup>. Крысы, кстати, представляли в виде грызунов, живущих в подполье (речь шла о деятельности гестапо в Восточной Европе), и одновременно — как разносчики «коричневой чумы»<sup>79</sup>.

Нередко образ собаки использовался для высмеивания западной прессы (иногда в целом, иногда отдельных изданий). Второй «специальностью» собак в советской карикатуре было изображать социалистические партии или их лидеров. В одной из книг по истории советской карикатуры опубликована карикатура Моора, на которой неподписанные, но узнаваемые Пуанкаре и Болдуин прогуливали двух маленьких собачек — соответственно Блюма и Макдональда (эти, во избежание недоразумений, были подписаны)<sup>80</sup>.

Несколько раз как символ западной прессы встречались утки.

Мощь народного движения в Индии была проиллюстрирована изображением слона, которого укрощал Ганди; второй раз слон появился уже как символ предатель-

же или подписью под рисунком. И, как ни странно, такие карикатуры оказывались нередко точнее и забавнее более прямолинейных.

Одна из самых удачных карикатур, принадлежавшая Л. Генчу (1932), иллюстрировала процесс взимания репараций с побежденной Германией. На ней обезьяна старательно трясла пальму, при этом плоды пальмы, падая, ударяли ее по голове<sup>83</sup>. На карикатуре Л. Г. Бродаты с поясняющим названием «Абиссинская проблема» лев, с трогательной задумчивостью, разглядывал антилопу и размышлял — то ли съесть ее, то ли взять под протекторат<sup>84</sup>.

Львы и обезьяны еще несколько раз появлялись на страницах «Крокодила». Дважды, в 1925 и 1932 гг., карикатуристы комментировали пресловутый «Обезьяний процесс» и дальнейшие шаги противников дарвинизма в США, используя обезьян в качестве персонажей<sup>85</sup>. А в 1935 г. карикатурист М. Храпковский предложил самый простой способ научить обезьян смеяться — дать им почитать «Фелькише Беобахтер»<sup>86</sup>. Что касается львов, оба раза речь шла о зоопарках — в немецком зоопарке у клетки льва поставили охрану, чтобы посетители не отнимали у него мясо, а в лондонском потребовалось повесить дополнительную табличку, иначе никто не верил, что это действительно лев (очередной намек на беспомощного британского льва)<sup>87</sup>.

Довольно популярным среди карикатуристов приемом были сравнения и парадоксы, построенные на традиционной для русского языка негативной коннотации словосочетаний с прилагательным «собачий». «Собачью» жизнь заманчиво было сравнивать с жизнью западных трудящихся. На одной из карикатур сытые немецкие полицейские собаки с жалостью и превосходством поглядывали на инвалида войны; в той же Германии богатая владелица собачки была недовольна очередью голодающих за собачьим мясом. Примерно тот же сюжет обыгрывался и применительно к Франции — кости из ресторана для собак отдавали безработным<sup>88</sup>.

Иногда собаки оказывались лишь атрибутами, иллюстрирующими особенности политического образа своих хозяев. Так, Б. Ефимов неоднократно изображал лорда Керзона с бульдогом, хотя сюжет карикатур этого не требовал<sup>89</sup>. Впрочем, и другие животные могли символизировать те или иные политические качества, например, медлительность: «воевода Левицкий» на рисунке Ефимова отправлялся из Варшавы на Украину верхом на раке, а лондонский комитет по невмешательству ехал на черепаше<sup>90</sup>.

Что касается рыб, они были главными персонажами двух карикатур, и на обеих речь шла о продуктах, которые выбрасывались в море в годы мирового кризиса (вообще этот сюжет, действительно производящий впечатление абсурда, широко и очень долго обыгрывался в советской пропаганде). На одной из карикатур капиталист подкармливал своих сестер-акул, на другой — рыбы у берегов Бразилии выбирали, завтракать ли им выброшенным в море кофе, или подождать еще и молока (любопытно, что вторая карикатура появилась в 1935 г., когда пик кризиса был давно уже пройден)<sup>91</sup>.

Ряд карикатур касался военной тематики. Время от времени в «Крокодиле» публиковались иностранные художники — Перл Байндер, Херлуф Бидstrup, Жан Эффель, и др. На одном из рисунков Эффеля девоч-

ка интересовалась, глядя на огромную бабочку: истребитель это или бомбардировщик<sup>92</sup>.

На рисунках крокодильских художников небо покрывали боевые самолеты, которые не давали пролетать гусям, а море — боевые корабли, так что даже акулам некуда было деться<sup>93</sup>.

На одной из карикатур вороны пародировали европейское движение пацифистов, сопровождая пушки с листком бумаги, на котором было написано «мир». А на рисунке 1940 г. тех же ворон и сорок сбивали финны, объявив их советскими самолетами серии «ВС»<sup>94</sup>.

Но самой популярной птицей у карикатуристов был, конечно, голубь мира. Он маскировал собой штыки и стволы орудий, выступал как украшение елки из орудийных стволов, его изображали то в пятнах крови, то в противогазе, он не давал покоя сторонникам войны. На карикатуре М. Черемных Чемберлен, оседлав измученного голубя, летел на переговоры в Женеву<sup>95</sup> (рис. 9). Оригинальнее всего использовал этот образ Ю. Ганф (1936) — в фашистской Германии голубь мира фотографировал неприятельские позиции, разбрасывал бактерии, на нем испытывали газы<sup>96</sup>.

\* \* \*

Для сравнения можно сказать несколько слов о том, как «звериный стиль» практиковался в других странах.

Отдельную статью можно было бы посвятить тому, как «звериный стиль» использовался при описании русской эмиграции. Здесь целый набор животных, среди которых преобладали собаки, но встречались также грызуны, птицы, обезьяны, лошади, козы, свиньи и рыбы. При этом нередко изображения деятелей эмиграции были намного более оскорбительными, чем западных политиков — что, впрочем, вполне объяснимо. Характерен рисунок Ефимова, на котором П. Н. Милюков был изображен в виде мерина, В. М. Чернов — козла, а Б. В. Савинков — павиана<sup>97</sup>.

Что же касается карикатуристов-эмигрантов, из недавно опубликованной достаточно обширной подборки (свыше 600 карикатур) из газеты «Последние новости» можно сделать вывод, что «звериный стиль» для



Рис. 9. М. Черемных. Голубь мира.

них был нехарактерен<sup>98</sup>. Конечно, животные (чаще собаки) изредка встречались на карикатурах, но ни людей, ни страны они не символизировали. Лишь на одном рисунке Троцкий был изображен в виде львиной шкуры под ногами у Дзержинского, а Гитлер — в виде паука, поймавшего в свою паутину всю Европу, да и то рисунок назывался «Сон Гитлера». Был еще один рисунок 1935 г., на котором Гитлер боролся с медведем, но кто (или что) имелось при этом в виду, можно было только догадываться...<sup>99</sup>

Гораздо менее разборчивой в средствах оказалась немецкая карикатура. В фундаментальном исследовании польского исследователя Е. Ц. Крола, посвященного немецкой карикатуре, приводятся примеры изображения Польши в виде собаки, волка, орла, свиньи, обезьяны, крокодила... Англия на тех же карикатурах предстала в образе льва или дракона, а СССР — в виде медведя красного цвета<sup>100</sup>. Нельзя не отметить, что карикатуры эти в большинстве своем оригинальны, хорошо нарисованы и не лишены своеобразного остроумия, хотя нередко оскорбительны (в этом отношении они мало отличались от советских карикатур или карикатур стран Восточной Европы). Возможно, сыграла роль давняя традиция политической карикатуры в Германии, которая либо отсутствовала, либо была слабо развита в странах Восточной Европы.

В польских карикатурах межвоенного периода также немало примеров «звериного стиля». Советская Россия изображалась в виде красного дракона, изредка осьминога, большевизм — в виде змеи, а Германия — в образе орла или свиньи<sup>101</sup>. Но, конечно, преобладал русский медведь, причем в двойной ипостаси — в виде хищника, олицетворявшего государство или большевизм, или в виде страдальца, закованного в цепи, олицетворявшего Россию под властью большевиков. Первый вариант, впрочем, был гораздо более распространенным<sup>102</sup>. Это даже позволило современным исследователям сделать вывод о том, что подобные карикатуры вели к дегуманизации русских вообще, к лишению их человеческого облика<sup>103</sup>.

Эстонские художники также были не слишком изобретательны: Советская Россия обычно предстала на их рисунках в виде все того же медведя, «агрессивного чудовища, который больше всех остальных персонажей на карикатуре, и нередко его поведение носит оттенок нападения или канибализма». Впрочем, как признает эстонская исследовательница, на карикатурах 1920—1930-х гг., «мотив людоедства в отношении России хорошо заметен даже при отсутствии звериных метафор»<sup>104</sup>. На латвийских карикатурах Советскую Россию олицетворяли змея, собака, неведомый зоологам украшенный звездами волосатый монстр с огромными клыками<sup>105</sup>.

В целом необходимо отметить, что карикатура, нацеленная против СССР, достаточно часто носила откровенно оскорбительный характер. Правда, на Западе советских вождей (за исключением Сталина и в 1920-е г. Троцкого) почти не знали и соответственно крайне редко изображали (исключением является эмигрантская карикатура, где нередко появляются Молотов, Литвинов, Дзержинский или Калинин). Зато привычной фигурой был зверообразный «большевик» или просто «русский». Возникает впечатление, что со стороны Запада вражда носила не столько классовый, сколько культурно-цивилизационный характер.

Как отмечают польские исследователи, в межвоенный период в карикатуре восточноевропейских стран «наряду с Медведем Россия представлена Иваном-Казакком, который изображен как специфический тип солдата-дикаря, бедного нецивилизованного крестьянина, империалиста, и Матушкой Россией. Русский в иностранных карикатурах чаще всего предстает как варвар, оккупант, или империалист. Германию также представляют как империалиста, оккупанта, нередко отличающегося жестокостью, но иногда и как спасителя... Очень популярно изображение немца-Михеля... который выглядит как нормальный трудолюбивый человек — мелкий буржуа, носящий шлепанцы, чулки до колен, бриджи, и ночной колпак»<sup>106</sup>. Контраст между «Иваном» и «Михелем» как раз и подчеркивает разницу в восприятии двух стран и двух народов их соседями.

Современные исследователи в статье о польской карикатуре, посвященной Советской России, приходят к неожиданному выводу: в современной карикатуре использование «звериного стиля» для изображения стран или народов является табу, нарушение которого чревато скандалом. Впрочем, одно исключение авторы нашли: по-прежнему русский медведь является распространенным и признанным изображением России и русских. Авторы при этом ссылаются на множество карикатур, появившихся в 2008 г. в связи с грузино-российским конфликтом<sup>107</sup>. На самом деле, впрочем, русские медведи стаями разгуливали по западным (польским в том числе) карикатурам и в 1990-е, и в 2000-е...

\* \* \*

На примере «звериного стиля» видно, какие традиции и приемы советская политическая карикатура заимствовала у карикатуры предшествующего периода, и что нового внесла она в это древнее искусство. В частности, «звериный стиль» использовался советскими карикатуристами намного чаще, чем их предшественниками. Практически исчезают геральдические животные, и зооморфный образ той или иной страны оказывается самым неожиданным, порой — просто случайным. Намного чаще в образе животных предстают политические и государственные деятели. И, наконец, животные нередко олицетворяют те или иные абстрактные понятия — подобное, конечно, встречалось и раньше, но достаточно редко. Теперь же капитализм, фашизм, социал-демократия, кризис, реакция предстали в обшество животных, пресмыкающихся, а то и насекомых.

Несколько лет назад в одном из российских университетов было проведено любопытное исследование субъективного восприятия карикатур. Карикатуры, имеющие оскорбительный оттенок, большинством участников было распределены на четыре группы (мы остановимся только на изображениях животных). Так, наиболее оскорбительными были признаны карикатуры, в которых испытуемый изображался в образе осла. К средним по степени оскорбительности были отнесены зооморфные образы змеи. Малооскорбительными были признаны образы обезьяны, павлина, вороны. И, наконец, совсем не оскорбительными объявлялись карикатуры, где испытуемого сравнивали с каким-нибудь хищником, например тигром, хотя бы худым и облезлым<sup>108</sup>.

Похоже, что интуитивно советские карикатуристы руководствовались подобными критериями — по крайней мере, единственной страной, которая представляла в образе змеи, была фашистская Германия (по каким-то причинам образ осла, скажем, в «Крокодиле» тех лет практически отсутствует). Очевидно, что существовали достаточно развернутые (хотя не обязательно письменные) установки относительно отношения к тем или иным странам, событиям и лицам в данный момент, хотя кем конкретно они формулировались и где фиксировались, сказать трудно (речь не идет, разумеется, о самых общих пропагандистских директивах, которые задавались партийными документами, материалами съездов и пленумов партии, выступлениями и статьями Сталина и других представителей политического руководства и т. п.) Эти механизмы требуют дальнейшего изучения.

Подводя итог, можно сказать, что образы внешнего мира, зооморфные в том числе, созданные карикатуристами в 1920—30-е гг., во многом определили внешнеполитические стереотипы, воспринятые значительной частью советского общества того времени<sup>109</sup>.

Можно привести следующий любопытный пример: в годы войны на оккупированных территориях немцы пытались вести антисоветскую пропаганду, используя советский опыт, в том числе и по формированию визуальных образов мира. Как замечает современный исследователь, «немцы пытались учесть специфику восприятия наглядной агитации советскими людьми, которая заключалась в том, что они (сельское население) были приучены к моментальному восприятию лозунгов и зрительного образа»<sup>110</sup>.

С другой стороны, среди населения оккупированных областей ходили слухи, возникшие явно под воздействием советской карикатуры предвоенных лет. Так, в одном из районов Калининской области весной 1943 г. распространялось имевшее явно церковное происхождение «святое письмо», в котором содержалось предсказание, «якобы написанное одним святым 600 лет назад, в нем предсказывается о великой войне черного орла со свастикой против красного петуха, леопарда и льва. В этой битве, в результате которой черный орел займет часть земель петуха, будет в конце концов побежден. Леопарду, сравнительно со львом, отводится более активная роль. Население делает из этих намеков свои выводы о победе Красной армии»<sup>111</sup>.

Очевидно, что красный петух здесь означал СССР, черный орел Германию, лев — Великобританию. А вот в роли леопарда — вопреки всем представлениям средневековой геральдики — очевидно, выступают США<sup>112</sup>; представления об их более активной роли хорошо соотносятся с некоторыми намеками советской пропаганды, склонной в годы войны к американцам относится чуть лучше, чем к англичанам<sup>113</sup>. Остается, впрочем, удивляться, что такие нюансы, ясные далеко не всем и на советской территории, схватывало массовое сознание людей, оказавшихся в оккупации. Возможно, роль сыграли и описанные выше, укоренившиеся в предвоенные годы стереотипы, в соответствии с которыми Англия традиционно представляла в роли одного из основных врагов России/СССР, а вот отношение к США было заметно лояльнее.

Но и после войны стереотипы, сформировавшиеся в межвоенный период не в последнюю очередь под воздействием политической карикатуры, отличались большой устойчивостью и в значительной степени сохраняли свое воздействие до конца 1980-х годов, да и сейчас время от времени проявляют себя в общественном сознании.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>Статья подготовлена в рамках Программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Традиции и инновации в истории и культуре». Проект «Модернизация и эволюция инокультурных представлений российского/советского общества в контексте модернизации (конец XIX — первая половина XX в.)».

<sup>2</sup>*Абрамский И. П.* Смех сильных. О художниках журнала «Крокодил». М., 1977. С. 6.

<sup>3</sup>*Казаневский В. С.* Искусство современной карикатуры. Киев, 2004. С. 143. Здесь автор откровенно искажает факты. Советские карикатуристы, надо отдать им должное, не «похваливали» Гитлера (мне, по крайней мере, не встречалось ни одной подобной карикатуры, даже в период советско-германского сближения в 1939—1940 гг.). Впервые в «Крокодиле» в качестве отрицательного персонажа он появился в 1929 г., и потом, особенно в 1932—1933, 1936—1939 гг. был одной из основных мишеней. Подробнее см.: *Голубев А. В.* «Часовой, вооруженный карандашом». Германия и немцы в советской политической карикатуре (1922—1939 гг.) // Россия и Германия в XX веке. Т. 2. Бурные прорывы и разбитые надежды. Русские и немцы в межвоенные годы. М., 2010. С. 85—105. Что же касается Сталина, то он никогда — ни в виде богатыря, ни в каком-либо ином виде — не изображался на советских карикатурах (если не считать нескольких дружеских шаржей 1920-х годов, но это совершенно иной жанр).

<sup>4</sup>*Варшавский Л.* Наша политическая карикатура. М., 1930. С. 8.

<sup>5</sup>*Голиков А. Г., Рыбаченок И. С.* Смех — дело серьезное. Россия и мир на рубеже XIX—XX веков в политической карикатуре. М., 2010; *Голиков А. Г., Рыбаченок И. С.* ...и Африка нам не нужна? // Родина. 2011. № 1. С. 97—102; *Голубев А. В.* Межвоенная Европа глазами советской карикатуры // Европа (Варшава). 2003. Том 3. № 3 (8). С. 125—169; *Голубев А. В.* «Ансамбль международной свистопляски»: Европа в советской политической карикатуре 20—30-х гг. // Проблемы российской истории. Вып. 2. Магнитогорск, 2003. С. 472—498; *Голубев А. В.* «Наш ответ Чемберлену»: советская политическая карикатура 1920—1930-х годов // Историк и художник. 2004. № 2. С. 122—139; Он же. Образ Европы в советской карикатуре 1920—30-х годов // Труды ИРИ РАН. М., 2005. Вып. 5. С. 273—294; *Голубев А. В.* Америка в советской карикатуре 1920—30-х годов // Россия и мир глазами друг друга: из истории взаимовосприятия. Вып. 4. М., 2006. С. 372—412; *Голубев А. В.* Визуальные образы войны в советской карикатуре межвоенного периода // Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия. Челябинск, 2008. С. 269—284; *Golubev A. V.* The Image of the Eastern Europe in the Soviet Caricature of the 19—20s and 1930s (in the Published Material of Krokodil) // D. Demski, K. Baraniecka-Olszewska (Eds.) Images of the Other in Ethnic Caricatures of Central and Eastern Europe. Warsaw, 2010. P. 212—23; *Невежин В. А.* Образ Польши в советской карикатуре периода второй мировой войны (к постановке проблемы) // Поляки и русские — преодоление предрассудков. Лодзь, 2006. С. 301—316; *Рыбаченок И.* Смеяться вовсе не грешно над тем, что кажется смешно. Международные отношения в конце XIX — начале XX века в политической карикатуре // Родина. 2007. № 10. С. 59—64; *Рябов О.* Образ врага в советской политической карикатуре межвоенного периода. Случай Польши // Поляки и русские — преодоление предрассудков. С. 275—286; *Токарев В. А.* Польская тема за пределами «Правды». Советская сатирическая графика в столичных и провинциальных изданиях // Поляки и русские — преодоление предрассудков. С. 287—300; *Токарев В. А.* «Польска сгинела»: окарикатурен-

ные миры советской пропаганды (1939 год) // Россия и мир глазами друг друга: из истории взаимовосприятия. Вып. 4. М., 2007. С. 216—232; Филиппова Т. А. Аспиды и готтентоты. Немцы в русской сатирической журналистике // Родина. 2002. № 10. С. 31—37; Филиппова Т. А. «Благословенная страна». Образ турка в журнале «Сатирикон» // Родина. 2011. № 1. С. 103—106; и др.

<sup>6</sup> Голубев А. В. Политическая карикатура 20—30-х гг. как часть советской повседневности // Повседневный мир советского человека 1920—1940-х гг. Ростов н/Д, 2009. С. 349—366; Орлов И. Б. «Новая буржуазия» в сатире 1920-х гг. // История России XIX—XX вв.: новые источники понимания. М., 2001. С. 230—236; Шаттенберг С. Техника — политична. О новой советской культуре инженера в 30-е годы // Нормы и ценности повседневной жизни. Становление социалистического образа жизни в России, 1920—30-е годы. СПб., 2000. С. 193—217.

<sup>7</sup> Ефимов Б. Сорок лет. Записки художника-сатирика. М., 1961. С. 88.

<sup>8</sup> Дмитриев А. В. Социология политического юмора. М., 1998. С. 69.

<sup>9</sup> РГАЛИ. Ф. 1988. Оп. 1. Д. 379. Л. 36—37. Моор (Орлов) Дмитрий Стахиевич (1883—1946) — российский график и карикатурист, заслуженный деятель искусств РСФСР (1932). Мастер политического плаката.

<sup>10</sup> Подробнее см.: Голубев А. В. Политическая карикатура 20—30-х гг. как часть советской повседневности... С. 350—355.

<sup>11</sup> Игин (Гинзбург) Иосиф Ильич (1910—1975) — график, карикатурист.

<sup>12</sup> РГАЛИ. Ф. 2781. Оп. 1. Д. 872. Л. 42—44.

<sup>13</sup> Там же. Ф. 1988. Оп. 1. Д. 379. Л. 47.

<sup>14</sup> См.: Голиков А. Г., Рыбаченок И. С. Смех — дело серьезное...

<sup>15</sup> Там же. С. 22, 24, 146. Крюгер Паулус (1825—1904) — президент бурской республики Трансвааль в 1883—1902 гг.

<sup>16</sup> См.: Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. Первый полный вариант романа. М., 1997. С. 254.

<sup>17</sup> Конечно, политическая карикатура публиковалась и в других журналах. В 1920-е годы выходило множество сатирических журналов как в столице, так и в провинции, вплоть до уездных городов. Среди наиболее известных — московские журналы «Смехач» (1924—1928) и сменивший его «Чудак» (1928—1930), ленинградские «Бегемот» (1924—1928), «Пушка» (1926—1929) и «Ревизор» (1929—1930). Однако с 1930 г. количество журналов резко сокращается, вновь возникающие существуют лишь несколько месяцев. В Ленинграде с 1930 г. сатирических журналов практически не издавалось; было два или три журнала в союзных республиках, выходившие на языках титульных наций.

<sup>18</sup> С 1922 г. по 22 июня 1941 г. вышло 717 номеров журнала, в которых было опубликовано чуть больше 1700 политических карикатур. Примерно в 100 из них использовались образы животных.

<sup>19</sup> Крокодил. 1934. № 7. С. 3; 1939. № 27. С. 12.

<sup>20</sup> Ганф Юлий Абрамович (1898—1973) — график, народный художник РСФСР (1964). Помимо Ганфа, большим любителем рисовать британского льва, причем почти всегда одинакового — сонного, добродушного и совершенно не страшного — был Б. Ефимов. Художник был вообще-то склонен постоянно тиражировать одни и те же элементы рисунков, но именно в «Крокодиле» среди его рисунков нет ни одного со львом.

<sup>21</sup> Крокодил. 1927. № 35. С. 1; 1931. № 26. С. 4.

<sup>22</sup> Там же. 1929. № 28. С. 6—7. Храпковский Михаил Борисович — карикатурист, работал в «Крокодиле» в 1925—1940 гг. Был сослан; реабилитирован и возвращен в 1954 г.

<sup>23</sup> Крокодил. 1940. № 5. С. 6.

<sup>24</sup> Там же. 1939. № 12. С. 8—9; Поджигатели войны. Карикатуры Бор. Ефимова. М., 1938. С. 43.

<sup>25</sup> Поджигатели войны... С. 45.

<sup>26</sup> Крокодил. 1938. № 7. С. 3. Каневский Аминадав Моисеевич (1898—1976) — график, карикатурист, иллюстратор. Народный художник СССР, член Академии художеств (1973). С 1936 г. сотрудничал в «Крокодиле».

<sup>27</sup> Там же. 1939. № 35—36. С. 12—13.

<sup>28</sup> Там же. 1940. № 8. С. 8—9. Что касается периода Великой Отечественной войны, лев появился в «Крокодиле» лишь однажды — в последнем номере за 1941 год. На карикатуре Ганфа «Охота на льва в ливийской пустыне» Гитлер и Муссолини бегали по кругу, а за ними следом крался британский лев (Крокодил. 1941. № 30. С. 2). Лев, что неудивительно, на сей раз был изображен художником с откровенной симпатией.

<sup>29</sup> Акула и бульдог как образ Великобритании неоднократно встречались и ранее. См. подробнее об этом: *Голиков А. Г., Рыбаченок И. С.* Смех — дело серьезное...

<sup>30</sup> Крокодил. 1931. № 13. С. 14.

<sup>31</sup> Там же. 1925. № 38. С. 12. Мосул — город на территории Ирака. После Первой мировой войны вошел в состав британской подмандатной территории. В 1920—1926 гг. Турция требовала возврата Мосула; Советская Россия в те годы поддерживала позицию кемалистской Турции. Сирия была в 1922—1941 гг. подмандатной территорией Франции.

<sup>32</sup> Крокодил. 1938. № 31. С. 14.

<sup>33</sup> Поджигатели войны... С. 48, 56.

<sup>34</sup> Там же. С. 94.

<sup>35</sup> Там же. С. 91.

<sup>36</sup> Там же. С. 68.

<sup>37</sup> *Ефимов Б.* Карикатуры. М., 1924. С. 19.

<sup>38</sup> *Дени.* Политические рисунки. 1922 год. М. ; Пг., 1923. С. 16, 20. Дени (Денисов) Виктор Николаевич (1893—1946) — график, заслуженный деятель искусств России (1932). Один из основоположников советского политического плаката, карикатурист. Участвовал в выпуске «Окон сатиры РОСТА»; рисовал карикатуры для газет «Правда» и «Известия», сатирических журналов «Крокодил», «Красный перец» и «Прожектор», журнала «Советский экран». Заслуженный деятель искусств РСФСР (1932).

<sup>39</sup> В феврале 1934 г. в ряде австрийских городов, в т. ч. в Вене, развернулись настоящие бои между рабочими и фашистскими организациями с участием регулярных войск.

<sup>40</sup> Крокодил. 1938. № 7. С. 16. В свою очередь образ медведя на пасеке (бессарабской, французской и все той же китайской) неоднократно использовали польские карикатуристы этого периода, имея в виду, конечно, Россию. См.: *De Lasari A., Riabow O.* The «Russian Bear» in Polish Caricature of the Interwar Period (1919—1939) // Images of the Other... P. 322. А на одной из эстонских карикатур медведь в буденковке на цепи истекал слюной при виде улыбки с британским, балтийским, французским, китайским, американским медом. См.: *Laineste L.* The Frighteningly Funny Foreigner: Caricatures of the Other in Estonian Interwar Public Discourse // Images of the Other... P. 114.

<sup>41</sup> Польско-румынский договор о союзе был подписан 3 марта 1921 г. в Бухаресте и предусматривал взаимную военную поддержку сторон в случае войны с Советской Россией; координацию их политики; заключение военной конвенции; наконец, обязательство не вести переговоров о сепаратном мире в случае войны с Советской Россией. Был установлен пятилетний срок действия этого договора. В 1926, 1931 и 1936 гг. договор пролонгировался на очередные пять лет. Появление карикатуры, очевидно, было связано с подготовкой очередной пролонгации договора.

<sup>42</sup> Карикатура на службе... С. 66. *Фош Фердинанд* (1851—1929) — французский военный деятель, маршал. Во время первой мировой войны — командующий французскими армиями, затем начальник Генштаба Франции, верховный главнокомандующий вооруженными силами Антанты. В 1918—1920 гг. был одним из организаторов вооруженной интервенции против Советской России и оккупации Рурской области в 1923 г. Ефимов не учел, что к моменту появления карикатуры Фош уже умер (возможно, что нередко с ним случалось, художник просто перерисовал свою карикатуру прошлых лет).

<sup>43</sup> Поджигатели войны... С. 15.

<sup>44</sup> *Ефимов Б.* Карикатура на службе... С. 66; *Он же.* Карикатуры. М., 1924. С. 35.

- <sup>45</sup> Поджигатели войны... С. 21; Крокодил. 1937. № 34. С. 3. Бродаты Лев Григорьевич (1889—1954) — карикатурист, график, с 1918 г. работал в «Правде», с 1932 г. в «Крокодиле».
- <sup>46</sup> *Ефимов Б.* Карикатура на службе обороны СССР. М. ; Л., 1931. С. 78, 82; *Ефимов Б.* Выход будет найден. Политические карикатуры. М. ; Л., 1932. С. 99.
- <sup>47</sup> Крокодил. 1923. № 21. С. 801 (в некоторые годы страницы всех номеров «Крокодила» имели сквозную нумерацию).
- <sup>48</sup> Там же. 1922. № 7. С. 8. Стиннес Гуго (1870—1924) — крупнейший немецкий промышленник, игравший заметную политическую роль.
- <sup>49</sup> Там же. 1923. № 8. С. 611.
- <sup>50</sup> Херст Уильям Рэндолф (1863—1951) — американский газетный магнат, владелец ряда газет, американских и английских журналов. В 1930-е гг. выступал в поддержку фашистских режимов в Италии и Германии.
- <sup>51</sup> Поджигатели войны... С. 7.
- <sup>52</sup> Крокодил. 1923. № 38. С. 1108. Уркварт Лесли (1874—1933) — английский миллионер, предприниматель, владел нефтяными, горнодобывающими и медеплавильными предприятиями в России, в 20-е годы пытался заключить концессионное соглашение с Советским правительством, которое, однако, было отклонено Совнаркомом; Лушер Луи (1872—1931) — французский миллионер и политический деятель, представлял Францию на Парижской мирной конференции; Крупп фон Болен унд Гальбах Густав (1870—1950) — немецкий промышленник и финансовый магнат, оказавший значительную материальную поддержку нацистскому движению.
- <sup>53</sup> Поджигатели войны... С. 55.
- <sup>54</sup> Крокодил. 1939. № 33. С. 1.
- <sup>55</sup> *Ефимов Б.* Карикатура на службе... С. 59.
- <sup>56</sup> Мосьцицкий Игнацы (1867—1946) — польский государственный деятель, президент Польши в 1926—1939 гг. В 1939 г. эмигрировал и передал полномочия В. Сикорскому.
- <sup>57</sup> *Дени.* Политические рисунки... С. 2; Крокодил. 1923. № 15. С. 732.
- <sup>58</sup> *Дени.* Политические рисунки... С. 4; Крокодил. 1936. № 30. С. 4.
- <sup>59</sup> Крокодил. 1923. № 43. С. 1187; 1925. № 38. С. 12; 1929. № 20. С. 6—7; 1931. № 3. С. 6. Пенлеве Поль (1863—1933) — французский политик, дважды был премьер-министром Франции (в 1917 и 1925 гг.); Войцеховский Станислав (1869—1953) — польский политик, президент Польши в 1922—1926 гг.
- <sup>60</sup> Крокодил. 1936. № 34. С. 15.
- <sup>61</sup> *Дени.* Политические рисунки... С. 14.
- <sup>62</sup> *Ефимов Бор.* Карикатура на службе... С. 46. Свинхувуд Пер Эвинд (1861—1944) — финский политический деятель, в 1917—1918 гг. премьер-министр, в январе 1918 г. был арестован, бежал в Германию, выступил как один из организаторов интервенции. В 1918 г. и. о. главы государства. В 1930—1931 премьер-министр, в 1931—1937 гг. президент Финляндии.
- <sup>63</sup> Крокодил. 1924. № 6. С. 3; 1931. № 35—36. С. 2.
- <sup>64</sup> Детердинг Генри (1866—1939) — один из крупнейших «нефтяных королей». С 1907 по 1936 гг. возглавлял англо-нидерландскую нефтяную монополию «Ройял датч Шелл». В начале 20-х годов добивался от Советского правительства монопольной концессии на нефтяные промыслы, пытался организовать бойкот советской нефти. Бек Юзеф (1894—1944) — польский политический и государственный деятель. В 1930 г. заместитель премьер-министра, в 1930—1932 заместитель, в 1932—1939 гг. министр иностранных дел, представитель Польши в Совете Лиги наций. В 1939 г. эмигрировал.
- <sup>65</sup> Крокодил. 1937. № 13. С. 5; № 16. С. 3; 1938. № 12. С. 5; 1939. № 32. С. 8—9. Ситрин Уолтер Макленнан (1887—1983) — деятель английского профсоюзного движения, реформист. В 1924—1926 заместитель, в 1926—1946 гг. генеральный секретарь Британского конгресса тред-юнионов, одновременно в 1928—1945 гг. председатель Амстердамского интернационала профсоюзов.
- <sup>66</sup> Известия. 1937. 5 марта; Поджигатели войны... С. 5.

<sup>67</sup> Крокодил. 1927. № 5. С. 593; 1932. № 12. С. 6.

<sup>68</sup> Поджигатели войны... С. 25. Международный комитет по применению соглашения о невмешательстве в дела Испании был создан в августе 1936 г. и официально прекратил свою деятельность 20 апреля 1939 г. В именах мартышек были прозрачно «зашифрованы» Риббентроп и Гранди, которые в Комитете по невмешательству представляли соответственно Германию и Италию. Риббентроп Иохим фон (1893—1946) — немецкий политик и дипломат, посол в Великобритании (1935—1938), министр иностранных дел фашистской Германии в 1938—1945 гг. Казнен в Нюрнберге; Гранди Дино (1895—1988) — итальянский политический деятель, министр иностранных дел в 1929—1932 гг., в 1932—1939 гг. посол в Великобритании.

<sup>69</sup> Поджигатели войны... С. 99.

<sup>70</sup> Там же. 1923. № 40. С. 1135; *Ефимов Б.* Карикатура на службе... С. 47. Кар Густав фон (1862—1934) — немецкий политический деятель, в 1917—1924 гг. глава правительства Баварии. В сентябре 1923 г. в ответ на объявление в Германии чрезвычайного положения провозгласил себя «генеральным комиссаром» Баварии. Руководил подавлением нацистского «пивного путча» 1923 г. Был убит нацистами в июле 1934 г. Фиш Гамильтон (1888—1991) — американский политический деятель правого толка, противник Ф. Д. Рузвельта, яркий антикоммунист, конгрессмен в 1920—1944 гг.

<sup>71</sup> *Ефимов Б.* Политическая карикатура... С. 88.

<sup>72</sup> Крокодил. 1923. № 20. С. 804; 1925. № 8. С. 16; 1932. № 33. С. 3.

<sup>73</sup> *Ефимов Б.* Выход будет найден... С. 163; Поджигатели войны... С. 112.

<sup>74</sup> Керзон Джордж Натаниел (1859—1925) — маркиз, министр иностранных дел Великобритании в 1919—1924 гг., консерватор. В мае 1923 г. направил Советскому правительству ноту, получившую название «ультиматум Керзона», в которой шла речь о несовместимых с дипломатическим статусом действиях советских дипломатов на Востоке (в частности, полпреда Ф. Раскольникова в Афганистане), а также о незаконном (с точки зрения Англии) задержании английских рыболовных судов в советских водах. Нота требовала в 10-дневный срок отозвать полпредов из Ирана и Афганистана, выплатить компенсации за расстрел английских разведчиков в 1920; прекратить религиозные преследования в СССР. В противном случае речь шла о разрыве торговых отношений. В СССР прошел ряд массовых демонстраций, советская сторона выразила решительный протест, однако на практике уступила по ряду пунктов (так, был отозван Раскольников). Англичане в свою очередь пошли на уступки, и в июне 1923 г. инцидент был объявлен исчерпанным. Тем не менее на какое-то время Керзон с его ультиматумом стал одной из центральных фигур в советской сатире. Лозунг «Не боимся буржуазного звона, ответим на ультиматум Керзона», в частности, обессмертили в своем «Золотом теленке» И. Ильф и Е. Петров.

<sup>75</sup> «Правь, Британия» (полностью — «Правь, Британия, волнами») — строка из широко известной английской патриотической песни, написанной в 1740 г.

<sup>76</sup> *Ефимов Б.* Карикатуры. М., 1924. С. 11, 66.

<sup>77</sup> *Ефимов Б.* Политическая карикатура... С. 14; Крокодил. 1936. № 35. С. 5.

<sup>78</sup> Крокодил. 1923. № 20. С. 804; 1925. № 8. С. 16; 1932. № 33. С. 3; 1936. № 35. С. 5.

<sup>79</sup> Поджигатели войны... С. 49.

<sup>80</sup> *Иоффе М. Л.* Десять очерков о художниках-сатириках. М., 1971. С. 43.

<sup>81</sup> Крокодил. 1930. № 12. С. 3; 1931. № 10. С. 6.

<sup>82</sup> Карикатура на службе... С. 101.

<sup>83</sup> Крокодил. 1932. № 23. С. 3. Генч (Генчоглян) Леонид Георгиевич (1897—1974) — график, карикатурист, писатель.

<sup>84</sup> Крокодил. 1935. № 20. С. 4.

<sup>85</sup> Там же. 1925. № 32. С. 2; 1932. № 11. С. 6. Суд над школьным учителем Дж. Т. Скопсом, которого обвинили в незаконном преподавании дарвинизма, проходил в США в июле 1925 года в штате Теннесси. Скопс был признан виновным и приговорен к штрафу в 100 долларов. Это судебное разбирательство вошло в историю под названием «Обезьяньего процесса».

- <sup>86</sup> Там же. 1935. № 28—29. С. 20. «Фелькише Беобахтер» («Народный обозреватель») — немецкая газета, выходила в 1918—1945 гг. С 1920 г. печатный орган НСДАП.
- <sup>87</sup> Крокодил. 1935. № 28—29. С. 15; 1938. № 25. С. 16.
- <sup>88</sup> Крокодил. 1930. № 18. С. 7; 1931. № 27. С. 8; 1934. № 14. С. 11.
- <sup>89</sup> См., напр.: *Ефимов Б. Карикатуры...* С. 38, 39, 54.
- <sup>90</sup> *Ефимов Б. Карикатура на службе...* С. 69; Выход будет найден... С. 169. Ливицкий (правильно — Ливицкий) Андрей Николаевич (1879—1954) — украинский политический деятель, министр иностранных дел в правительстве Украинской национальной рады, в 1920—1954 гг. глава правительства Украины в изгнании.
- <sup>91</sup> Крокодил. 1931. № 31. С. 8; 1935. № 26—27. С. 7.
- <sup>92</sup> Там же. 1936. № 22. С. 1.
- <sup>93</sup> Там же. 1928. № 7. С. 7; 1935. № 23. С. 1.
- <sup>94</sup> Там же. 1925. № 44. С. 4; 1940. № 4. С. 8—9.
- <sup>95</sup> Смехач. 1927. № 29. С. 4.
- <sup>96</sup> Крокодил. 1936. № 5. С. 6.
- <sup>97</sup> *Ефимов Б. Карикатуры...* С. 120.
- <sup>98</sup> Сатира и юмор русской эмиграции. М., 1998. «Последние новости» — русская ежедневная газета, выходила в 1920—1940 гг. в Париже. Среди редакторов — П. Н. Милюков. Считалась одной из самых авторитетных газет русского зарубежья.
- <sup>99</sup> Сатира и юмор... С. 134, 283, 288.
- <sup>100</sup> *Krol E. C. Polska I Polacy w propagandzie narodowego socializmu w Niemczech 1919—1945.* Warszawa (6/г). В приложении опубликовано около 200 цветных и черно-белых карикатур.
- <sup>101</sup> *De Lasari A., Riabow O. Polacy I Rosjanie we wzajemnej karykaturze.* Warszawa, 2008. P. 71, 77, 131; *Demski D. Old Stereotypes versus a Changing Reality: Images of the Other in Polish Caricatures, 1862—1939 // Images of the Other in Ethnic Caricatures of Central and Eastern Europe.* Warsaw, 2010. P. 158; *Czasy wojen i pokoju. Karykatura polska 1914—1939.* Warszawa, 2004. P. 40, 45.
- <sup>102</sup> *De Lasari A., Riabow O. The «Russian Bear» in Polish Caricature of the Interwar Period (1919—1939) // Images of the Other...* P. 318—337.
- <sup>103</sup> *Ibid.* P. 321.
- <sup>104</sup> *Laineste L. The Frighteningly Funny Foreigner: Caricatures of the Other in Estonian Interwar Public Discourse // Images of the Other...* P. 97, 99. См. также иллюстрации, опубликованные в качестве приложения к статье (С. 112—115).
- <sup>105</sup> *Gailite G. Germans, Russian and Jews in the Works of Latvian Caricaturists: the Beginning of the Twentieth Century — An Insight // Images of the Other...* P. 196—197, 207.
- <sup>106</sup> *Demski D., Baraniecka-Olszewska K. Introduction. Encountering Images of the Other // Images of the Other...* P. 24.
- <sup>107</sup> *De Lasari A., Riabow O. The «Russian Bear» in Polish Caricature of the Interwar Period (1919—1939) // Images of the Other...* P. 318.
- <sup>108</sup> Карикатура — шутка или оскорбление? // Литературная газета. 2004. № 1. С. 14.
- <sup>109</sup> Подробнее см.: Россия и Запад. Формирование внешнеполитических стереотипов в сознании российского общества первой половины XX века. М., 1998. С. 69—95; *Яковенко И. Г. Динамика образа Запада в отечественной культуре 1990-х годов // Россия и мир глазами друг друга: из истории взаимовосприятия.* Вып. 2. М., 2002. С. 387—399.
- <sup>110</sup> *Ломагин Н. А. Неизвестная блокада : в 2 кн. Кн. 1.* СПб. ; М., 2002. С. 169.
- <sup>111</sup> Советская пропаганда в годы Великой Отечественной войны: «коммуникация убеждения» и мобилизационные механизмы. М., 2007. С. 631.
- <sup>112</sup> Возможно, конечно, что здесь подразумевается Франция, но для 1943 г. это все же маловероятно.
- <sup>113</sup> Подробнее об отношении к союзникам см.: *Голубев А. В., Поршнев О. С. Образ союзника в сознании российского общества в контексте мировых войн.* М., 2012.

В. А. Токарев

## ЗЕМЛЯКИ ПАНА ДЫЗМЫ: ИРОНИЯ И ГРИМАСЫ СОВЕТСКОЙ МЕЛЬПОМЕНЫ (1939—1941)

*Историю не отменишь смехом...  
Вс. Иванов «Вдохновение» (1939)*

Драматическая литература, даже без последующего театрального воплощения, несет в себе «черты, признаки и приметы времени, стиля, идеологических давлений, общественных влияний, политических настроений, социологических закономерностей. Более того, конфликтная природа драмы содержит в себе узел черт и признаков времени в самом их взрывоопасном состоянии»<sup>1</sup>. Достаточно вспомнить былой общественный резонанс вокруг пьес «Павел Греков» (1938) или «Фронт» (1942), каждая из которых прозвучала в апокалиптические моменты отечественной истории, чтобы согласиться с обоснованностью подобного взгляда на данный комплекс источников. К задаче настоящей статьи относится осмысление истоков, качества и этичности юмора, которым была проникнута официальная трактовка событий польской кампании 1939 года. В основу исследования положены художественные советские тексты в жанре драмы, содержащие образы и коллизии сатирической окраски или иронической тональности<sup>2</sup>. Краткий экскурс в проблему основывается на алгоритме, предложенном Марией Еленевской: «...юмор дает ключ к пониманию актуальных проблем общества на разных исторических этапах, а также особенностей сознания и восприятия реалий в разных культурах. Смешно то, что является немедленным откликом на ситуацию и соответствует нормам, принятым в определенном коллективе или обществе»<sup>3</sup>.

\* \* \*

Вторая мировая война шесть лет разоряла польскую культуру, безжалостно истребляя талантливых и небезызвестных людей по всему ее периметру. Первыми пали те, кто с оружием в руках встал на защиту родины. Одна из таких трагедий произошла под Кутами, через которые в Румынию эвакуировались польский правительственный персонал, беженцы и остатки польской армии. 21 сентября 1939 г. советские танки обстреляли польский военный патруль<sup>4</sup>. Среди погибших оказался популярный польский прозаик Тадеуш Доленги-Мостович (1898—1939). Он был



Тадеуш Доленги-Мостович

уроженцем витебщины, участвовал в советско-польской войне 1920 г., получил некоторую известность в качестве оппозиционного журналиста, критиковавшего политический курс Юзефа Пилсудского и его окружения. Среди прочего Доленги-Мостович покориł польского читателя авантюрно-сатирическим романом «Карьера Никодима Дызмы» («Kariera Nikodema Dyzmy», 1932)<sup>5</sup>. Роман нельзя отнести к классическим произведениям польской литературы, однако он оказался знаковым для польской общественной этики.

В романе «Карьера Никодима Дызмы» изображались нравы правого политического истеблишмента Речи Посполитой. Сюжет, надо признать, был донельзя остроумным. Волей случая невежественный и жуликоватый мелкий служащий Никодим Дызма, которого еще ребенком выгнали из гимназии за лень и тупость, находит на

варшавской улице пригласительный билет на бал к премьер-министру. Он решает воспользоваться им, чтобы сытно перекусить. Приодевшийся Дызма попадает на правительственный банкет. Проходивший мимо помощник статс-секретаря неосторожно задевает локоть самозванца. Тот, уронив на пол тарелку с салатом, невольно выругался: «Полегче вы, холера вам в бок! Вы у меня тарелку из рук выбили!». Политический интриган полковник Вареда, ставший свидетелем недоразумения, приходит в восторг от брутального поведения незнакомца: «Если б в нашей стране было побольше таких людей, как вы, дорогой мой, людей, которые не позволяют плевать себе в кашу, то мы занимали бы иное положение. Нам нужны люди сильные». Услышав такое, состоятельный промышленник Куницкий предлагает Никодиму Дызме место главного управляющего своих имений. С этого вечера начинается ошеломительная карьера проходимца, который со временем приобретает репутацию «сильного человека», а позже — «спасителя отечества».

Перед угрюмым «крошкой Цахесом» времен пилсудчины открывается доступ в аристократические салоны и правительственные круги. Благодаря интригам и поддержке заинтересованных поводырей негодяй Дызма превращается в авторитетного и влиятельного государственного деятеля с криминальным опытом. Коррумпированная пресса аттестует его тупость как глубокомыслие, грубость — как прямотушие, наглость —

как пренебрежение к светским условностям. Новоявленный «государственный муж» поспеивает присвоить себе имущество Куницкого, возглавить банк и не попасться на казнокрадстве, подчистить с помощью полиции свое прошлое от неудобных свидетелей, и, напоследок, стать претендентом в премьер-министры. На последних страницах романа обезумевший аристократ Жорж Понимирский в отчаянии кричит всем: «Вы сами возвели эту скотину на пьедестал! Вы! Люди, лишённые всяких разумных критериев». Но непоправимое уже свершилось...

Многие персонажи «Карьеры Никодима Дызмы» имели узнаваемых прототипов, о чем знали или догадывались проницательные читатели. В течение двух лет скандальный роман Доленги-Мостовича выдержал в Польше четыре издания. Нашумевшая книга была рекомендована советскими политредакторами к перепечатке под видом художественного памфлета, изобличающего пилсудчиков и «героев» польского фашизма». В переводе на русский язык роман выпустили в 1935 г. не самым щедрым по советским меркам, но достаточно внушительным тиражом — 10 тысяч экземпляров<sup>6</sup>. Роман был замечен и вызвал саркастические отклики о польской действительности со стороны книголюбителей<sup>7</sup> и политизированной критики. Книгу нахваливали за изображение картины разложения всех слоев польской буржуазии и ее партийных лидеров: «В этом памфлете Мостович разоблачает всю продажность людей фашистских верхов, гнусной польской аристократии, коррупцию фашистского аппарата власти, высших сановников, полиции — всей системы сегодняшнего режима»<sup>8</sup>. Если польская публика, далеко не единодушная во мнении о корректности романа Доленги-Мостовича, видела в книге прежде всего выпад против лидеров и сторонников санации<sup>9</sup>, то советская критика в своем пропагандистском усердии склонялась к тому, чтобы спроецировать дух отрицания романа на всю Польшу и ее политический бомонд. Литературный обозреватель Николай Сергеев ставил в заслугу Доленге-Мостовичу сатирический показ всей алчности и продажности правящих кругов Польши: «Создав в образе Никодима Дызмы замечательный тип польского “государственного деятеля”, Доленга-Мостович заклеил весь правящий буржуазно-аристократический класс Польши. Перед читателем проходит пестрая галерея лиц, поражающих своим убожеством, косностью, эгоизмом, алчностью и лицемерием. Цинизм и развращенность этих людей таковы, что вызывают временами омерзение даже у садиста и убийцы Дызмы»<sup>10</sup>.

Довольно быстро в кругах литераторов и функционеров от литературы возникла идея «вывести» Никодима Дызму, это исчадие «фашистской» Польши, на театральные подмостки для всеобщего обозрения и осмеяния. Творческий импульс, заданный книгой, был настолько плодотворен, что за переложение романа в пьесу один за другим взялись несколько человек. Первым откликнулся известный артист и отменный остро слов, автор либретто оперетты «Свадьба в Малиновке» Виктор Типот, написавший по мотивам романа Доленги-Мостовича пьесу «Рождение героя» (1937). Следующим оказался журналист Алексей Мороз — штатный сотрудник отдела искусств газеты «Правда». Будущий известный

театровед сочинил комедию «Карьера Дызмы» (1938). Замкнула ряд интерпретаций Елизавета Стырская, когда-то обворожившая литературные круги своей поэзией, инкрустированной эротическими мотивами. Она написала комедию «Сильный человек» (1940), которую в Главрепеткоме разрешили к постановке в самый разгар антипольских эксцессов по стране, что, впрочем, не убергло пьесу от забвения.

Такая толчея вокруг «Карьеры Никодима Дызмы» была обусловлена несколькими факторами.

Во-первых, советско-польские отношения, насыщенные взаимной антипатией и подозрительностью, достаточно драматично развивались на всем протяжении межвоенного периода. Западный сосед, каковым его воспринимали в Кремле, находился в авангарде враждебного мира, что было отражено в пропагандистском образе «панской» и, одно время, «фашистской» Польши. Международная конъюнктура продиктовала особый спрос на произведения, обосновывавшие такой непрезентабельный страноведческий стереотип. Культурный потенциал страны, включая драматургию и театр, также был направлен на обслуживание советского внешнеполитического курса.

Во-вторых, польская тема прочно прописалась в творчестве советских писателей, и многоязычная советская драматургия внесла свою лепту в дискредитацию «панской» государственности. В течение 1930-х гг. советский читатель и зритель смог познакомиться с многочисленными пьесами, в которых трактовались сюжеты, осквернявшие репутацию западного соседа: угнетение «панями» польских трудящихся и восточных славян, польская интервенция, польский шпионаж, безнравственность польской политической элиты и господствующих сословий. Почти на каждом политическом развороте польская тема оказывалась востребованной и находила свое преломление. Таким образом, «Карьера Никодима Дызмы» давала готовый исходный материал для дальнейшего истолкования темы в антибуржуазном и полонофобском духе.

В-третьих, роман Доленги-Мостовича имел еще одно немаловажное, с точки зрения пропаганды и ее нужд, достоинство — сатирическую заостренность, причем, такую, которая при некоторой аранжировке совпала с тогдашним пониманием роли советской сатиры. Таковая, согласно «Литературной энциклопедии» (1937), была направлена, прежде всего, против «действительности классово-враждебной, против прямого своего классового врага, противостоящего советской социалистической системе». «Карьера Никодима Дызмы» предоставляла дополнительную возможность разнообразить процедуру высмеивания польской действительности.

Из трех пьес, написанных по мотивам романа Доленги-Мостовича, только одной довелось ожить на сцене. На излете августа 1939-го пьеса А. Морова была включена в репертуар Театра имени Ленсовета. Театральная критика отнеслась к спектаклю высокомерно, полагая, что театр, известный своим интересом к наследию Шекспира, оступился, избрав откровенно «желтое» произведение с дешевым бульварным сюжетом. Правда, критики заблуждались, когда утверждали, будто взыскательный зритель смотрит спектакль с чувством еле заметной брезгливости. Закру-

ченный сюжет и раскрепощенная игра артистов увлекли зрителя: «13-го смотрели “Карьеру Дызмы” в Радловском театре, — запишет в своем дневнике молодая ленинградка. — Очень хороший спектакль. Главную роль играет Крюков. Такой молодой актер и уже такие роли играет. Мне Николай Николаевич очень понравился»<sup>11</sup>. История о похождениях Никодима Дызмы не отвращала советскую публику, театр и кинематограф<sup>12</sup>, но мало кто мог предположить, что польскому «крошке Цахесу» предстояло обнаружиться, правда, под иными именами, в различных ипостасях и в неординарных пропорциях во множестве других персонажей, порожденных польской кампанией 1939 г.

Осенью 1939 г. Речь Посполитая, получившая от Франции и Англии скорее моральную поддержку, нежели реальную военную помощь, потерпела сокрушительное поражение в скоротечной схватке с нацистской Германией. Ее разгром стал поводом для советской стороны покуражиться над банкротством тогдашней польской военно-политической элиты и польской государственности в целом. Предшествующий конфронтационный опыт сосуществования СССР с Речью Посполитой, связанные с ним внешнеполитические стереотипы «панской» и даже «фашистской» Польши, а также позиция Кремля в начавшейся европейской войне обусловили тенденциозно-экстремистскую модель освещения международных событий осени 1939-го г.: агонии польского государства и реаннексии восточных воеводств. По существу происходила целенаправленная профанация смысла европейских событий. Задача советской пропаганды сводилась к дискредитации пострадавшего соседа и окончательному разорению его репутации.

Советская реаннексия восточных воеводств переключила пропаганду на обоснование освободительной миссии Красной Армии, в том числе за счет актуализации враждебных стереотипов Польши и поляков. Директивно-универсальный ключ к художественным решениям предложил глава правительства В. М. Молотов, назвавший Польшу «уродливым детищем Версальского мира». Такой оскорбительный пассаж о польской государственности и подобные тому выражения, спущенные сверху в агитационный обиход, позволяли мастерам сатирической графики и фельетониста изображать западного соседа в сугубо сатирическом ракурсе, доводя ущербные черты до гротеска. Комическая манера препарирования польского вопроса оказалась близка также драматургам.

Так называемый «освободительный поход» вызвал настоящее половодье пьес, призванных окончательно скомпрометировать «бывшую Польшу» и обосновать закономерность ее банкротства. День в день с началом польского похода бюро Московского городского комитета драматургов и секции драматургов Союза советских писателей обратилось с призывом

*Немедленно создать и выпустить в свет целый ряд идейно насыщенных, художественно полноценных и несложных по оформлению драматургических произведений, которые можно было бы исполнять в любой обстановке, в частях Красной Армии, на кораблях, на колхозных полях и в рабочих клубах.*

*Нужны небольшие, ударные оборонные вещи всех жанров: песни, сцены, скетчи, монологи, фельетоны, стихотворные и прозаические.*

*Секция драматургов ССП и Московский городской комитет драматургов просит всех писателей в кратчайший срок представить в драмсекцию имеющиеся у них произведения, отвечающие указанным требованиям. Эти материалы в оперативном порядке будут изданы и отправлены по назначению<sup>13</sup>.*

Среди тех, кто откликнулся на «злобу дня», находились признанные литературные мэтры и не самые последние советские беллетристы. Свои новые сочинения предложили драматурги, чей успех к тому времени стал преданием или, напротив, те, чьи постановки еще были на слуху и зазывали зрителей в театры. Польская кампания воодушевила и вывела на литературное поприще творческие натуры, далекие по роду своей деятельности от драматургии, к примеру, виолончелиста Владимира Матковского. Свое слово замолвили лица, прежде имевшие отношение к театру разве что в качестве слушателей и зрителей: супруга известного драматурга Евгения Афиногенова (урожденная Дженни Б. Марлинг) или, допустим, украинский школьник Василий Зинченко, вдохновленный рассказами одного из участников «освободительного похода».

Среди тех, кто откликнулся на польские дела, несомненно, находились остроумнейшие люди, умевшие рассмешить других, и даже те, кого по праву можно назвать отголосками «серебряного века». К примеру, Анатолий Д'Актиль, который наряду с А. Аверченко, Н. Тэффи и Дон Аминдо принадлежал к цеху русских сатириков. Он лучше многих понимал толк в юморе. За десятилетия фельетоны, пародии и шуточные куплеты Д'Актиля прижились на страницах журналов «Сатирикон», «Бич», «Стрекоза», «Красный перец», «Бегемот» и «Смехач». Умением веселить одних и досаждал другим Д'Актиль пользовался, словно цирковой жонглер. Он менял траекторию своих небезобидных шуток настолько ловко и кардинально, что от них последовательно пострадали и самодержавие, и большевики, и недоброжелатели советской власти.

К патентованным комедиографам и фельетонистам относились Вильгельм Гранов, Федор Ильинский, Илья Кремлев и некоторые другие литераторы. Юмор был житейской стихией Иосифа Прута, человека экзотичных иудейско-кавказских корней, которого за неистощимую фантазию друзья сравнивали с бароном Мюнхгаузеном.

Необходимо отметить, что саркастические голоса, осуждавшие Польшу и поляков, нередко принадлежали запуганным или пережившим травму людям. У каждого из них была своя мера огорчений и трагедий, щедро обвалившихся на страну в ту хищную эпоху. У одних писателей члены семьи подвергались дискриминации со стороны «пролетарского» государства. Кто-то из драматургов в разное время был исключен из коммунистической партии. У некоторых литераторов в ссылке и лагерях находились ближайшие родственники, а иным пришлось самим хлебнуть лиха в заключении. Были среди них и такие, кто соучаствовал в терроре в качестве его имиджмейкеров или рекогносцировщиков. Поэтому это

был вымученный юмор запуганных, затравленных и, как было сказано выше, пострадавших людей. Возможно, что в какой-то степени антипольскими произведениями стигматизированные властью литераторы отчитывались перед режимом в своей лояльности.

Так или иначе драматурги поспешили заточить карандаши и обмакнуть перья в чернильницы, чтобы перенести свои привычные социологические представления в новые политические и этнографические обстоятельства. Отклик литературного цеха на предложение был стремительный, что позволяет говорить о феномене *блицдраматургии*<sup>14</sup>. Красная Армия начала свой польский поход 17 сентября 1939 г.; уже 23 сентября известный советский прозаик Евгений Пермяк предложил пьесу «Народ ликует». Следовало поторопиться, пока существовал повышенный спрос на произведения польской тематики. Многие столичные и провинциальные театры были не прочь обновить свой репертуар. Не дремали также многочисленные «покровители искусств»: Всесоюзное управление по охране авторских прав, Союз воинствующих безбожников, Центральный дом РККА имени М. В. Фрунзе, Наркомпрос РСФСР, ленинградский Дом художественной самодеятельности, Центральный Дом культуры железнодорожников и т. п. Вышеназванные учреждения и организации опекали отдельных писателей, выступая в качестве издателей их произведений.

Антология блицдраматургии была внушительной — не менее восьмидесяти наименований пьес и всевозможных либретто<sup>15</sup>. О жанровом разнообразии блицдраматургии свидетельствуют исторические драмы Владимира Соловьева («Фельдмаршал Кутузов») и Ванды Василевской («Бартош Гловацкий»), лирические пьесы Григория Ромма («Часы с боем») и Павла Фурманского («Семнадцатое сентября»), а также произведения, крепко настоянные на белорусском и гуцульском фольклоре: «Нестерка» Виталия Вольского и «Легенда о Довбуше» Леся Дубовика и Андрея Макаренко. С расчетом на Театр юного зрителя были написаны пьесы Льва Остроумова («Кавалер из "Трех кренделей"») и Юрия Мокреева («Скрипка гуцула»). Заметно пополнился репертуар кукольного театра, который в силу своей специфики лучше прочих подразделений Мельпомены мог изобразить «чужих» в самом комичном или ущербном ракурсе (пьесы Алексея Кундзича, Софьи Федорченко, Марии Федорченко, Вильгельма Гранова).

Влияние блицдраматургии на современников зависело, во-первых, от совокупного тиража произведений и, во-вторых, от сценической жизни пьес. Как известно, драматические тексты обычно пользуются спросом у театралов и немногочисленных ценителей такого рода чтения. Тиражи пьес поэтому были чаще всего относительно невелики: от 600 до 10 000 экземпляров. Рекордсменом среди отдельных изданий являлся драматический этюд Исидора Айсберга «Когда мертвые возвращаются» (10 000 экземпляров). Одноактной пьесе режиссера и сценариста Юрия Стабового «Станция Злочувьшки» удалось достичь планки в 8500 экземпляров благодаря четырем переизданиям. Под обложкой художественно-публицистических журналов пьесы могли рассчитывать на более солидный тираж и более многочисленную читательскую аудиторию. К примеру,

Всеволод Иванов не прогадал, предложив свою пьесу «Вдохновение» журналу «Красная новь» (45 тыс. экземпляров). Добавим к издательскому проекту многочисленные переиздания пьес минувших лет. Суммарный тираж одних русскоязычных изданий на польскую тему или с ее вкраплениями составил в 1939—1941 гг. более 200 000 экземпляров.

Общественный резонанс возрастал при постановке пьес. Впечатление от инсценировки пусть даже заранее читанной и перечитанной пьесы многократно усиливалось в театральном зале. Отдельные зрители составляют аудиторию, и ее отклик на комичные сцены и эффекты несоизмерим с тем, как реагирует на юмор отдельно взятый человек. Смех одного — индивидуален и произволен. Публичный смех — заразителен. Как цепная реакция он покоряет большинство, делая каждого зрителя частицей целого. Наверное, немногие эмоциональные реакции, присущие людям, настолько объединяют публику и унифицируют ее отношение к чему-либо, как смех. Если юмор диагностирует ситуацию и обозначает объекты, над которыми позволительно и даже рекомендуется улыбаться, то единодушный смех способствует сплочению зрителей, зачастую совершенно незнакомых друг с другом, в группу единомышленников. Публичный смех идентифицирует «своих». Такой смех приобщает людей к нормативному общественному мнению и поведению.

Первые инсценировки советский зритель смог увидеть уже в декабре 1939 г. Одни театры успели поставить спектакли «Братья», «Гость с того света», «Две ночи», «Иринка», «Нестерка», «Песня», «Пархоменко», «Скрипка гуцула», «Суббота», «Слезы Кравчука», «Часы с боем», «Колнидре», «Олекса Довбуш», другие торопились с репетициями ко второй годовщине «освободительного похода».

Независимо от жанра, почти все произведения блицдраматургии содержали сатирические эпизоды и образы. Избыточный юмористический потенциал отличал фарс Евгения и Самуила Шатровых «Корчма на румынской границе», трагикомедию (вернее, политический памфлет) Александра Афиногенова («Отель “Люкс”»), буффонаду Анатолия Д'Актиля и Юрия Волина («Стратегия пана Владека»), комедии Ильи Кремлева («На берегу Немана»), Евгения Марлинг («Женские хитрости») и Николая Шпанова («Пансион “Роза”»), музыкальную комедию Л. Сегаль<sup>16</sup> («Панская честь») и либретто для оперетты поэта Боруха Бергольца («Мессия в шинели»).

Драматическое действие строилось благодаря незамысловатой триаде: «злодей — жертва — извинитель». Первый ее элемент обозначал образ врага. «Злодей» как сумма перевоплощений Никодима Дызмы изошрялись в пакостничестве в нелимитированном диапазоне и поэтому выставлялись в самом невыгодном свете. Обличительный сарказм и язвительные насмешки были адресованы исключительно им, что было само собой разумеющимся гражданским и творческим правилом для авторов блицдраматургии. В паре со вторым элементом конструировались конфликтная ситуация и задавалась оппозиция «свой — чужой». Антагонизм между «злодеями» и «жертвами» высвечивал присущие каждой стороне этические нормы. Несмотря на свой ущербный статус, «жертвы»

имели одно важное преимущество — моральную правоту и, как следствие, сочувствие «избавителей». Последние — как правило, советские люди — выступали в качестве арбитров в конфликте. Таким образом, между «злодеями», «жертвами» и «избавителями» перераспределялись персонифицированные зло, страдание и высшая справедливость.

Блицдраматургия предложила богатый ассортимент «злодеев», посягавших на лавры пана Никодима Дызмы. В согласии с восточнославянской эгалитарной традицией и в контексте пропагандистского образа «панской Польши» принятое в польском этикете обращение «пан» превратилось в этносоциальный маркер зла и несправедливости. В блицдраматургии под «панами» обычно подразумевались поляки-угнетатели. К разновозрастным сородичам Дызмы относились поколение отцов, которое, по выражению Кузьмы Чорного, иссушило свои души в мечтах об отчизне, и молодая поросль поляков, получившая «готовую отчизну»<sup>17</sup>. Между собой они различались общественным положением, достатком и своей аморальной «зрелостью». Асоциальных хищников объединял корпоративный кодекс бесчеловечности и бесчестия. «Быдло вельможне, шляхетське» составляли персонажи аристократов и министров, помещиков и коммерсантов, генералов и офицеров, жандармов и осадников. Типологию однодумцев Дызмы дополнял межконфессиональный синдикат фарисеев: ксендзы и попы, изредка — раввины. Лукавые и вкрадчивые божьи слуги выступали как адепты лжи и стяжательства, а также в качестве проводников полонизации на восточных окраинах Речи Посполитой или, для разнообразия, сионистского исхода в Палестину.

Многоярусная корпорация соотечественников Никодима Дызмы имела свою иерархию, которую можно проиллюстрировать на примере драмы Кузьмы Чорного «Иринка». Важного варшавского сановника Чарноцкого, который замышляет поквитаться с большевиками за утраченное родовое гнездо, можно назвать Никодимом Дызмой в зените его карьеры. Чарноцкий мог на равных конкурировать с Дызмой — и по мелочам, и в государственном масштабе. Чтобы угодить своему покровителю, провинциальный жандарм Ярошевич импровизирует филигранную провокацию, рассчитывая в случае успеха заручиться протекцией для перевода в Варшаву. В распоряжении Ярошевича находится прижимистый осадник Ксаверий Лямент — своего рода соглядатай за белорусским населением, о котором один из героев говорит: «В могиле светлей, чем в его душе. Могильный камень мягче и ласковей, чем все, что есть в этом человеке».

Влиятельных и убежденных последователей Никодима Дызмы обслуживают «лакеи». К таковым относился лазутчик Хартанович, бывший белорусский кулак, которого польская разведка использует в качестве разменной монеты. Его младший партнер Зыгмусь, водитель Чарноцкого, также не без сноровки осваивает амплу Дызмы. Молодой человек склоняет свою пассивность к замужеству с Ляментом, чье крепкое хозяйство Зыгмусь присмотрел для себя в качестве свадебного трофея. Его алчность такова, что он готов предать каждого и поступиться всем, в том числе родиной: «Польша пропадет, ну и чорт с ней, вместе с моей службой! Зато у меня было бы поместье... законная собственность, оформленная

завещанием покойного Лямента... Если бы и сюда пришли немцы, — имея землю, я жил бы как частное лицо. Теперь я должен голову ломать: что же будет, если пропадет Польша!.. А так я и ухом бы не повел...».

Подстрекательство и отступничество — привычная стихия для нетитулованного мерзавца. Первое, что делает Зыгмусь с приходом Красной Армии, — выдает крестьянам осадника Лямента и своего хозяина Чарноцкого: «Вот он где, пан министр. Не поможет тебе, пане Чарноцкий и то, что ты в мужика переоделся... А ну, иди сюда... И ты, пане Лямент... Кончилось ваше панство... Здесь с вами расправа будет короткая...». Если переиначить известную поговорку, можно сказать применительно ко всем разнокалиберным «злодеям»: Дызма на Дызме сидит и Дызмой погоняет.

Страна, где господствовали Никодим Дызма и ему подобные, не заслуживала никакого снисхождения. Поэтому блицдраматургия не проронила ни одной траурной нотки по незавидной судьбе польского государства. Более того, именно поражение Польши в войне с Германией послужило еще одним предлогом, чтобы выговориться о контрпродуктивности господства Никодима Дызмы и его коррумпированной касты. Блицдраматургия манифестировала не только беспредельную испорченность «злодеев», но также их мнимый патриотизм и малодушие в дни европейской войны. Единоверцы Никодима Дызмы реагируют на нее бахвальством, соразмерным лжи. При этом они не собираются жертвовать собою ради родины «там, где льется кровь». На военные угрозы и риски они реагируют чаще всего корпоративным дезертирством и бегством туда, где безопасно и комфортно.

Ровесники Евгений и Самуил Шатровы, сочинявшие фельетоны, скетчи, сценки и репризы для эстрады и журналов, за полгода до польской кампании получили от Евгения Петрова обязывающий совет: «Важно, кто сказал первый, а не кто удачно перепел или усовершенствовал»<sup>18</sup>. Урок был усвоен. Еще до завершения польской кампании соавторы бегло написали сатирическую комедию «Корчма на румынской границе»<sup>19</sup>. В своей пьесе Шатровы превратили вымышленное местечко Засвищики (парафраз Залещики) в транзитный пункт для беглой варшавской публики, устремившейся из Польши в Румынию. Засвищики, наподобие Кут, превратились на сутки-двое во «вторую Варшаву». На тысячу пятьсот местных жителей обвалились шестнадцать министров, двадцать три генерала, сорок два ксендза, а также половина дипломатического корпуса.

В ресторане средней руки Шатровы свели различные социальные типы. Здесь оказались полицей-президент Варшавы Пшагоцкий, ответственный за эвакуацию, и его любовница «варшавская дива» Зося, которая считает свою красоту национальным достоянием: «А каким успехом я пользовалась в Варшаве! Сколько ясновельможных панов склонялось у моих ног! Знаете, меня даже собирались послать в Нью-Йорк на [Всемирную] выставку». По пути в Засвищики любовники в сумятице разминулись и теперь ищут друг друга. Наконец, Зося решила подыскать себе нового влиятельного покровителя. Она пытается завязать знакомство с состоятельными посетителями ресторации, однако каждый раз перспек-

тивны кавалеры избегают общения с такой «откровенной кокоткой» и «форменной аферисткой».

В ресторации встретились также Министр и Начальник департамента, которые обсуждают, насколько представители их круга опаснее вражеской бомбардировки:

*МИНИСТР: И вот, понимаете ли, во время бомбардировки во всем правительственном поезде тушат свет. Через полчаса дали электричество, продолжаем дебаты. Тут граф Корсунский и говорит: "Господа, отдайте мне портфель". — Позвольте, — отвечаем, — мы выразили вам доверие, вы остаетесь на своем посту, министерский портфель за вами. — "Да я не о том, — говорит граф, — сафьяновый портфель. Только что рядом лежал. А в нем пятьдесят тысяч злотых".*

*НАЧАЛЬНИК ДЕПАРТАМЕНТА: Ну, и что же оказалось?*

*МИНИСТР: Оказалось, что в темноте вместе с сафьяновым портфелем исчезло три депутата сейма.*

Следующие социальные типы выведены в образах Помещика и Фабриканта. Первый из них торопится в свое резервное поместье в Румынии, а второй озабочен тем, что ему не удалось продать военному интендантству последние пять вагонов гнилого шинельного сукна. И, наконец, авторы представляют дуэт престарелого Генерала и Поручика, этаких Кисы Воробьянинова и Остапа Бендера в конфедератках, которые спешат в Бухарест «по абсолютно стратегическим соображениям». Все беглецы живут одним, но страстным желанием: заполучить место в самолете и — «адые, в Румынию».

Действие представляло собой круговорот недоразумений, связанных, прежде всего, с условиями отъезда в Румынию. Полицией-президент Пшагоцкий объявляет о том, что на оставшихся трех самолетах вылетят предпочтительно те, кто сопровождает жен, невест и подруг. Высокопоставленная публика, женатая, вдовая и холостая, устремляется на поиски спасительной спутницы. Таковой, да к тому же в единственном числе, оказывается Зося — любовница полицией-президента. Конкуренция заставляет Министра, Начальника департамента, Фабриканта, Помещика, Генерала и Поручика идти на любые ухищрения, чтобы в срочном порядке завоевать симпатию пани Зоси. Они навязываются к молодой женщине в мужа, братья, отцы, лишь бы заполучить рядом с нею заветное место в самолете и попасть в Бухарест. С изысканным поклоном Поручик обращается к Зосе: «Надеюсь, пани отдаст предпочтение тем, кто, не щадя своей жизни, защищает прекрасных польских женщин». «Варшавская дива» тут же соглашается, получив от Поручика очередной комплимент: «Для сердца польского офицера, пани, нет награды более высокой, чем женская улыбка. Женщины всегда вдохновляли польских воинов на ратные подвиги. Будьте же и вы нашей вдохновительницей». Поручик решает распорядиться «счастливым билетом» до Бухареста в одиночку, и с легким сердцем расстается с дряхлой обузой в лице Генерала. Когда же Поручика по ошибке задерживает полицейский, Генерал в отместку от-

казывается поручиться за своего подчиненного. На вопрос Зоси, почему, генерал не заступился за младшего по чину, Генерал только ухмыльнулся: «Чтобы иметь возможность заступаться только за прекрасную пани». В конце концов, в спутники к одной и той же даме, не подозревая того, навязываются все посетители ресторации. Они выдают Зосю за свою подругу, супругу, кузину и дочь.

Ситуацию усугубляет энергичный до неразумности начальник местной полиции Зигмунд Цымляк. Он предполагает, что следом за правительственными чинами, видными военными и дипломатами в Засвищики потянутся преступники, чтобы «обдeldывать свои воровские делишки». «Тут-то мне и работа, — с воодушевлением говорит Цымляк. — Только следи за ними, охраняй порядок и получай награды». С удивительным рвением Цымляк выслеживает «уголовный элемент» среди заезжей публики. Чтобы быть малоприметным, он устраивает форменный маскарад, меняя накладные усы на бороду. Изменив свой облик, полицейский подслушивает чужие разговоры, как правило, самого сомнительного толка. И каждый раз Цымляк попадает впросак. Первым делом он арестовывает Министра и Начальника департамента, которые обсуждают возможность бегства в Румынию, — Цымляк принимает их за матерых преступников. Похожая история повторяется с Фабрикантом и Помещиком, которых он принимает за «воров и мошенников». Потом наступает очередь Поручика. Его бдительный полицейский заподозрил в попытке угнать самолет. В довершение Цымляк опрометчиво принимает за грабителя самого полицей-президента Пшагоцкого, — и, кажется, впервые не ошибается. Потрясая украденной кассой полицейского участка, Пшагоцкий призывает соучастников по бегству спасаться: «Господа! Надо бежать! За мной! В Бухаресте разберемся!». На гоголевский манер паника замирала с заключительной фразой пьесы: «Господа! В город вступила Красная Армия!». «Злодеи», согласно большинству произведений блицдраматургии, теряли остатки самообладания перед лицом «избавителей», когда наступал час расплаты.

К «жертвам» относились обитатели социального дна, которых «злодеи» буднично называли хлопами, хамами и иудовым племенем. Так как «жертвы» не прошли школу советской социализации, из настоящей среды выделялась аморфная категория духовно отчужденных — например, тех, кто в силу разных обстоятельств (прежде всего, уклада жизни и свойственной ему психологии) являлся заложником мелкобуржуазных отношений и этических норм. Назовем их «чуждыми». Блицдраматургия предложила пересортицу неказистого вида, согбенных, безропотных до самоуничтожения, невежественных, богобоязненных, инертных персонажей с «потусторонней психологией». Их идеалы и поступки существенно расходились с советскими. К таким отверженным персонажам, в отличие от остальных «жертв», блицдраматургия относилась с иронией в ее советской проекции. Драматурги ставили «чуждых» в комическое положение, устаивая предосудительной интонации и ремарок.

По такому принципу, например, была построена торопливо написанная комедия Айзека Губермана «Гость с того света». По сюжету пьесы

после двадцатилетней разлуки в родное украинское село возвращается из Польши извозчик Ошер. В советских условиях привычная «потусторонняя психология» ставит бедного еврея в нелепые и несуразные ситуации. Кстати, блицдраматургии был свойственен филосемитизм в классовой аранжировке, тем не менее, именно в местечковой среде блицдраматургия искала колоритные фигуры «чуждых».

Писатель Илья Кремлев, по молодости помнивший обитателей и нравы гродненских местечек, предложил в комедии «На берегу Немана»<sup>20</sup> (отметим, не худшей из списка блицдраматургии) эксцентричный образ перчаточника Соломона Пасманика. В его лице он соединил противоположные черты. Пасманик — самоотверженный труженик и корыстный делец, мечтающий выбиться в «проклятые буржуи». Пасманик — отчаявшийся старик и самоуверенный всезнайка, который вместо слова «бегемот» говорит «обормот», вместо «эксплуататор» — «эксплоататор». Пасманик — любящий семьянин и домашний тиран, обвиняющий во всех неурядицах собственных домочадцев. Несносный, ворчливый, лицемерный, вечно чем-то или кем-то недовольный, он, сам того не замечая, укоряет свою одинокую и несчастную сестру Риву в иждивенчестве. Из года в год Пасманик откупает сына Яшу от службы в польской армии, называя мнимые язвы и хвори наследника собственными дорогостоящими болячками. Его мнение о людях зависело от общественного положения и достатка человека, что, кстати, не мешало ему видеть в каждом жулика и вести себя подобострастно перед каждым таким жуликом. Пасманик, составивший приданое в виде котикового жакета из «настоящего русского кролика», полдюжины простыней и серебряных ложек, готов выдать свою единственную дочку Соню за состоятельного старика Шпунта, живущего на купоны, только потому, что «у человека лучший дом на Форштадте». «Соня! — убеждает Пасманик дочку. — Он же тебе сделает счастье! Пусть он тебя поцелует. Чего тебе жалко, не понимаю! Так ты вытрешься потом с полотенцем».

Помышляя о счастье близких, он не забывает о том, чтобы облегчить свое бремя. Приход Красной Армии он связывает отнюдь не с классовым раскрепощением, а только с личной выгодой — отныне ему не нужно выплачивать долг за магазин, ранее купленный им у местного «главного пилсудчика». Национальные и профессиональные предубеждения заставляют Пасманика протестовать против знакомства дочери Сони с пришлым гоем — красноармейцем Афанасием Глобой. Как только Пасманик узнает, что Афанасий не только солдат и шахтер, а орденосец и депутат Верховного Совета, он самодовольно примиряется с выбором своей «казачки»:

*Это же член правительства! Соня! И почему ты мне ничего не сказала?.. А я, твой отец, перчаточник Соломон Пасманик — будущий тесть правительства! Тесть правительства! И пусть теперь мне кто-нибудь скажет, что я был не прав, когда говорил, что Соня сделает блестящую партию!*

Фигура Соломона Пасманика, назначенная Кремлевым в ряженные, выглядела как парафраз «людей воздуха» из произведений Ицхока Переца или Шолом-Алейхема. Их узнаваемость и типичность не исключала различное к ним отношение литераторов разных эпох. Классики, писавшие на идиш или иврите, осуждая, раздражаясь и даже выражая негодование от поступков и помыслов своих малопривлекательных героев, не отрицали их права оставаться самими собой. Советский драматург не мог смириться с суверенитетом таких персонажей. Иностранцы тела из числа «униженных и оскорбленных» получали шанс на прозрение и нравственное преобразование. Искупление достигалось в борьбе и протесте, иначе «чуждого» назидательно вычеркивали из перечня действующих персонажей. В крайнем случае «чуждым» предоставлялась возможность адаптироваться к новой жизни на советских условиях.

Когда новая власть национализирует галантерейный магазин Пасманика, купленный им по случаю на последние деньги, несостоявшийся буржуа не без достоинства бросает вексель на имущество в отхожее место. Вместе с местными кустарями неугомонный Пасманик организует артель, утешая себя мыслью о том, что сам Ворошилов «будет носить только мои перчатки». Пока же над «чуждыми», не прошедшими процедуру советской «перековки», позволительно было подтрунивать и улыбаться<sup>21</sup>.

В обоих случаях — сатирического или иронического изображения земляков пана Дызмы — советская система и человек самоутверждались за счет «панской» Польши и ее обитателей. Польша была представлена в виде антимира. Внутри него «злодеи» измывались над «жертвами», вне его — пытались досадить будущим «избавителям». Все состоятельные и привилегированные представители «панской» Польши были огульно записаны в Никодимы Дызмы, а сам феномен дызмовщины — как сумма всех персонажей — «злодеев» и их поступков, — был представлен чуть ли не родовой чертой польского государства и капиталистического общества. Сатира, обращенная на отрицание всего того, чем якобы дорожили и во имя чего суетились Дызмы всех мастей, пола и возраста, возводила непроницаемый барьер между «злодеями», с одной стороны, и «жертвами» и «избавителями», с другой. Расхождение в ценностных ориентирах (справедливость и зло) и отсутствие всякой состязательности в остроумии между «избавителями» и «злодеями» возвышали и облагораживали первых за счет последних. Смех над единоутробными братьями и сестрами пана Дызмы обозначал моральное превосходство «избавителей» над «злодеями» как триумф советской антропософии. Конечная судьба «злодеев», как ее намечала блицдраматургия в отдельных сценах или репликах, была проникнута зловещими предзнаменованиями. Ирония, адресованная «чуждым» — немногочисленным акцентуированным героям из числа «жертв», — отличалась своей социально-обусловленной интонацией. Она могла быть высокомерной, снисходительной или добродушной. Хотя блицдраматургия предоставляла «чуждым» шанс на интеграцию в советское общество, такая не самая толерантная ирония, особенно в ее высокомерном регистре, увеличивала дистанцию между «избавителями»

и «чуждыми» и культивировала у публики предубеждение к «чуждым». В перспективе подобная ирония, если воспользоваться мыслью Людмилы Чистобаевой, могла обернуться тотальным отрицанием гуманизма<sup>22</sup>. Как показала действительность, сталинский режим также не пощадит тех, кого квалифицировали в качестве «чуждых». Иными словами, юмористический потенциал блицдраматургии вполне соответствовал социальной инженерии сталинизма.

\* \* \*

Блицдраматургию не отличал по-бахтински витальный юмор и адекватный ему смех. Скорее это был юмор злорадный, бризантный, нередко — легкомысленный до банальности, так как он был замешан на изрядной доле неосведомленности, черствости и социального ригоризма. Часть произведений, пародировавших Польшу и поляков, искажала действительность до такой степени, что следует говорить о неуместном зубоскальстве по малознакомому поводу. Насколько правомерными были юмор такого сорта и насмешка над растерзанной Польшей, пусть даже при условии, что та, подобно Никодиму Дызме, не отличалась праведностью?

Время не амнистировало большинство пьес на польскую тему. Вероятно, это был тот самый случай, когда юмор, свойственный блицдраматургии, деструктивно влиял на общество и его отдельных представителей. Вызванный блицдраматургией смех, как сейсмографический датчик, указывал на серьезные нарушения в этической программе, которой руководствовались многие советские современники польской кампании, включая писателей, при полном одобрении автократического государства.

Дальнейшая судьба драматургических произведений и спектаклей, посвященных польским событиям, сложилась, как правило, одинаково — их забыли. Блицдраматургия, пронизанная неприязнью к польским «злодеям», духом подстрекательства и сермяжным юмором, отличалась тривиальностью положений и невзыскательным эстетическим вкусом. Авторская фантазия споткнулась о порог декларативности, отчего редко получались достоверные характеры и судьбы. Ожидаемые театральные премьеры не состоялись. Изобличительные пафос и саркастический смех советской Мельпомены над сородичами Никодима Дызмы оборвался, не успев переполнить театральные залы и клубную сцену. Нападение нацистской Германии на СССР заставило многих, включая служителей Мельпомены, опомниться и признать, что глумление над бедами Польши — и безнравственно, и несовместимо со здравым смыслом.

В первые дни войны, когда немецкие танки вышли на подступы к Минску, по инерции опубликовали русский перевод пьесы Кузьмы Чорного «Иринка», несколько позже — патриотическую драму Валентина Костылева «Козьма Минин». Кто-то из драматургов попытался приспособить свои произведения к новым международным реалиям. К примеру, Л. Сегаль наскоро переписала свою комедию «Панская честь» в антирумынскую оперетту «Боярская честь» («За Днестром»). Рукописи невос-

требуемых пьес отправились в мусорную корзину или затерялись в различных архивных фондах, а их типографские оттиски были погребены в библиотечных штабелях. Конечно, имелись редкие исключения. Отдельные пьесы еще раз напомнят о себе после мировой войны, чтобы заново и, наверно, навсегда убедить читателей в своей художественной недостоверности или тенденциозности. Из всего перечня блицдраматургии завидное долголетие обрела лишь комедия Виталия Вольского «Нестерка» — сценический долгожитель, перешагнувший в XXI век.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Парадокс о драме: Перечитывая пьесы 20—30-х годов. М., 1993. С. 4.

<sup>2</sup> Фрагментарно настоящей проблемы автор касался в предыдущих текстах: *Токарев В. А.* «Это — возмездие! Это — расплата!»: отклик темпераментного драматурга на советскую реаннексию восточных воеводств // Россия — Польша: филологический и историко-культурный дискурс. Магнитогорск, 2005; *Токарев В. А.* Три отеля для польских судеб // Историк и художник. 2008. № 1—2; *Токарев В. А.* Возвращение на пьедестал: исторический комментарий к фильму «Богдан Хмельницкий» (1941) // Історіографічні дослідження в Україні. Випуск 18. Київ, 2008.

<sup>3</sup> *Еленевская М.* Юмор и насилие: смеховая культура иммигрантов из стран бывшего СССР в Израиле // Израиль глазами «русских»: культура и идентичность. М., 2008. С. 60.

<sup>4</sup> *Grzelak Cz. K.* Kresy w czerwieni. Agresja Związku Sowieckiego na Polskę w 1939 roku. Warszawa, 2001. S. 414.

<sup>5</sup> В Советском Союзе с творчеством Т. Доленги-Мостовича познакомятся, правда, фрагментарно, благодаря режиссеру Ежи Гофману, который экранизировал роман «Знахарь» («Znachor», 1981). Как припоминается автору доклада, кинокартина пользовалась безусловным успехом. Первые зрители переживали некий катарсис и разносили молву о трогательной мелодраме. Тогда же в СССР переиздали пьесу Станислава Поволоцкого «Карьера Никодима Дызмы» (*Поволоцкий С.* Карьера Никодима Дызмы: сатирическая пьеса в 3 действиях, 8 картинах (по мотивам одноименного романа Доленги-Мостовича). М., 1981.). В условиях политической дестабилизации в Польше выход пьесы Поволоцкого напомнил пропагандистскую акцию, направленную против тех идеологов и лидеров профсоюза «Солидарность», которые с антикоммунистических позиций идеализировали межвоенную Речь Посполитую.

<sup>6</sup> *Доленга-Мостович Т.* Карьера Никодима Дызмы. М., 1935.

<sup>7</sup> РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Д. 458. Л. 1—27.

<sup>8</sup> *Людкевич С.* Литература современной Польши // Октябрь. 1935. № 3. С. 181.

<sup>9</sup> Санация или режим санации (польск. Sanacja от лат. sanatio — оздоровление) — принятое обозначение авторитарной модели правления маршала Юзефа Пилсудского и его политических преемников в 1926—1939 гг.

<sup>10</sup> *Сергеев Н.* Правда о панской Польше // Что читать. 1939. № 10—11. С. 34—35.

<sup>11</sup> *Шварц Д. М.* Дневники и заметки. СПб., 2001. С. 113.

<sup>12</sup> С началом польской кампании на советских киностудиях обсуждалась возможность экранизации романа Т. Доленги-Мостовича «Карьера Никодима Дызмы»: «Тема картины — разложение польской правительственной верхушки, иллюстрация взяточничества, карьеризма и авантюризма в государственной практике бывшей Польши. Материал романа дает возможность создать острый комедийно-сатирический фильм» (РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 470. Л. 68.). Советская фильмография могла попользоваться игровой картиной, напоминающей кинопамфлет Якова Протазанова «Марионетки» (1934).

<sup>13</sup> Между молотом и наковальней. Союз советских писателей СССР. Документы и комментарии. Т. 1. М., 2011. С. 859—860.

<sup>14</sup> Под блицдраматургией я предлагаю понимать сумму скоропалительных творческих откликов в жанре драматургии, как правило, художественно посредственных — *Вас. Токарев*.

<sup>15</sup> Автор доклада использовал тексты пьес и либретто, которые хранятся в различных фондах Российского государственного архива литературы и искусства. Среди опубликованных произведений: *Айсберг И. И.* Когда мертвые возвращаются. Л., 1940; *Андреева Н. В.* Родные братья // На страже Родины. М., 1940; *Анушкин Я. В.* Мазепа. М.; Л., 1941; *Василевская В.* Бартош Гловацкий. М.; Л., 1941; *Глебов А. Г.* Отец Бонифаций. М., 1940; *Иванов Вс. В.* Вдохновение. Романтическая комедия // Красная новь. 1940. № 3; *Иванов Вс. В.* Пархоменко. М.; Л., 1941; *Львинскі М.* Месяц. // Полымя рэволюцыі. 1940. № 3; *Козачинский В.* Тишина. М., 1940; *Кремлев И. Л.* На берегу Немана. М., 1940; *Ольшевская Ф. Л.* Благодетели // Счастливая осень : сб. одноактных пьес. М., 1939; *Ольшевская Ф. Л.* Братья. М.-Л., 1940; *Подорольский Н. А., Райхенберг М. С.* Суббота. М., 1940; *Полонник К. Ф.* Орися. М., 1939; *Преображенский С. И.* Украденная невеста // Пьесы для кукольного театра. М.; Л., 1941; *Прут И. Л.* Две ночи. М., 1940; *Ромм Г. М.* Часы с боем. М., 1941; *Соловьев Вл.* 1812-й год // Новый мир. 1939. № 10—11; *Стабовой Ю.* Станция Злочувьшки // Знамя славы : литературно-эстрадный сборник. М.; Л., 1940; *Хмара В. В.* Счастливая осень // Семнадцатое сентября 1939 года. М.; Л., 1939; *Чорный К.* Иринка. М., 1941; *Шатров Е. В., Шатров С. М.* Корчма на румынской границе // Счастливая осень. М., 1939. и т. д.

<sup>16</sup> Вполне вероятно, под этим именем скрывалась художница и переводчица Лидия Максимовна Бродская (1892—1977), в девичестве Сегаль.

<sup>17</sup> *Чорны К.* Иринка. М.; Л., 1941. С. 13.

<sup>18</sup> *Шатров Е. В.* На консультации // Сборник воспоминаний об И. Ильфе и Е. Петрове. М., 1963. С. 142.

<sup>19</sup> *Шатров Е. В., Шатров С. М.* Корчма на румынской границе // Счастливая осень : сборник одноактных пьес. М., 1939.

<sup>20</sup> *Кремлев И. Л.* На берегу Немана. М., 1940.

<sup>21</sup> Показательно, что ироническая интонация не распространялась на персонажей из числа «избавителей». Единственное исключение — образ штатного киноактера Максима Филатьева в пьесе Всеволода Иванова «Вдохновение». Это был единственный советский персонаж, лишенный позолоты. Над словами и поступками Филатьева, угодившего из 1939 г. в XVII в., не возбранялось улыбнуться, благо тот сам относился к себе без особой серьезности.

<sup>22</sup> *Чистобаева Л. В.* К проблеме сатирического и комического в русском литературном процессе 20—30-х годов // Вестник Майкопского государственного технологического университета. 2009. № 1. С. 138—139.

## МНОГОЗНАЧНОЕ «МЫ»: СМЕХ И НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ В ПЕРЕДАЧЕ «НАША РАША»

«Мы гордо называем свою страну “Россия”, а иностранцы завистливо говорят Russia. Но все-таки она наша! Наша Раша!». С 2006 г. сатирическая передача «Наша Раша» на канале ТНТ рисует панораму городов России и предлагает череду комических и не слишком лестных портретов ее обитателей. Согласно опросу *Gallup Media*, в июле 2007 г. у московских зрителей она занимала первое место среди всех юмористических программ. С тех пор интерес к ней среди российских зрителей не спадает. Вышедший в январе 2010 г. полнометражный фильм «Наша Раша. Яйца судьбы», в котором действуют герои передачи, сразу же занял верхнюю строчку в таблице проката<sup>1</sup>. А в январе 2012 г., в разгаре 5-го сезона, по данным *Gallup media*, «Наша Раша» все еще остается одним из самых популярных шоу на ТНТ-канале, который занимает пятое место по среднесуточной доле вещания в России<sup>2</sup>.

То, что передача охватывает столь широкую аудиторию, лишь усиливает интерес к ней как объекту исследования у тех, кто хочет понять отношение смеха и идентичности и роль юмора в формировании идентичности. В передаче обыгрываются разные типы и стереотипы, а успех передачи можно связать с тем, что созданные ею образы России и ее жителей если не одобряются, то уж точно знакомы и понятны тем людям, к которым она обращена.

Таким образом, передача позволяет исследовать различные аспекты идентичности россиян, которые скрываются за полисемией терминов «мы» и «наш», а также и представления россиян о «других». Критика со стороны противников программы и общественно-политические выступления ее актеров проливают свет на напряжение, существующее сейчас в России вокруг места меньшинств и роли разных национальностей в русской/российской идентичности. Однако сам факт существования «Нашей Раши» и ее содержание ярко свидетельствуют о торжестве развлекательного телевидения в новой, «глобализованной», России 2000-х г.

*Передача глобальная по форме и национальная по содержанию*

Принцип передачи «Наша Раша» заимствован у шоу «Little Britain» канала ВВС, и она является всего лишь одним из многих проектов с

участием актеров из «Comedy Club Production», которые также успешно импортировали на тот же канал ТНТ новые для российского ТВ формы «stand up comedy»<sup>3</sup>.

По словам британского продюсера Петера Померанцева, в 2006 г. «русские были убеждены, что англичане знали волшебную формулу ТВ: большинство самых успешных форматов телевидения было изобретено в Великобритании». Хотя «подавляющее большинство из них импортируется как сборные домики (...) в надежде, что повторение формы обеспечит повторение успеха», по мнению Померанцева, «Наша Раша» является заимствованием весьма успешным: «хотя они и купили права на британское шоу, русские придумали новые, более острые, пародии<sup>4</sup>». «Могучая идея о том, что недостатки могут быть предметом гордости, (...) и талант сценаристов<sup>5</sup>» породили целую плеяду персонажей, где раскрывается талант двух главных актеров, Сергея Светлакова и Михаила Галустяна, которые оба начали свою карьеру в командах КВН.

Некоторые английские персонажи получили российские аналоги: Светлаков и Галустян играют депутатов Пронина и Мамонова в манере, напоминающей британского премьер-министра и его помощника в исполнении Дэвида Вильямса и Мэтта Лукаса. В двух передачах мужчины-актеры играют женские роли: поведение официантки суши-бара, которая постоянно хамит посетительницам, напоминает грубость и безразличие Кэрол Бэр, вечно отвечающей клиентам английского турагентства, что «компьютер говорит “нет”».

Однако в российских скетчах не были заимствованы такие типажи Little Britain, как злой инвалид (Анди Пипкин), мать-одиночка из люмпенов (Вики Полард) или взрослый мужчина, которого мать все еще кормит грудью. Актеры ориентируются на реакцию публики («Я постоянно просматриваю наш форум», — говорит Галустян<sup>6</sup>) и придерживаются мысли, что российская публика все еще не готова к такому типу жесткого, черного юмора. «В нашей стране все нужно делать постепенно, — говорит Светлаков, — Англия и Европа к этому шли сорок лет<sup>7</sup>».

Осознавая, что реакция зрителей на разных персонажей может быть разной, и адаптируя передачу ко вкусу российской публики, авторы передачи пошли по двум направлениям. Часть персонажей призвана олицетворять типичных жителей России. Как объясняет Сергей Светлаков, было решено «взять все из реальной жизни, а не придумывать вымышленных персонажей. Типажи мы отбирали на улице, на телевидении, на работе — повсюду»<sup>8</sup>. «В том же герое, который разговаривает с телевизором, полстраны узнает себя. У меня самого много таких знакомых»; с другой стороны, признает он, «конечно, важную роль играет контрастная ситуация»<sup>9</sup>.

Некоторые персонажи основаны как раз на парадоксах, как, например, герой Николая Лаптева из Вологды, «единственного инспектора ГИБДД, который никогда не берет взятки». Истощенный, со впалыми щеками, тот вместе с женой и сыном в обносках живет в абсолютно пустой квартире. Тут «Наша Раша» иронично подменяет образ коррумпированного полицейского, который в анекдотах 1990-х гг. систематиче-

ски вымогает деньги у автомобилистов, чтобы компенсировать свою крошечную зарплату<sup>10</sup>.

Другой парадоксальный персонаж — Иван Дулин. «Первый в России фрезеровщик нетрадиционной сексуальной ориентации» страдает безответной любовью к начальнику Михалычу, которого он во сне видит в «красных труселях». Дулин живет в Челябинске, городе, где мужчины «настолько суровы, что намазывают на хлеб нож». Хоть и нельзя сказать, что руководство трубопрокатного завода, где якобы происходит действие, сильно обрадовалось неожиданной славе<sup>11</sup>, Иван Дулин скоро стал общеизвестной фигурой. Появившийся в сентябре 2011 г. к 275-летию Челябинска новый неофициальный гимн города можно считать своеобразным ответом передаче:

*И пускай острят в столицах господ навеселе:  
Чем, уральцы, вам гордиться, кроме красных труселей? (...)  
О суровости челябинской недаром говорят,  
Наши деды основали здесь великий Танкоград!<sup>12</sup>*

Весь комический эффект держится именно на контрасте: «Если бы мы взяли московского гея, это было бы неинтересно», — признает Светлаков<sup>13</sup>.

#### *Развлекательное телевидение с социальным уклоном*

Когда «Наша Раша» появилась на экранах, прошло уже три года с тех пор, как передача «Куклы» В. Шендеровича исчезла с канала НТВ. С этой точки зрения, «Наша Раша» отражает политическую эволюцию страны, где за последние 20 лет с телевидения постепенно исчезла политическая критика.

Передача, конечно, высмеивает депутатов Пронина и Мамонова, которые, обжираясь омарами или засунув нос в бюстгальтер стриптизерши, утверждают, что «думают о России». Однако в России власть сконцентрирована вовсе не в парламенте, а критика смягчается еще тем, что Мамонов с Прониным — единственные из героев передачи, кого поселили в вымышленном городе, Нефтекамске. Как-никак, мы далеки от 1990-х гг., когда объектом смеха на телевидении были война в Чечне, президент страны и правительство. «Наша Раша» старается власть поддерживающих не критиковать и в этом смысле знаменует победу развлекательного телевидения.

Однако элементы социальной критики в передаче остаются. Авторы откликаются на злобу дня и реагируют на социально-политические события, от запрета грузинских вин в марте 2006 г. («Это мы разрешили немецкие фильмы и запретили грузинские вина») до успехов российской футбольной команды на чемпионате Европы 2008 г.<sup>14</sup> После этого исчезли скетчи о бездарном омском «Газмесе», чье название напоминало майки с надписью «Газпром» санкт-петербургской команды «Зенит».

Все чаще в программе подчеркивается социальное неравенство и безразличие государства к самым незащищенным слоям населения. «Это мы

тратим на уссурийских тигров больше, чем на уссурийских людей», — говорится во вступке к одной из последних серий, а в больничной палате, где пациент комфортно лежит «за свой счет», тощая женщина никак не может добиться, чтобы ей дали лекарства «за счет государства». Наряду с бомжами с Рублевки, которые роскошно живут, роясь в гламурных мусорных баках Рублевского шоссе, в новом 5-м сезоне появились бедные пенсионеры из Новосибирска (город НИИ), которые с оружием в руках восстанавливают социальную справедливость и истребляют машины с мигалками.

Передача также позволила себе несколько выпадов в адрес политических и экономических элит («Только в нашей стране у ограниченных людей есть неограниченные возможности»), армии («это у нас армия, которой боятся все — все парни до двадцати семи лет») и милиции — через персонажа оперативника, который любым способом защищает высокопоставленных чиновников города<sup>15</sup>.

Тема коррупции, часто затрагиваемая передачей в связи с полицией (см. также персонажа Ивана Лаптева), является одним из самых частых мотивов: «Россия находится на втором месте в мире по уровню коррупции. Потому что мы дали взятку, чтобы не быть на первом»; «в Иране за взятку отрубают руки. А в России выдают водительские права»; «только в нашем метро можно получить диплом о высшем образовании». Коррупция была одной из излюбленных тем не только советских анекдотов, но и официальной сатиры, которая изобличала феномен, мешавший строительству коммунистического общества. Если верить «Нашей Раше», прошло уже столько десятилетий, а коррупция все еще процветает в больницах и школах. Зато учительница из Воронежа Снежана Денисовна, бесстыдно вымогающая у школьников деньги, действует вполне в духе времени: она пытается заполучить пин-код банковской карты отца одного из учеников, поездку в Египет или коттедж. В этом смысле та Россия/Раша, которая изображена в передаче, уже полностью вошла в эру глобализации.

### *Новая Раша, старые темы*

Действительно, перед нами уже не Россия 1990-х гг., зашедшая в экономический тупик, а процветающая капиталистическая Россия, которая играет свою игру на международной экономической арене: «Мы уважаем своих экономических партнеров: америкосов, итальяшек и китаез».

Это больше не Россия «новых русских» — героев шуток 1990-х гг., которых сразу можно было узнать по бескультурии, необразованности и кичливому богатству, особенно бросавшемуся в глаза в стране, увязшей в глубоком кризисе<sup>16</sup>. В «Нашей Раше» есть олигархи, но теперь не только они одни, но и все общество успело познать радости потребления: подростки, одетые на американский манер в бейсболки и штаны *baggy*, тратят деньги на DVD, и даже в маленьких городах есть свои суши-бары. Новый сезон (2011) продолжает эту эволюцию с появлением темы русских туристов из Нижнего Тагила в Турции, олицетворяющих россий-

ский архетип «среднего класса», который может себе позволить отдых за рубежом.

Если в советский период излюбленной темой анекдотов были эмиграция<sup>17</sup> и отъезд к западному изобилию, то в «нулевых» годах благодаря экономическому развитию Россия сама стала страной, привлекающей иммигрантов. Москва, на чьей территории помещается «14 Грузий, 6 Азербайджанов, 25 Таджикистанов... чем они и занимаются в данный момент», предстает как воплощение города иммигрантов. В этом богатом городе<sup>18</sup>, где уборщики гребут доллары лопатой, работают как раз «гости из Средней Азии» Равшан и Джамшуд (см. дальше).

Но если внимательно следить за передачей, Россию из «Нашей Раши» нельзя свести к новой идентичности 2000-х гг. В ней явно прослеживается несколько составляющих, унаследованных из предыдущих эпох. Об этом напоминает фраза: «Россия единственная страна, где, когда спрашивают, кто первым полетел в космос, отвечают не «Гагарин», а «Мы»». Слово «Мы», выражающее связь между людьми, обществом и государством, звучит в заставке каждой из серий и наполняется множеством разных смыслов. Более того, юмор передачи питается цитатами и смеховой культурой разных эпох и времен.

Слово «Мы» напоминает, во-первых, о советском прошлом, тогдашних условиях жизни («Только мы умеем жить вдесятером в одной комнате») и достижениях: «Это мы придумали автомат Калашникова и Чебурашку». На международной арене определение российского могущества («Это мы самая дружелюбная нация, а, кто в этом усомнится, тому трындец») заставляет вспомнить известную загадку о миролюбивой политике СССР: «Будет ли война? — Войны не будет, но будет такая борьба за мир, что камня на камне не останется». Как и СССР 1960—1970-х гг.<sup>19</sup>, Россия 2000-х гг. — великая и могущественная страна, чья сила в основном разрушительна: «Мы придумали водородную бомбу, автомобиль «Жигули» и много других страшных вещей».

Во-вторых, слово «Мы» отсылает к 1990-м гг., истокам капитализма, началу формирования общества потребления, открытию новых ресторанов и появившейся тогда возможности наконец достать косметику: «это мы додумались забегать в «Макдональдс» только, чтобы справиться малую нужду»; «это мы стираем пластиковые пакеты», «это наши женщины крадут ногти перед тем, как поехать на картошку».

Эти парадоксы напоминают тексты Михаила Задорнова конца 1980-х гг. о перестроечном Советском Союзе с его экономическими трудностями («Я не понимаю: еще хоть в одной стране женщины жалуются одновременно, что нет продуктов и что они не могут похудеть?» *Я не понимаю*<sup>20</sup>) и шутки об изобразительности и противоречиях в психологии и поведении советских людей: «Мы — удивительные люди. Хотим жить как все, при этом быть непохожими на остальных (...) Нам легче изобрести вездеход, чем отремонтировать дороги (Мы)». «Только у нас в языке есть слово «смекалка». Другим это слово, видимо, не нужно, за отсутствием самой смекалки (Мы)», — говорил Задорнов в начале 1990-х:

«не хватает бутылок для пива, — додумались наливать пиво в полиэтиленовые пакеты (*Русский бизнес, или Восьмое чудо света*)». «Это мы придумали переключать телевизионные каналы плоскогубцами», отвечают более десяти лет спустя авторы «Нашей Раши», и до сих пор «мы открываем вино пальцем, а пиво зажигалкой».

Наконец, «Мы» апеллирует к классической русской культуре, с Пушкиным, Лермонтовым или «нашим Менделеевым, который открыл периодическую систему элементов и водку, чтобы дети страдали от первой, а родители — от второй». Многие остроты передачи обыгрывают цитаты из классиков. Так, знаменитые строки Некрасова о русской женщине, которая «коня на скаку остановит, в горящую избу войдет», оборачиваются пародийным: «Это наши женщины могут остановить на скаку маршрутку» или «Это наши женщины могут войти в горящую избу... чтобы выйти оттуда с пьяным мужиком».

### *«Наша Раша» — страна мужчин*

Пьяный мужик — один из важнейших аспектов русской маскулинности, которая обыгрывается в передаче. Алкоголь — неперенная составляющая «нашей» идентичности, как это утверждается в начале серии: «это мы придумали душиться одеколоном изнутри», «это мы бросаем пить в том возрасте, в котором во всем мире только начинают», «это мы готовы продать хрущевку, чтобы купить “Путинку”».

Связь водки с русской идентичностью настолько ясна, что гастарбайтеры Равшан и Джамшуд предлагают протереть неработающую спутниковую тарелку водкой, чтобы вернуть российские каналы. Аналогично, когда они устанавливают дверь вверх ногами, так что глазок оказывается на высоте 30 см от земли, они объясняют, что теперь хозяйка сможет увидеть, ее ли это муж возвращается домой на четвереньках.

Алкоголь — дело мужское, да и сам термин «Мы» подразумевает именно мужчин («это наши женщины, которые...»). Эта мужская идентичность в какой-то мере напоминает Чапаева, любимого народного героя из анекдотов, не очень культурного, не очень чистого и очень любящего выпить. В упоминании о мужских носках («это мы придумали не зашивать дырявый носок, а прикрывать его другой ногой», «это мы придумали носки телесного цвета») можно услышать отголоски анекдотов об адъютанте Чапаева Петьке, принимающем носки Василия Иваныча за бумеранг для медвежьей охоты или радующемся при мытье в бане, что «майка показалась».

Мужским персонажам<sup>21</sup> в передаче отведена ведущая роль, несмотря на то, что в России якобы не хватает мужчин, словно в «городе невест» Иваново, где «на каждую женщину приходится два сантиметра мужчины». Женщины «Нашей Раши» — либо олицетворение самопожертвования (жена гаишника Н. Лаптева), либо стервы (официантка из суши-бара) и проститутки, либо толстые и мужеподобные (роль женщин как раз играют актеры-мужчины). Их отношения с мужьями — смесь неприязни с раздражением (Сергей Беляков из Таганрога разговаривает больше с телевизором, чем с «бегемотом-женой»), что может быть

связано с тем, что «мы занимаемся сексом с автомобилем чаще, чем с женщинами».

Передача нередко прибегает к классической комической теме мужской импотенции («Ведь благодаря нам супружеский долг нашей страны составляет 1 273 870 000 раз»), а в первом сезоне «насыльника» Равшана и Джамшуда обзывают «импотенто» — оскорбление, сильно напоминавшее старый анекдот о советских туристах на Западе и их боязни сексуальных отношений: «Советский турист идет по Риму, к нему пристаёт проститутка. Он показывает, что, мол, нельзя. — Импотенто? — спрашивает проститутка. — Нет, — машет он головой. — Сифилито? — Нет, Нет, — А-а-а, замполито!».

Тон передачи колеблется между шутками о мужских недостатках и прославлением мужской силы, что позволяет представить Россию как страну «настоящих мужчин». В каждой серии финальная песня посвящена «сильному полу», «мужикам, ребятам, пацанам, мужчинам», которые остаются мужчинами вопреки всему. Даже персонаж-гомосексуалист Иван Дулин, «первый в мире фрезеровщик с нетрадиционной сексуальной ориентацией», работает на образ России как страны «настоящих мужиков». В отличие от его манерного «коллеги» из Little Britain Даффи, всегда одетого в обтягивающие комбинезоны из латекса, в зычном голосе Ивана Дулина и рабочей спецовке нет ничего женоподобного. С одной стороны, он ведет себя так, как, считается, ведут себя женщины («мужчина, он сердцем чует»). Но с другой, нежные чувства, которые он испытывает к начальнику цеха «Михалычу», еще раз намекают на то, что все «настоящее» происходит именно между мужчинами.

### *Страсти по гастарбайтерам*

Одни из самых известных персонажей «Нашей Раши» — Равшан и Джамшуд, мигранты из Средней Азии, которые сначала трудятся в роскошных квартирах в Москве, а потом перебираются на олимпийскую стройку в Сочи. В каждом из скетчей подрядчик, который их (нелегально) нанял, обнаруживает очередную катастрофу, которую они устроили, и уходит в ярости, предварительно их отругав и побив. Равшан и Джамшуд едва говорят по-русски и этим активно пользуются, чтобы уклоняться от любых объяснений. Они живут на стройке, работают днем и ночью и явно подвергаются эксплуатации.

Выбор Равшана и Джамшуда в качестве символов всех мигрантов свидетельствует, во-первых, о том, как изменились в России представления о миграции. Когда в 2006 г. (год первого выпуска серии) президент В. Путин признал существование демографического дефицита и необходимость обращения к трудовой миграции, споры в основном бушевали вокруг мигрантов, которые «держат рынки». Принятые в 2007 г. ограничительные меры тоже были направлены против иностранцев-торговцев (установление с апреля 2007 г. 40% квоту для иностранцев, торгующих на рынках). С тех пор представление о мигрантах скорее переключилось на «мигрантов со стройки», прежде всего, приезжих из Центральной Азии (хотя бок о бок с ними работает много молдаван, украинцев и белорусов).

Наконец, слово «таджик» превратилось в метонимическое обозначение всех центрально-азиатских приезжих работников, после чего его смысл свелся к обозначению «низко-квалифицированного гастарбайтера»<sup>22</sup>.

В прессе термин «Равшан и Джамшуд» стал устойчивым обозначением таджикских мигрантов<sup>23</sup>. Они говорят на вымышленном языке, и их «Таджикистан» имеет не больше общего с реальной страной, чем «Казахстан», выдуманный комиком Сашей Бароном Коэном, — с настоящим Казахстаном<sup>24</sup>. Однако эти два персонажа успели до такой степени превратиться в олицетворение всех мигрантов, что на сайте Движения против нелегальной иммиграции 1 мая 2010 г. появилась заставка «Гастарбайтер, убирайся!...», снабженная их портретами.

Хотя смысл этих скетчей не очевиден<sup>25</sup>, репрезентация мигрантов из Центральной Азии в «Наша Раша» вызвала недовольные реакции представителей Таджикистана. В 2007 г. таджикские депутаты выступили с протестом, а Посольство Таджикистана попыталось добиться того, чтобы персонажей-гастарбайтеров убрали из передачи. В декабре 2009 г., после того как на интернет-форумах стали звучать угрозы в его адрес, Михаил Галустян был взят под охрану милиции. После выхода на экраны «Яиц судьбы» (заметим, что фильм был запрещен в Таджикистане), было объявлено, что в новом сезоне «Нашей Раше» осенью 2010 г. Равшана с Джамшудом уже не будет. По официальной версии, персонажи исчерпали свой комический потенциал.

Несмотря на это, организация «Таджикские трудовые мигранты», возглавляемая Кароматом Шариповым, подала в феврале 2010 г. жалобу в Роскомнадзор и в Прокуратуру на то, что передача «в уничижительной форме высмеивает человеческие качества, которые проецируются на всю таджикскую нацию», и поэтому является «моральным геноцидом нации». Ассоциация потребовала у канала официальных извинений, запрета «Нашей Раши» и начала расследования по статьям «экстремизм» и «возбуждение ненависти либо вражды» (280 и 282 статьи Уголовного кодекса)<sup>26</sup>.

В официальном обращении Ассоциация критиковала передачу, апеллируя к юридическим аргументам и терминам из словаря прав человека — было заявлено, что дело будет доведено до Страсбургского суда. Однако разговор с Кароматом Шариповым показал, что суть вопроса для него, скорее всего, лежит в плоскости межнациональных отношений. В одном интервью с ним прозвучали яростные обвинениями в адрес армян (и армянских евреев), стоящих за передачей, и прежде всего, артистов Михаила Галустяна и Гарика Мартиросяна<sup>27</sup>. Шарипов — далеко не единственный, кто смотрит на передачу через призму конфликта между таджиками и армянами. В интервью, опубликованном на официальном сайте Посольства Таджикистана в России, таджикский посол напомнил, что обращался с жалобой на «Нашу Рашу» к руководству канала ТНТ... и в Посольство Армении<sup>28</sup>.

### *Кто «Наш» в «Нашей Раше»?*

В фильме «Яйца судьбы» Равшан и Джамшуд — родом из вымышленной страны «Нубарашен». На самом деле это название... тюрьмы в

Ереване. В команде «Нашей Раши» играют и работают армяне и, если они иногда прибегают к «private jokes», то чаще всего обыгрывают как раз стереотипный взгляд на выходцев из Армении: «где бабло, там и армяне. Налетают, как мухи на варенье» (фраза из финальных титров «Яиц судьбы»). Авторы ввели в передачу персонаж Жорика Варганова, ведущего Сев-Кав TV, «единственного телеканала в мире, где прогнозы погоды заканчиваются словами “мамой клянусь”». Жорик Варганов курит, пьет, говорит прибалтненным языком и отличается «типичным» кавказским акцентом и взрывным темпераментом.

В отличие от Равшана и Джамшуда, которые всего лишь «гости столы», Жорик Варганов полностью «свой» в России, и хоть он работает на крошечном местном телеканале, он занимает видную позицию — как и актер М. Галустян. Отсюда возникает вопрос: можно ли проводить параллель между актером и его персонажем и рассматривать содержание передачи через публичные заявления актера?

В клипе, снятом в рамках анти-ксенофобской кампании, запущенной Министерством регионального развития России в 2008 г., М. Галустян критикует тех, кто «приезжает в Россию, практически не говоря по-русски, навязывает свою точку зрения», и призывает их, чтобы интегрироваться на новом месте, «понять сущность этого народа, чем он живет, чем он дышит»<sup>29</sup>. В 2009 г. он принял участие в акции «Россия, все свои», инициированной Федеральным агентством по делам молодежи, и в рамках этой кампании снялся вместе с другими деятелями шоу-бизнеса в коротком клипе, завершающемся слоганом «Нас много! Мы разные! Россия — все свои!»<sup>30</sup>. По случаю Дня народного единства (4 ноября) его портрет появился на афише со слоганом: «Мы говорим по-русски. Мы живем в России. Наш народ победил в Великой Отечественной войне. Мы считаем Родиной Россию. Мы — это Русские и Чеченцы, Татары и Украинцы, Башкиры и Мордвы, Евреи и Армяне. У нас в России — все свои».

Кампания, в которой участвует Галустян, дает определенное представление о русской идентичности. Она провозглашает национальное многообразие России, но одновременно требует принять уже существующую идентичность, которая строится на основе языка, патриотизма и памяти о славном прошлом, Великой Отечественной войне. Это идеи из арсенала движения «Наши», в деятельности которого В. Якеменко, нынешний глава Федерального агентства по делам молодежи, продолжает принимать активное участие. Для того чтобы принадлежать к «нам», следует не только говорить по-русски, но и разделять определенную идентичность.

Таким образом, содержание общественно-политической кампании, в которой участвует Галустян, ставит передачу в определенный контекст. Россия, которую она представляет, — этнически почти исключительно русская. Все персонажи, кроме Жорика Варганова и двух таджикских мигрантов, которые всего лишь «гости» («гастарбайтеры»), — русские. Города, где происходит действие, ограничиваются в основном центральной Россией (Москва, Санкт-Петербург, Иваново, Вологда, Воронеж), и

ни один из них не расположен в республиках или национальных субъектах Российской Федерации.

\* \* \*

«Наша Раша» отражает извечное противоречие внутри самой российской идентичности — между многонациональной Россией и Россией русской, между концептами «россиянин» (гражданин России) и «русский» (в этническом смысле происхождения). Слово «наш» в течение долгого времени помогало преодолевать этот раскол идентичности, уводя в сторону от точных определений. В 1990-е гг. «нашим» могли называть все «отечественное» (от товаров до людей), так что не требовалось использовать ни термины «русский» или «российский», с которыми не все бы смогли себя идентифицировать, ни термин «советский», напоминавшей о стране, которой уже не существовало.

Передача играет не только на полисемии слова «наш» (общее советское прошлое, 1990—2000-е гг., классическая культура, идентичность русского народа), но и на понятии принадлежности, или общности, которое этот термин подразумевает. Хотя «Наша Раша» высмеивает Россию и те черты, которые составляют ее идентичность, она, по сути, проникнута любовью, смешанной с гордостью, к той России, которая, вопреки всему, остается «нашей». Так что открывающая передачу фраза «Мы живем в самой прекрасной стране на свете, и все остальные страны нам завидуют», возможно, звучит вовсе не так иронично, как это кажется на первый взгляд.

*Пер. с фр. М. Р. Майзульса*

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Опрос *Gallup Media* на период 30.07 — 5.08.2007 (URL: <http://advertology.ru/article50508.htm>).

<sup>2</sup> Согласно рейтингу СМИ: URL: <http://www.tns-global.ru/rus/data/ratings/tv/>

<sup>3</sup> В «стэндап» артист не только исполняет монолог, но и напрямую говорит с аудиторией; «стэндап» предусматривает большую долю импровизации.

<sup>4</sup> *Pomerantsev P. Diary // London Review of Books. 2011. Vol. 33. № 33. P. 30—31.* Померанцев замечает, что не все заимствования так успешны: «Имитация иногда настолько близка к оригиналу, что не соответствует русской действительности вообще. В русской версии «Женаты с детьми», комедии о нижнем среднем классе, семья живет в квартире с лестницей на второй этаж, как в американском оригинале. Но в России надо быть миллионером, чтобы жить в двухуровневой квартире».

<sup>5</sup> *Коняев А.* Доля шутки // *Lenta.ru. 2010. 21 янв.* URL: <http://lenta.ru/articles/2010/01/21/russia/>

<sup>6</sup> *Федотова С.* «Наша Russia»: московский гей никому не интересен // *Вечерняя Москва. 2007. 24 мая.*

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> *Матвеева Е.* Михаил Галустян и Сергей Светлаков, соавторы скетчкома «Наша Russia»: «Гей-фрезеровщик из Челябинска — это нонсенс!» // *Mychel.ru 2007. 14 марта.* URL: <http://mychel.ru/iview/6263.html>

<sup>9</sup> *Федотова С.* «Наша Russia»: московский гей...

<sup>10</sup> Как, например, в анекдоте: «Останавливает инспектор ГАИ машину: — Инспектор Гогоберидзе! Семь детей!»

<sup>11</sup> Сергей Светлаков во время гастролей в Челябинске рассказал: «Был очень смешной случай. Нам звонил заместитель директора Челябинского трубопрокатного завода и ругался, мол, какого черта мы позорим их завод! Говорил: «Во-первых, никаких геев у нас нет, а во-вторых, я не могу понять, в какое время вы проходите на завод. Звоню на вахту, а людей, проходящих с камерами, они не видели!». *Матвеева Е.* Михаил Галустян и Сергей Светлаков...

<sup>12</sup> Гимн доступен, например, на: URL: <http://www.youtube.com/watch?v=u11L11znr6Q>

<sup>13</sup> *Федотова С.* «Наша Russia»: московский гей...

<sup>14</sup> «Миша Галустян и «Газмяс» пострадали из-за успехов футболистов на «ЕВРО» // Комсомольская правда. 2008. 25 июня.

<sup>15</sup> Однако и тут нельзя рассматривать критику как крамольную — с реформой милиции/полиции, которая вступила в силу в России в марте 2011 г., работу полицейских критикуют практически все, включая и президента страны.

<sup>16</sup> Типичным примером этого периода является, например, анекдот о том, как «встречаются два старых приятеля, которые черт знает сколько не виделись. Один в НИИ работает, второй — новый русский. Новый русский: «— Ну, как жизнь?»

— А, хреново. Вот уже три дня ничего не ел.

— Ну, это ты зря. Надо себя заставлять».

<sup>17</sup> См., например, советский анекдот:

«— Что Вы будете делать, если откроют границы?

— Заберусь на дерево.

— При чем же тут дерево?!

— Потому что иначе затопчут».

<sup>18</sup> «Москва — самый дорогой город в мире, даже Березовскому здесь жить не по карману», — говорится во введении к одной из серий (это упоминание олигарха Бориса Березовского, вынужденного эмигрировать в Лондон в президентство В. Путина, — одна из редких в передаче политических отсылок).

<sup>19</sup> По поводу разрушительной силы СССР см., например, анекдот: «Солдат, дежуривший на батарее стратегических ракет, задремал и облокотился на пульт управления. При входе дежурного офицера он встрепнуллся, вскричал:

— Товарищ лейтенант! За время моего дежурства происшествий не было!

— Не было, говоришь! А Бельгия где?! Два наряда вне очереди!»

<sup>20</sup> Все тексты доступны на сайте Михаила Задорнова: URL: <http://mihail-zadornov.ru>

<sup>21</sup> Об образе мущин и маскулинности в передаче см.: *Тихонова А. В.* «Гламурный подонок» и «суровый гей», или постсоветские репрезентации маскулинности в телевизионной поп-культуре: «Наша Russia» на ТНТ // Визуальная антропология. Настройка оптики / под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова. М., 2009. С. 256—275.

<sup>22</sup> Об этом см. *Регамэ А.* Образ мигрантов и миграционная политика в России // Антропологический Форум. 2010. № 13. URL: [http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/013/13\\_regamey.pdf](http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/013/13_regamey.pdf)

<sup>23</sup> См., например: «От кадрового голода Ульяновск спасут Равшан и Джемшут» // Комсомольская правда. 2008. 25 авг.

<sup>24</sup> См. специальный номер *Slavic Review* (2008. № 1), посвященный фильму «Борат».

<sup>25</sup> Об этом см.: *Регамэ А.* Юмор, расизм и отказ в признании: таджики и передача «Наша Russia» // Расизм, дискриминация, ксенофобия. Какими мы их увидели / под ред. Е. Деминцевой. М., 2012.

<sup>26</sup> По информации, прозвучавшей в передаче «ЧП» (НТВ, 23 апреля 2010 г.), актер Валерий Магдьяш, исполнявший роль Джемшуда, посетил офис организации, чтобы попытаться достичь примирения, но из этого ничего не вышло.

<sup>27</sup> Интервью автора с Кароматом Шариповым — Москва. 25 мая 2010 г.

<sup>28</sup> *Рябикина М. А.* Достиев. Хватит наживаться на чужих бедах // Азия-плюс. 2009. 16 янв. URL: <http://www.ast-news.ru/node/290>

<sup>29</sup> «Россия — это мы». Клип с участием М. Галустяна доступен по адресу: URL: <http://video.online.ua/78068/rossiya-eto-my-galustyan/>

<sup>30</sup> Клип с участием М. Галустяна доступен по адресу: URL: [http://www.russia.ru/video/russia\\_all\\_3/](http://www.russia.ru/video/russia_all_3/).

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Бессмертная Ольга Юрьевна** — кандидат культурологии, старший научный сотрудник Центра сравнительного изучения культур Востока и Запада Института восточных культур и античности РГГУ (Москва)

**Голубев Александр Владимирович** — к. и. н., ведущий научный сотрудник Института российской истории РАН (Москва)

**Загидуллина Марина Викторовна** — д. филол. н., профессор кафедры теории массовых коммуникаций Челябинского государственного университета

**Карасев Леонид Владимирович** — д. филос. н., ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований им. Е. М. Мелетинского при РГГУ (Москва)

**Коньшева Евгения Владимировна** — к. иск., доцент кафедры искусствоведения и культурологии Южно-Уральского государственного университета (Челябинск)

**Нагорная Оксана Сергеевна** — д. и. н., доцент, проректор по научной работе Южно-Уральского института управления, экономики и права (Челябинск)

**Нарский Игорь Владимирович** — д. и. н., профессор Южно-Уральского государственного университета (Челябинск)

**Невежин Владимир Александрович** — д. и. н., ведущий научный сотрудник Института российской истории РАН (Москва)

**Никонова Ольга Юрьевна** — к. и. н., доцент Южно-Уральского государственного университета (Челябинск)

**Познер Валери** — д. и. н., старший научный сотрудник Национального центра научных исследований Франции (сектор по изучению интермедиальности и зрелищных искусств) (Париж)

**Регамэ Амандин** — кандидат наук, преподаватель Университета Париж I, научный сотрудник Центра российских, кавказских и восточно-европейских исследований (CERCEC) (Париж)

**Ритгершпорн Габор Томас** — доктор наук, Заслуженный директор научных исследований в Национальном центре научных исследований Франции (Париж)

**Сальникова Алла Аркадьевна** — д. и. н., профессор Казанского (Приволжского) государственного университета (Казань)

**Скрадоль Наталья** — культуролог, Европейский Форум, Еврейский Университет в Иерусалиме

**Сыров Василий Николаевич** — д. филос. н., профессор Томского государственного университета

**Токарев Василий Александрович** — к. и. н., доцент Магнитогорского государственного университета

**Фокин Александр Александрович** — к. и. н., доцент Челябинского государственного университета

**Хмелевская Юлия Юрьевна** — к. и. н., доцент Южно-Уральского государственного университета (Челябинск)

**Цинк Андреа** — доктор наук, профессор по славянской литературе и культурологии, директор Института славистики в университете г. Инсбрук (Инсбрук)

**Чернова Нина Викторовна** — к. и. н., доцент Магнитогорского государственного университета

## Список сокращений и пояснений

- ГАРФ — Государственный архив Российской Федерации  
ВКП (б) — Всероссийская коммунистическая партия (большевиков)  
ГИБДД — Государственная инспекция безопасности дорожного движения  
ДК — Дворец культуры  
ДК ЧМЗ — Дворец культуры Челябинского металлургического завода  
ДК ЧТПЗ — Дворец культуры Челябинского трубопрокатного завода  
Мособлроскино — отдел кинопроката по Московской области  
НИИ — научно-исследовательский институт  
НОТ — научная организация труда  
НСДАП — Национал-социалистическая рабочая партия Германии  
НТВ — телевизионный канал в России, официальной расшифровки аббревиатуры не существует  
НЭП — новая экономическая политика  
ОГАЧО — Объединенный государственный архив Челябинской области  
Оргбюро — организационное бюро  
РАН — Российская академия наук  
РАПМ — Российская ассоциация пролетарских музыкантов  
РАПП — Российская ассоциация пролетарских писателей  
РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства  
РГАСПИ — Российский государственный архив политической истории  
РГВА — Российский государственный военный архив  
РККА — Рабоче-крестьянская Красная армия  
РКП (б) — Российская коммунистическая партия (большевиков)  
РОСТА — Российское телеграфное агентство  
РСДРП — Российская социал-демократическая партия  
РСФСР — Российская советская федеративная социалистическая республика  
ССП — Союз советских писателей  
СССР — Союз Советских Социалистических республик  
США — Соединенные штаты Америки  
ТНТ — телевизионный канал в России, создатели которого расшифровывают аббревиатуру как «Твое Новое Телевидение»  
Торгсин — Всесоюзное объединение по торговле с иностранцами (Торговый синдикат)  
ЦГА СПб — Центральный государственный архив Санкт-Петербурга  
ЦГАИПД СПб — Центральный государственный архив историко-политических документов Санкт-Петербурга

- ЦГАЛИ СПб — Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга
- ЦГАНТД — Центральный государственный архив научно-технической документации
- ЧГРЭС — Челябинская государственная районная электростанция
- ЦК ВКП (б) — Центральный комитет Всероссийской коммунистической партии (большевиков)
- ЦК КПСС — Центральный комитет Коммунистической партии Советского Союза
- ЦПКиО — Центральный парк культуры и отдыха
- ЧТЗ — Челябинский тракторный завод
- ARA (ARA) — American Reflier Administration
- HIA — Hoover Instution Archves

Научное издание

От великого до смешного...  
Инструментализация смеха в российской истории XX века

*Сборник статей*

Редактор *Е. Л. Зорина*  
Художественный редактор *И. В. Купцов*  
Оформление обложки *В. Бабушкина*

Верстка *В. Б. Феркель*

Подписано в печать 18.02.13 г.  
Гарнитура Таймс Нью Роман.  
Бумага офсетная. Формат 70×100/16.  
Объем 22,91 усл. печ. л.

Тираж 500 экз. Заказ № 171.

Издательство «Каменный пояс»  
454092, г. Челябинск, ул. Воровского, 13.  
[www.kampo74.ru](http://www.kampo74.ru)

Отпечатано с готового оригинал-макета  
в ОАО «Челябинское полиграфическое объединение «Книга»»  
454091, г. Челябинск, ул. Постышева, 2  
Тел. 8 (351) 264-93-32; [www.kniga74.ru](http://www.kniga74.ru)

ISBN 5-88771-087-X



9 785887 710877