

Сергей Ушакин
«СМЕХОМ ПО УЖАСУ»:

о тонком оружии шутов пролетариата*

Товарищи,
вовсю
из глоток из всех —
да так, чтоб врагам
аж смяться,
сегодня
раструбливайте
радостный смех!
Нам
есть над чем посмеяться!

Владимир Маяковский, 1924¹

Все фильмы о Микки-Маусе строятся вокруг одного и того же мотива: уйти из дома для того, чтобы узнать, что такое страх.

Вальтер Беньямин, 1931²

Уже несколько десятилетий еженедельное телевизионное шоу «Saturday Night Live» — американский прообраз российской «Большой разницы» — открывается одинаково. В самом начале передачи популярный артист или, реже, общественный деятель, приглашенный выступить в качестве «звезды» с коллективом шоу, обычно использует несколько минут для того, чтобы представить зрителям юмористическую версию своей «визитной карточки». Сезон 2001/2002 года изменил этой традиции. Первая передача сезона вышла 29 сентября 2001 года, и право на вступительный монолог было отдано Рудольфу Джулиани, мэру Нью-Йорка. Джулиани участвовал в скетчах и сценках «Saturday Night Live» и раньше, но в этот раз его роль была несколько иной. На фоне многочисленных американских флагов Джулиани, окруженный большой группой пожарников и полицейских Нью-Йорка, напомнил аудитории, что

ни в один день нашей истории мы не теряли столько жизней, сколько мы потеряли 11 сентября. Больше, чем в день атаки на Перл-Харбор. Больше, чем в день высадки нашего десанта [в Европе во время Второй мировой войны]... Но даже в эти минуты скорби о тех, кого мы так любили, мы про-

* Этот текст представляет собой переработанную и значительно расширенную версию моей ранней статьи: *Oushakine S. «Red Laughter»: On Refined Weapons of Soviet Jesters // Social Research. 2012. Vol. 79. № 1. P. 189–216.* Я благодарен Дмитрию Бычкову, Алексею Голубеву, Анне Кацельсон, Марии Литовской, Марине Могильнер, Михаилу Рожанскому, Ирине Савкиной, Ирине Сандомирской и участникам конференции «Totalitarian Laughter: Cultures of the Comic under Socialism» (Princeton University, May 15–17, 2009), чьи идеи и замечания расширили мое представление о советском смехе.

должаем смотреть в будущее с обновленным чувством решимости. Наши сердца разбиты, но они продолжают биться. И они бьются сильнее, чем прежде. Нью-йоркцы едины. Мы не уступим терроризму. Мы не допустим того, чтобы наши решения стали решениями тех, кто живет в страхе. Мы хотим прожить наши жизни свободно.

Вслед за короткой речью мэра Пол Саймон (на фоне еще одного гигантского флага США) исполнил свою песню о боксере, которого никто и ничто не может сломить. За песней, наконец, последовала комическая разрядка. Обратившись к мэру, Лорн Майклс, главный продюсер шоу, спросил: «Теперь нам можно смеяться?» «Почему только теперь?» — ответил вопросом на вопрос мэр. Риз Уизерспун — *настоящая* приглашенная звезда — сменила на сцене мэра, полицейских и пожарников, и шоу вернулось в свою обычную колею, оставив, впрочем, за пределами скетчей какие бы то ни было упоминания о трагедии 11 сентября³.

При всей хореографической выверенности и сценарной предсказуемости этот эпизод обнажает важную связь между страхом и смехом, утратой и весельем. Подход «Saturday Night Live», впрочем, вряд ли является оригинальным: смех как импульсивный ответ на иррациональность повседневности, смех как отрицание негативного опыта давно стал устойчивым поэтическим и социальным приемом. Например, у Леонида Андреева в его «Красном смехе», посвященном опыту Русско-японской войны, смех служил механизмом перевода ужаса войны на язык аффекта⁴. В свою очередь Вальтер Бенъямин связывал популярность мультфильмов о Микки-Маусе с процессом перевода иного порядка. Для Бенъямина простота экранной жизни и экранных проблем выступала желанной альтернативой тому образу жизни, на который было обречено поколение, прошедшее Первую мировую войну, поколение, чья «цель существования», по мнению критика, превратилась «в едва заметную точку на бесконечном горизонте»⁵. Успех мультфильмов оказывался симптомом неприятия реальности, механизмом ее — реальности — неузнавания и способом ухода от нее. Или, чуть иначе: упрощение действительности на экране одновременно было и методом ее укрощения в реальной жизни⁶.

Эти онтологические аспекты «смеха, раскрывавшего пропасти», принципиальны для моей статьи⁷. Однако в центре моего исследования будет иная проблема, которую так четко обозначило участие Джулиани в «Saturday Night Live». В данном случае санкция власти нормализовала — непрямо и неоднозначно — удовольствие от взрывов смеха в условиях, когда нация пыталась прийти в себя после взрывов совсем другой природы. Легитимирующий жест власти стал политическим решением стилистической проблемы, порожденной социальным и психологическим напряжением, возникающим при наложении друг на друга двух противоречивых импульсов. Просьба о внекомедийном одобрении «смеха-без-причины» в ситуации социального кризиса, озвученная Лорном Майклсом, подспудно обозначила проблематичность совмещения исходной установки на неуместность шуток в серьезной ситуации с не менее прочной традицией видеть в смехе признак индивидуальной и групповой способности противостоять кризису.

Советская история — за некоторыми исключениями — может служить замечательной иллюстрацией сходного столкновения этих двух традиций восприятия смеха, столкновения, сопровождавшегося обстоятельной рефлексией советской культуры по поводу совместимости того, что Михаил Бахтин называл «смеющейся» и «осмеивающей» комедиями⁸. Разные по своей эстетике и идеологии, американский и советский подходы к восприятию смеха

тем не менее совпадают в одном: в признании социальной и политической амбивалентности смеховой культуры, способной объединять «противоречащее и несовместимое»⁹. В советском варианте настороженность в отношении публичного смеха оказалась во многом интериоризированной, проявляя себя не столько как просьба о верховной санкции, сколько как жест оправдания, нейтрализующий неуместность откровенной несерьезности: «Смеяться, право, не грешно», — не уставал повторять Аркадий Райкин в своих выступлениях и публикациях. Это непреходящее беспокойство по поводу уместности смеха в советском обществе и будет предметом моей статьи.

Широко цитируемая идея Бахтина о том, что официальная культура может быть «только монолитно серьезн[ой]»¹⁰, в приложении к публичной советской культуре верна лишь отчасти. Вопросы о социальной приемлемости и политической уместности смеха, комедии, сатиры, юмора и веселья находились в центре дискуссий властей фактически с момента возникновения социалистического государства. В 1920 году Анатолий Луначарский — театральный критик, драматург, литератор и, по совместительству, народный комиссар просвещения в 1917—1929 годах — задал тональность дебатов о смехе, провозгласив: «Да здравствуют шуты его величества пролетариата! Если и шуты когда-то, кривляясь, говорили правду царям, то они все же оставались рабами. Шуты пролетариата будут его братьями, его любимыми, веселыми, нарядными, живыми, талантливыми, зоркими, красноречивыми советниками»¹¹.

В ряде случаев эти попытки определиться с новыми задачами «шутлов пролетариата» мотивировались вопросом, не отличающимся от вопроса Лорна Майклса («*Теперь* нам можно смеяться?»). В других ситуациях на первый план выходило стремление очертить пределы комического («*Как громко* мы можем смеяться?») или внести ясность в список объектов, подлежащих осмеянию в условиях социализма («*Над чем* мы можем смеяться?»). Опираясь на материалы этих публичных дебатов, я попытаюсь проследить, как «решалась проблема» политико-эстетической целесообразности смеха в России в 1920—1930-х годах. В исторической перспективе эти дебаты интересны не только полифонией озвученных взглядов и сформулированных аргументов. На мой взгляд, в основе озабоченности смехом в раннесоветском обществе лежит показательное стремление определиться, так сказать, с полезной стоимостью комедийных жанров при социализме. Постепенный отказ от «гоголической бессмыслицы» в качестве модели «красного смеха» закономерно привел к усилению иной — этической — традиции, в рамках которой смех понимался как свидетельство индивидуальной и коллективной несокрушимости¹². Леонид Трауберг, советский кинорежиссер и один из основателей Фабрики эксцентрического актера в начале 1920-х годов, впоследствии отчеканил эту установку в виде хлесткой формулы: «смехом по ужасу»¹³.

Проблематичность лозунга «смехом по ужасу», однако, коренилась в любопытном структурном парадоксе: глубина ужаса становилась мерилем несокрушимости (смеха), превращая, таким образом, «отвратительное и отвращение» в опору советской культуры¹⁴. Содержательная сложность «красного смеха» во многом и была связана с постоянным поиском адекватного по силе ужаса. Как я покажу далее, к началу 1950-х годов смех и ужас подверглись существенной трансформации; негативная взаимозависимость этих категорий сохранилась, но их насыщенность» существенно убавилась. Ужас «скукожился», превратившись в типаж, маску, карикатуру; сходным образом изменился и смех, став лирической улыбкой или иронической усмешкой.

В этом переходе от ужаса к лирике мне меньше всего хотелось бы видеть выражение некой предзаданной эволюции комедийных жанров. Скорее, переход стал результатом наложения друг на друга разнообразных социальных, эстетических, культурных и политических процессов и тенденций — как случайных, так и неизбежных. Важно и другое. Представление о смехе в публичных дебатах отличалось от существовавших смеховых традиций примерно так же, как планы «научного коммунизма» отличались от реалий «развитого социализма». И все же я специально ограничиваюсь публикациями о смехе в массовой советской прессе, оставляя за пределами исследования и сами практики комического, и те дискуссии о природе смеха, которые шли в неподцензурной и/или эмигрантской печати. Эти ограничения позволяют мне более четко представить исторические аргументы, с помощью которых обосновывались удачные и неудачные попытки конструировать «советский смех» и «советскую комедию» на новых основаниях¹⁵. Говоря иначе, эти дебаты позволяют понять не столько сами культурные *практики*, сколько культурную *логику*, согласно которой советскому смеху приписывались социальный смысл и политическое значение.

Советскому смеху не повезло как минимум дважды. С одной стороны, не повезло, так сказать, исторически: вплоть до исчезновения СССР жалобы на плачевное состояние советской комедии, сатиры и юмора были рутинной темой на самых высоких уровнях. В 1974 году Сергей Михалков сокрушался в «Правде»:

«Завтра! — говорим мы сами себе. — Завтра мы обязательно откроем научную, экспериментальную лабораторию смеха в кинематографе; проведем всесоюзный фестиваль юмора и сатиры не хуже традиционного праздника шутки в болгарском городе Габрово; создадим острую и — представьте себе! — смешную и современную сатирическую пьесу». Никто не против. Наоборот, все — за. ...И тем не менее, все это как бы откладывается... до понедельника. <...> Нам нужны фильмы, книги, спектакли, памфлеты, беспощадно осмеивающие все нелепое, глупое, чуждое, несовместимое с нашими идеалами, с нормами нашей общественной морали¹⁶.

Понятно, что подобные комментарии привилегированных, но зависимых деятелей культуры стоит брать в расчет лишь до определенной степени. И тем не менее эти жалобы на вечно отложенное состояние советского смеха хорошо подчеркивают общую ситуацию: смех, может, грехом и не считался, но и в виде особой добродетели воспринимался с трудом.

Советскому смеху не повезло и в академическом плане. Для многих исследователей смысл комических жанров при социализме сводится к простой истине: советский юмор и сатира стали симптоматичным примером того, как советский режим оказался не в состоянии произвести собственную форму культурной критики — ни в виде примиряющего юмора, ни в виде жгущей сатиры. Как правило, культурная незначительность «официально одобренного» смеха в СССР аргументируется при помощи своеобразной «гипотезы подавления»¹⁷. Отсутствие развитых комических жанров связывается в первую очередь с наличием цензуры и государственной монополии в области официальной культуры¹⁸. В итоге изучение советского смеха традиционно ограничивается неподцензурными формами комического, которые циркулировали на обочине или в «подполье» советского общества, — будь то политические анекдоты или изощренные практики использования эзопова языка¹⁹.

Сторонники «гипотезы подавления», на мой взгляд, упускают из виду то, что стремление советского государства взять смех под полный и безоговорочный контроль сопровождалось не менее сильным стремлением представить себе спектр возможностей комических жанров при социализме. Иными словами, ограниченность диапазона *практической реализации* советского смеха не должна скрывать из виду многочисленные и трудоемкие попытки определиться с *нормативными моделями* советского смеха и его «перверсиями». Неразвитость *экономики* советского смеха сопровождалась бесчисленными *дебатами* по поводу того, каким советский смех *мог бы* стать. Практически каждое десятилетие советской истории наблюдало очередную попытку подступиться к проблеме советского смеха с новой стороны — будь то, например, дискуссии о роли советской сатиры, поиск специфических черт советского фельетона, советской комедии или социалистической карикатуры²⁰. Работники советской культурной индустрии, возможно, и затруднялись внятно сформулировать приемлемую модель социалистической комедии, но они довольно хорошо знали, чего в советском смехе *быть не должно*²¹.

Время и усилия, затраченные на эти ритуальные квазиакадемические хороводы «вокруг смеха», как и разветвленная логика доказательств, использованная в ходе этих дискуссий, свидетельствуют о том, что дискурсивное обоснование своих поступков заботило раннесоветский режим едва ли не в той же степени, что и использование грубой силы. С дистанции сегодняшнего дня официальная культурная политика в отношении советского смеха не выглядит ни оппортунистической, ни непоследовательной. Неспособность этих дискурсивных обоснований произвести на свет устойчивые культурные формы не может свести на нет сложность аргументов и энергичность попытки представить себе формы смеха, которые до этого не существовали. Постоянная расплывчатость используемых категорий, их взаимозаменяемость и подвижность свидетельствуют о том, что под вопросом была не столько конкретная специфика смеховых жанров при социализме, сколько сами поэтико-политические условия, делающие «красный смех» возможным. Речь, по большому счету, шла не столько о том, *над чем* и *как* смеяться, сколько о том, смеяться или нет. Судя по всему, одной из основных проблем являлось стремление вообразить ситуацию, в которой, по выражению Луначарского, сосуществование пролетариата и его шутов не выглядело бы посмешищем.

«БУДЕМ СМЕЯТЬСЯ»

Смех бывает разный. И термины «наш» и «не наш», несмотря на всю их заезженность, отчетливо, однако, находят, над кем расположиться... «Наш смех» и «их смех» оказывается не абстракцией. Между ними пропасть разного социального осмысления.

*Сергей Эйзенштейн, 1930-е годы*²²

В своих мемуарах, опубликованных в 1970-х годах, Григорий Александров, режиссер, во многом ответственный за создание жанра советской кинокомедии, вспоминает важную встречу, которая состоялась в 1932 году. Вскоре после возвращения в СССР из долговременной поездки по Европе, США и Мексике (вместе с режиссером Сергеем Эйзенштейном и оператором Эдуардом Тиссэ) Александров был приглашен на дачу в Горки к Максиму Горь-

кому. На даче оказался И.В. Сталин, который неожиданно начал жаловаться на отставание современного советского искусства от экономических изменений в стране. Режиссер приводит такие слова Сталина:

У нашего народа, у большевистской партии есть все основания с оптимизмом смотреть в завтрашний день. Искусство, к сожалению, не успевает за темпами хозяйственного строительства. Искусство, по-моему, задержалось во вчерашнем дне. Известно, что народ любит бодрое, жизнерадостное искусство, а вы не желаете с этим считаться. Больше того... в искусстве не перевелись люди, зажимающие все смешное. ...Если вы не против веселого, смешного, помогите расшевелить талантливых литераторов, мастеров смеха в искусстве²³.

И «мастеров смеха» расшевелили. В течение последующих пятнадцати лет Александров будет снимать только комедии, прививая на советскую почву ростки голливудских мюзиклов²⁴. Его первая кинокомедия — «Веселые ребята» (авторы сценария В. Масс и Н. Эрдман) — вышла в 1934 году, представив на экране целый набор трюков и музыкальных номеров. Снятый по инициативе Бориса Шумяцкого, председателя Государственного управления кинофотопромышленности, фильм изначально задумывался как киноверсия спектакля «Музыкальный магазин», поставленного Леонидом Утесовым в Ленинградском мюзик-холле. Мюзик-холльное происхождение жанра советской кинокомедии принципиально, и я вернусь к нему чуть позже. Пока лишь отмечу, что джаз-комедия «Веселые ребята», положив начало новому жанру «советского комического фильма»²⁵, была не лишена и известного «подрывного» посыла. Всего лишь за шесть лет до появления кинокомедии все тот же Максим Горький отзывался в «Правде» о джазе («*фокстроте*»), сыгравшем ключевую роль в музыкальном оформлении кинокомедии, как об «оскорбительном хаосе бешеных звуков», сыгранном «оркестром безумных»²⁶.

Существенно было и то, что коллеги по цеху восприняли новые конвенции комического как инородные и даже политически уязвимые. Например, Эсфирь Шуб — автор «Падения династии Романовых» — характеризовала «Веселых ребят» как «вещь целиком не нашу. ...Это от Америки, от ревью»²⁷. Поэт Семен Кирсанов, объясняя в «Литературной газете» причины своего неудачного сотрудничества с Александровым, сформулировал еще одно принципиальное возражение против кинокомедии: «Тов. Александров требовал полной аполитичности текста, что мне, честно скажу, не удавалось»²⁸. Сам Александров настаивал на том, что безыдейность «Веселых ребят» — это безыдейность осознанная: «Советскую комедию слишком запроблемили... и она перестала быть смешной. ...Наша основная задача — разрешить проблему смеха. И только!»²⁹

Несмотря на крайне негативные отклики в советской прессе, «Веселые ребята» — буржуазные по форме и аполитичные по содержанию — были полностью поддержаны сначала Шумяцким и Горьким, а позже и Сталиным³⁰. Второй фильм Александрова, «Цирк» (1936), поставленный на основе представления «Под куполом цирка» в Московском мюзик-холле (авторы пьесы И. Ильф, Е. Петров и В. Катаев), прочно закрепил за ним репутацию главного представителя «советского Голливуда»³¹. Прихотливо объединив в себе советский патриотизм и голливудский гламур, «Цирк» стал одним из самых популярных фильмов эпохи. Так, братья Тур в своей рецензии в «Известиях» писали:

Это светлый и веселый фильм, проникнутый дыханием нашей радостной и счастливой жизни. Как разительно отличается эта комедия от бесконеч-

ной вереницы бездумных заграничных «комедий», полных водевильной чепухи и пафоса подзатыльников. «Цирк» — умная комедия, адресованная к интеллекту и чувству советского зрителя³².

Впрочем, в быстром взлете Александрова любопытно то, что сам режиссер приписывал успех своих комедий чувству отчаяния, связанному со стремлением произвести на свет хоть что-то смешное. Как вспоминал режиссер, создание кинокомедии стало «и разведкой боем, и программой-максимумом»; базовые вопросы — «Над чем смеяться? Во имя чего смеяться?» — оставались без ответа³³.

В своем непонимании сущности советского смеха Александров был не одинок. Само появление советской комедии (и советских комедиографов) — санкционированное, если не инициированное властью — стало своеобразной реакцией на сложности и неудачи, с которыми столкнулся «красный смех» после революции. В определенной степени музыкальные кинокомедии Александрова стали отражением административного желания противопоставить четко организованную индустрию «госсмеха» раздробленным и «классово сомнительным» попыткам сформировать советскую смеховую культуру снизу³⁴. Защищая «Веселых ребят» от упреков критиков, тот же Шумяцкий писал: «Победивший класс хочет смеяться радостно. Это его право, и этот радостный советский смех советская кинематография должна дать зрителю»³⁵. Показательно, что решение «проблемы смеха» достигалось не столько при помощи новой, *советской* эстетики, сколько посредством беззастенчивого заимствования — огосударствления — организационных форм и жанровых конвенций, которые еще совсем недавно воспринимались как политически подозрительные.

Анатолий Луначарский, судя по всему, был одним из первых, кто всерьез обозначил «проблему смеха» при социализме. В 1920 году Луначарский опубликовал небольшую статью, которая на годы определила рамки восприятия советского смеха. Короткое эссе с решительным заглавием «Будем смеяться» выразило настроение, не слишком отличное от мыслей, высказанных мэром Джулиани восьмью десятилетиями позже. Ссылаясь на Анри Бергсона (опубликованного в России в 1900 году и с тех пор не переиздававшегося³⁶), Луначарский писал в конце Гражданской войны и международной блокады России:

Мы живем в голодной и холодной стране, которую недавно рвали на части. Но я часто слышу смех, я вижу смеющиеся лица на улицах, я слышу, как смеется толпа рабочих, красноармейцев на веселых спектаклях или перед веселой кинолентой. Я слышал раскатистый хохот и там, на фронте, в нескольких верстах от места, где лилась кровь. Это показывает, что в нас есть большой запас силы, ибо смех есть признак силы. Смех не только признак силы, но сам — сила. И раз она есть, надо направить ее в правильное русло. <...> Смех — признак победы³⁷.

Увязка смеха с (моральным) превосходством, стойкостью и силой породила в итоге ключевую метафору официальной советской смеховой культуры: смех — это оружие, он «убивает ядом отравленных стрел»³⁸. Точнее, смех — это «тонкое оружие», приходящее на помощь тогда, когда «гигантский враг» уже повержен, но окончательно еще не обезврежен³⁹. Смех-как-оружие станет тропом, и чуть позднее Сергей Эйзенштейн уточнит его содержание. Как писал режиссер, «смех — не более как легкое оружие, разящее так же смертельно там, где незачем пускать все сокрушающие танки социальной гневности. ...У нас на долю смеха остается добить врага, как остается пехоте затопить всю линию вражеских окопов, когда тяжелой артиллерией пробит путь вонзающему штыку»⁴⁰.

Акцент Луначарского на освобождающем — или, в зависимости от точки зрения, смертельном — свойстве смеха быстро стал базовым для понимания комических жанров в раннесоветской культуре⁴¹. Проблема, однако, заключалась в том, *как именно* «направить в правильное русло» эту вновь обнаруженную силу. Участники дебатов по поводу смеха разделяли предложенное Луначарским сравнение смеха с «дезинфекцией, которая заставляет улетучиться всю эту погань»⁴². Менее ясным было то, на *какую именно* «погань» должен был нацелить свою обезоруживающую и обеззараживающую силу советский смех.

Дискуссия о революционном смехе одновременно была также дискуссией о роли дореволюционного наследия в послереволюционной России. Так, в серии очерков, напечатанных в театральном еженедельнике «Эрмитаж» в 1922 году, Михаил Рейснер, профессор-правовед, критик, драматург (и отец Ларисы Рейснер), выводил неудачи послереволюционных комических жанров из самой традиции смеховой культуры в России:

Один из печальнейших признаков нашей мировой отсталости — наше неумение смеяться. Напивались мы мрачно, влюблялись — мрачно и увлекались не менее мрачно. В пьяной меланхолии громил зеркала ярмарочный купец, и с пьяными слезами обнимал пригородный мужик соседскую свинью. Север и рабство, нищета и холод выморозили смех на долгие времена и сроки. Только красный смех мятежа и революции не раз пробегал багровыми змеями по лицу Руси. Только бескровной усмешкой бритой хари смеялись ее бывлые усмирители. А так — больше стонали, пели и смеялись. Пожалуй, что именно ругань, дубовая, матерная играла у нас ту роль, которую сыграл на западе острый сарказм, разящая эпиграмма, беспощадная оса пронзающей мозг и сердце сатиры⁴³.

С этим природно-климатическим анализом смеха профессора-правоведа соглашались далеко не все. Для многих суть проблемы «красного смеха» виделась не столько в стилистическом оформлении эмоций, сколько в целеположенности смеха как социальной деятельности. В 1923 году «Красная печать», ведущий большевистский журнал, опубликовала небольшую статью Якова Шафира, озаглавленную недвусмысленно: «Почему мы не умеем смеяться?» В этой статье, как и следовало ожидать, положительно оценивались дидактические свойства комических жанров и отмечалось, что «смешное постигается непосредственно и потому усваивается самыми широкими слоями населения легче, чем серьезные разоблачения, содержание которых требует известного напряжения ума». Однако эти преимущества смеха как «сильнейшего средства воздействия на массового читателя», по мнению автора, практически не использовались в «красной печати»⁴⁴. Причиной тому было не отсутствие навыков остроумия (или смехо-творного южного солнца), но в социологической и политической неопределенности жанра. Как писал Шафир, «главнейшая причина нашего неумения смеяться заключается в том, что *наша печать не нашла еще своей большой темы, своего врага, которому должна посвятить свое преимущественное внимание*»⁴⁵. Мишени красного смеха, определившиеся после революции, — белоэмигрантская печать, меньшевики, эсеры, нэпманы, попы и государственные деятели буржуазного мира — говорят об одном: все они — реликты прошлого, обреченные на вымирание и неспособные стать «постоянной, изо дня в день практикуемой темой». Имеющийся в наличии «ужас», иными словами, был недостаточно серьезен для революционного смеха. По мнению Шафира, единственным подлинным, большим и важным объектом «смехачей» мог стать только советский бюрократ — «враг, несомненно, большой», враг, с которым «надо бороться изо дня в день самым беспощадным образом»⁴⁶.

Выбор Шафира вряд ли можно назвать неожиданным. Представителей зарождавшейся советской бюрократии Шафир вписывал в ряд сатирических типов, хорошо знакомых читателю по русской классике, — от помпадуров и «человека в футляре» до Пришибеева и Сквозник-Дмухановского. (Начиная с Шафира, неизбежная мечта о «советских Гоголях и Щедриных» будет повторяться в разных интерпретациях каждое десятилетие.) Однако идея полного перенесения *русской* сатирической традиции на *советскую* почву вызвала определенную настороженность. Как писал Шафир, «знать точно, где кончается критика отдельных личностей и где начинается критика режима, дело нелегкое»⁴⁷.

Стремление *правильно* обозначить границу между высмеиванием «отдельных недостатков» и осмеянием самой системы, как и желание определиться с приемлемым уровнем конституирующего «ужаса» составили основное содержание дебатов о политической, нарративной и стилистической специфике советского смеха. На протяжении последующих семидесяти лет теории и практики советского смеха будут пытаться вывести точную методологическую формулу, позволяющую добиться, с одной стороны, оптимального с идеологической точки зрения сочетания индивидуальной и системной критики, а с другой — баланса между критическим запалом и собственно изображением недостатков. Прежде чем я попытаюсь выявить несколько ключевых моментов этих дебатов, мне бы хотелось выделить два важных общих аспекта.

Первое. Правильно адресованная сатира должна была в первую очередь решать задачу социально-гигиенической дезинфекции (тот же Михаил Рейснер, например, призывал «полить крепким уксусом [сатиры] очнувшихся после революции клопиков» и «резать смехом жилы» реакции⁴⁸). Однако настойчивый поиск правильной «погани» и приемлемого «ужаса» как основной цели советского смеха не должен скрывать от нас другой важной функции комического, которая оставалась, по сути, непроговоренной прямо, хотя и присутствовала имплицитно в дебатах о советском смехе. Я имею в виду организующий и мобилизующий эффект публичной сатиры, формирование сообщества читателей и зрителей вокруг производства, потребления и циркуляции сатирических произведений⁴⁹. Брехт неслучайно называл веселье «заразной инфекцией»⁵⁰. Именно это постоянное превращение «зоны смеха» в «зону контакта»⁵¹, именно это структурирование аудитории и эта организация социальных связей вокруг совместного эмоционального опыта стали со временем камнем преткновения для теоретиков и практиков советского смеха. В итоге комическое обнажение грехов и пороков советского чиновника будет оформляться так, чтобы воспрепятствовать и/или приглушить возможность возникновения на этой основе альтернативных форм коллективного опыта и коллективных идентичностей. «Отрицательный реализм» советского смеха окажется распыленным и индивидуализированным для того, чтобы предотвратить возможность консолидации негативной субъектной позиции по отношению к (представителям) советской власти⁵². Журнал «Советский театр» инструктировал советских сатириков в 1931 году по поводу допустимой концентрации «советского ужаса» в сатирических произведениях: «...в наших условиях удар должен наноситься по конкретному носителю зла, а не вообще»⁵³. Персонификацию зла дополнял и другой риторический прием: критика *типичных* недостатков нейтрализовывалась подчеркнуто нетипичными, гротескными формами их репрезентации. Эффект узнавания, эффект реальности будет в итоге дезавуирован приемом остранения.

Второе. Как бы это ни шло вразрез с общепринятым мнением, но осторожность деятелей раннесоветской культуры по поводу уместности советского смеха *не была* изначально мотивирована желанием подавить или поставить под контроль формы самостоятельной критики режима. Владимир Маяковский подытоживал грустно в 1923 году: «18, 19, 20-ый годы — упадок сатиры. ...Белое окружение не позволяло нам чистить себя чересчур рьяно. Метла сатиры, щетка юмора — были отложены»⁵⁴. Но начиная с 1922 года важность смешного и даже нелепого изображения советского государства и его проблем подчеркивалась во множестве статей. Например, Максим Горький в переписке с молодым Вениамином Кавериным отмечал в 1924 году: «...я думаю, что пришла пора немножко и дружески посмеяться над людьми и над хаосом, построенным ими на том месте, где давно бы пора играть легкой и веселой жизни. Мы достаточно умны для того, чтобы жить лучше, чем живем, и достаточно много страдали, чтоб иметь право смеяться над собой»⁵⁵.

Официальным лозунгом периода было «Критики, больше критики»⁵⁶. Журнал «Крокодил» (начавший выходить в 1922 году) в середине 1920-х годов учил тому, как «смеяться над собой», организовав для «рабкоров и рабочих, желающих работать в области литературной сатиры», специальную «литературную консультацию по сатирическому фельетону (в прозе и стихах), по темам для рисунков и по малым формам сатиры и юмора». Аналогичный ликбез для «товарищей, связанных с производством», был открыт при «Крокодиле» и для карикатуристов, участвовавших в выпуске стенгазет и массовых журналов. При помощи многочисленных инструкций и разъяснений журнал постепенно знакомил свою аудиторию с принципами «советского смеха» («над чем смеюсь?», «для чего бью?», «стоит ли бить сатирой?») и объектами советской сатиры:

При диктатуре пролетариата сатира ополчается:

- 1) на враждебный класс (нэпманов, буржуазию и т.д.);
- 2) на несовершенства и уродливости своего рабочего класса и крестьянства (в его быту, жизни и т.д.);
- 3) на несовершенство и уродливости в своем аппарате (советском, хозяйственном и т.д.);
- 4) на мировую буржуазию и враждебные рабочему классу политические партии⁵⁷.

В театре новые возможности сатиры во многом открывались в процессе активного переосмысления «старых песен о главном»: канонические тексты Гоголя, Островского и Грибоедова «переводились» на язык советской повседневности⁵⁸. Сергей Гусев, заведовавший отделом печати ЦК ВКП(б) в 1925—1926 годах, писал в 1927 году в «Известиях»:

...если бы кто-нибудь написал теперь советского «Ревизора», направленного против нашего бюрократизма, мы бы сказали, что такая сатира, как и всякая сатира, отражающая действительность в «кривом зеркале» и «уродующая» «натуру», верна не действительности, а общему смыслу действительности в противоречии с нашими социалистическими идеями, т.е. что эта сатира критикует нашу действительность с точки зрения задач социалистического строительства и вскрывает те важнейшие наши недостатки, которые этому строительству препятствуют или, по крайней мере, его замедляют. К сожалению, у нас еще нет наших советских Гоголей и Салтыковых, которые могли бы с такой же силой бичевать наши недостатки⁵⁹.

Наличие недостатков, как видно из цитаты, особых сомнений не вызывало. Настороженность была связана с операцией их художественного *удвоения*, с

тем новым — сатирическим — *контекстом*, в который эти недостатки помещались, и с той *позицией*, с которой велась критика. Говоря социологическим языком, проблематичной оказывалась социальная местоположенность сатирической критики как поэтико-политической формы выражения.

Юрий Тынянов в своих работах о пародии обозначил структурную основу этой настороженности. Суть пародии, подчеркивал литературовед, в «несовершенстве связи» между пародируемой основой и пародийным текстом. Собственно «невязка» этих планов, по мнению Тынянова, и создает комический эффект⁶⁰. В определенной степени пародия есть стилистическая целостность, которая в ходе своего представления должна обнажить собственную исходную неполноценность. Пародирование — это всегда акт самодеконструкции пародии. *Большая разница* неслучайно приглашает артистов, ставших объектами пародий, на свои передачи, демонстрируя базовое правило жанра: оригинальность (в данном случае) есть следствие фундаментальной вторичности. Вне четких отсылок к своему источнику пародия лишается своих условных рамок восприятия, превращаясь в подражание сомнительного качества. Чем менее объект пародии известен зрителю, тем более необходимо его присутствие в момент пародии.

Эта характеристика комедийных жанров, однако, становится крайне уязвимой в контексте политического анализа поэтики комического. Вторичность комического означает не только его неполноценность, но и его *двойственность*. Вторичность предполагает несовпадение и потому — отстраненность от пародируемой основы. «Чистый сатирик, — подчеркивал многократно Бахтин, — ...ставит себя вне осмеиваемого явления»⁶¹. Иначе говоря, перенос политических недостатков в область комической эстетики, способность комедийных жанров воплотить на сцене, в литературе или живописи недостатки социально-политического устройства закономерно порождает вопросы и о характере этого переноса, и о топографии позиции «вне осмеиваемого явления». Является ли данная транспозиция *внутри-системной*? Или процесс перевода на языки пластических искусств требует не только авторского острашения/отстранения, но и авторской внеположности по отношению к объектам осмеяния? Но не является ли эта авторская дистанция не столько художественным приемом, сколько закамуфлированной версией внеаходимости и симптомом «позиции стороннего наблюдателя»? Дело, иными словами, сводилось к знакомому требованию прояснить собственную политико-эстетическую позициональность: «С кем вы, мастера культуры?»

«ТАНЦУЮЩАЯ ИДЕОЛОГИЯ»

Ясно одно, что все годы разрушения отживших ценностей и укрепления устоев новой культуры мюзик-холл будет давать отдых и веселить, вплетая в каламбуры шута призывы и указания.

*Николай Фореггер, 1922*⁶²

«Оружие» как базовая метафора и недостатки советского бюрократизма как основная мишень советского смеха во многом определили содержание комических жанров, которые все чаще воспринимались с точки зрения классового подхода и в терминах классовой борьбы. Этот переход, говоря словами Эйзенштейна, к «воинствующему юмору» и «смеху разрушения»⁶³ произошел

не сразу. Начало 1920-х годов было периодом, когда понимание смеха и веселья еще сохраняло определенное многообразие. Только что закончившаяся Гражданская война и начавшийся нэп во многом способствовали возникновению поэтико-политической паузы, давшей жизнь новым жанрам «красного смеха». Цель смеха виделась не столько в ударах по «ужасу», сколько в том, чтобы обеспечить передышку от пережитого «ужаса», точнее — в *освобождении* от ужасающего опыта разрухи⁶⁴.

Дискуссия 1922 года в еженедельниках «Эрмитаж» (позже «Зрелища») и «Театральная Москва» о роли развлекательных жанров вообще и революционного мюзик-холла в частности стала важным моментом в оформлении границы между тем, что Эйзенштейн впоследствии назвал «нашим» и «не нашим» смехом. Эта дискуссия во многом строилась вокруг обсуждения театральной деятельности Николая Фореггера, «создателя современного театра сатиры» и «самого формального из всех формальных режиссеров Москвы и русской сцены», как назвал его критик⁶⁵.

Опираясь на традиции европейского мюзик-холла и оперетты, Фореггер предложил новую версию «площадного театра», укрепляя, по выражению Всеволода Мейерхольда, «здоровые традиции балагана»⁶⁶. Любопытно, что сам Фореггер отстаивал новую эстетику, используя «боевую» риторику, опробованную Луначарским. В одной из своих статей режиссер отзывался о мюзик-холле как о «застрельшике атак»: будучи «передовым отрядом» «малого искусства», мюзик-холл «легкими, но частыми ударами пробивает брешь в старых устоях привычек и норм»⁶⁷. Главной мишенью Фореггера был академизм с его тягой к монументальности, психологизму и реализму. По мнению Фореггера, сама структура мюзик-холла — с его опорой на быстрый ритм, постоянную смену актеров и масок, эксцентрики, трюкачество, пародию и «радующую пестроту»⁶⁸ — формировала новую чувствительность. Революционный мюзик-холл — понятый как «театр для зрячих, а не для грамотных»⁶⁹ — должен был

приучать массы к новым темпам, образам, словам, навыкам восприятия и даже методам мышления. [Мюзик-холл] первым понял наличие небоскребов, радость ускоренной жизни, нашел музыку в перебоях моторов, поэзию в рекламе и кино. ...Он заставил музыку синкопой ответить на удары рычагов, стук пулеметов и треск мотоциклов. ...Его восхищает шум улиц. <...> Он неугомнен; сегодня он заглушил рояль, завтра он его сломает. Его достижения нечаянны, он весь в перебое сменяющихся впечатлений, где гениальная случайность вспыхивает вслед за рядом тривиальных пустот. Он развлекает, дает отдых уму... он самое вещественное и чувственное из искусств, захватывающее в сферу своего воздействия все пять чувств человека⁷⁰.

В ночь на новый, 1922 год в Москве состоялась премьера, пожалуй, наиболее известного представления Мастерской Николая Фореггера (Мастфор). «Американизированная и барабанная» пьеса «Хорошее отношение к лошадям» была, по словам режиссера, «пьесой-буффонадой вне сюжета»⁷¹. Декорации и костюмы готовили Сергей Эйзенштейн и Сергей Юткевич, за музыку отвечал Матвей Блантер, автором пьесы был Владимир Масс, в работе также принимал участие Осип Брик⁷². Бурлескный «Хоротлош» (как тогда называли спектакль) был «парадом аттракционов», в центре которых оказались «вечные маски театра, преломленные в гранях нашей повседневности»⁷³: поэты, мистик, «советская дама», профессор, нэпманы и т.п.⁷⁴ Высмеивалось широко известное московское литературное кафе «Стойло Пегаса»: в спектакле поэты включали в меню свои стихи, пародировавшие стихи С. Есенина и А. Мариенгофа:

Второй поэт:

...Ты, душа, не овсяный сноп ли?
На чужбине забытый дом?
Старый клен утирает сопли
Незасученным рукавом.

Оловянный петух на крыше
Был недаром на крики скуп.
У меня, живота повыше,
Прорастает четвертый пуп.

Вьюга, вьюга, о чем ты выла?
Ветер, ветер, чему ты рад?
Солнце фыркает, как кобыла,
Приподнявшая рыжий зад...

Первый поэт:

В портсигаре памяти только одна папироса
Какого-то воспоминания, ненужного как бред!
Это я изнемогаю от поэтического поноса
Вот уже десять лет.
Из манишки сердца, запонка вздора
Втискивается миру в невычищенный сапог.
Это я, как собака, останавливаясь у забора,
Подымаю одну из ног. <...>
Пусть во Вселенную будет ложь идти,
Как Христос по Арбату шел.
Знаю, что все мы немножко лошади,
Только я немножко осел!⁷⁵

Буффонада-парад Фореггера пользовалась большим успехом у зрителей. Сам режиссер объяснял основную мотивацию своей театральной деятельности прозаически: «Мы решили бить смехом, может быть, еще незрелым, неслаженным, но искренним, оторвать аудиторию от пайков и картофельных забот»⁷⁶. Именно на фоне пайков и картошки формат мюзик-холла и оперетты становился особенно привлекательным. Критики однозначно расценили спектакль как «звонкую “пощечину общественному вкусу»»⁷⁷. Смысл этой пощечины трактовался по-разному. «Театральная Москва», например, напечатала следующий репортаж о дебатах после премьеры «Хоротлоша»:

— Позвольте, — рычал как ужаленный Вяч. Полонский, — да вы под маской революционной сатиры и пародии культивируете все тот же прогнивший мюзик-холл и шантан!

— Да, шантан и мюзик-холл! — не менее яростно гремел в ответ Маяковский. — Довольно сухой и кислосладкой теревсатчины⁷⁸. Дайте нам танцующую идеологию, веселую, бурно-каскадную пропаганду, искрящуюся революционную театральность.

— Ага! — извивался в бешенстве полемики все тот же В. Полонский—вас захлестывает уже мещанская стихия! Берегитесь! Еще один шаг и вы погибнете в этом надвигающемся шквале упадочности.

— Нет, это вы берегитесь—грохотал в ответ Маяковский.

— Мещанство сухой, горькой и закислой добродетели идет от вас, это вы подсовываете пролетариату под видом революционности всяческую зевотную литературу и поэзию, и драматургию, это вы мещане в искусстве⁷⁹.

В целом одобряя спектакль, автор репортажа формулировал нехитрую идею «танцующей идеологии»: «У нас до сих пор еще не осознали как следует, что “Марсельеза” потому и останется навсегда популярным и революционным гимном, что под нее *удобно, весело и призывно* махать руками и пришаптывать ногами. ...Это и есть идеология, только ставшая популярной и выраженная просто и примитивно. ...*Танцующая идеология!*»⁸⁰

Формалист Осип Брик предпринял, наверное, больше всего усилий для поэтико-политической реабилитации «легкого жанра» как новой формы агитации. Утверждая, что ни одна из существующих эстетических форм («театр-школа», «театр-храм», «театр-балаган») не в состоянии эффективно осуществлять агитационные функции, Брик предлагал использовать основу мюзик-холла для создания агит-театра, точнее — «агит-холла», способного объединить «архизлободневность» тематики с гротеском эстетических форм. Он писал:

Надо сказать наркомпросу: «бросьте, товарищи, охранять мощи эстетической церкви. <...> Отдайте театральное помещение под оперетку, сатиру, обозрение. Объявите конкурс на куплеты, песенки, сценарии. Издайте их в тысячах экземпляров, чтобы они читались и распевались во всех захолустьях РСФСР». Скажут: а куда же денется искусство? Ответу: создание политического агит-холла и есть подлинное искусство; все остальное — халтура и никчемная эстетическая жвачка⁸¹.

С похожей позиции отстаивал необходимость «малых форм» искусства для современности и Фореггер, видевший в синтезе ритма, голоса и движения основу эффективности «малых жанров». Ориентируясь на зрелищность, они вовлекают аудиторию в процесс представления, мобилизуя не рассудок, но чувства. Распространяя принципы «танцующей идеологии» на оперетту, Фореггер писал:

В оперетте нет места переживаниям, психологии, в ней каламбур и визг побеждают слово, выравнивающее мысль, телесный трюк — логику жеста, танец — патологическую эмоцию. ...В ее пении важен звук, а не слова, ее музыка пишется не для голоса, а для ног. ...Оперетта вся пропитана кровью и смехом. Она живая, но не жизненная, убедительная и правдоподобная, но не честная и правдивая. ...Она рождена городом и растет с ним, победа за ней, за ее милой нелепостью, за убедительной ложью, за смеющейся и пляшущей опереттой⁸².

Основные возражения против «опереток, сатиры и обозрений» были вызваны двумя аргументами — *формой* подачи материала и классовой природой его *содержания*. Противники агит-холла как формы видели в «эксцентрионе—мюзик-холле—фарсе—оперетте—цирке—кино» яркий пример «фабрики увеселений» с ее «бессодержательным и безыдейным творчеством»⁸³. Некоторые пошли еще дальше, заклеив опыты Фореггера как «халтуртрегерство» буриданова осла от режиссуры, вихляющего «между соблазнами НЭПО и аскетизмом театра-науки»⁸⁴. Пародии и шутки мюзик-холла воспринимались как безвкусица и нарушение эстетических норм («юмористы конкурировали друг с другом в пошлости»⁸⁵). Поэт-имажинист Вадим Шершеневич, например, призывал:

[Посмотрите] в лицо этому веселью, и вам станет ясно, что мы имеем дело не со смехом, бодрым, физиологическим смехом, основанным на юморе. Нет, перед нами *не смех, а гоготанье*, идущее от анекдота. ...Отборная пош-

лятина, которой место не в столице, не в 1922 году, забывает все мало-мальски культурное. С ней не может бороться ни разум трагедий, ни тонкий юмор. ...Смех бывает двух родов: или *героический*, или *мещанский*. У нас в моде второй⁸⁶.

«Пошлость» формы и содержания быстро приобретала классовый оттенок: сторонников мюзик-холлов обвинили в эстетической проституции и «распродаже» таланта «гуляющему капиталу»⁸⁷. Не менее существенным было обвинение в принципиальной бесперспективности выбранной формы организации материала: «катарсис пошлости» как форма эстетического переживания доверия не вызывал⁸⁸. Отбрасывая уверения Владимира Масса в том, что «проституирование художественных фетишей современного общества... смех над академическими традициями искусства, уже [есть] революционный подвиг»⁸⁹, критик «Театральной Москвы» подводил черту под театром социальных масок Фореггера:

Да, это действительно полезно. Но не потому, что эти сознательно прости- туирующие деятели создают новую революционную культуру (!), а потому, что этим приемом самоунижения и автопародии они скорее изживут себя и изживут ту культуру до-революционную, к которой они неотрывно принадлежат. ...Вся беда в том, что неверно взята социальная основа. Ни публика шантана, ни шансонетные певички новой культуры не создадут, сколько бы они ни «убыстряли темп» своего канкана...⁹⁰

Критика, разумеется, не прошла незамеченной, спровоцировав мощный полемический залп. В «Эрмитаже» Брик отстаивал свою позицию в статье «О неприличном», подчеркивая внеклассовость организационных и эстетических форм:

допустим, что легкий жанр действительно неприличен. Допустим, что все эти фарсы, шантаны, оперетки — «притоны бесстыдства», специально созданные для услаждения буржуазной похоти. Следует ли из этого, что нельзя форму, технику этого «похабного» жанра использовать для создания социально-воспитательного, агитационного искусства? Разве грешно хорошо оборудованный дом свидания использовать для пролетарского общежития?⁹¹

Другой критик из «Театральной Москвы» защищал право революционного мюзик-холла на существование с онтологической точки зрения:

Жизнь — это синтез скоростей... И в театре поэтому мы ищем прежде всего динамически-действенного содержания, ярких, подчеркнутых, заостренных сценических форм, предполагающих *mini*мум психической деятельности и *maxi*мум зрительных ощущений. ...Жизни бояться нечего. Жизнь требует мюзик-холла, так попытаемся же ей дать его, но дать наш, окрашенный в наши тона, в тона наших художественных устремлений⁹².

Но ни профессиональная защита, ни популярность так и не смогли превратить агит-холл с его водевильной структурой и развлекательным содержанием в «танцующую идеологию» Советской России. Критик «Эрмитажа», скрывшийся под псевдонимом Растиньяк, возможно, обозначил главную проблему неприятия танцующей идеологии мюзик-холла. Несмотря на весь гротеск, эстрадные маски и пародии слишком узнаваемы, слишком близки реальным лицам и ситуациям.

В зеркале мюзик-холла, — писал «Эрмитаж» в 1922 году, — мы ужасаемся своей собственной человекоподобности и торопливо склоняемся над

салатом-оливье, в котором собраны все остатки нашего величия. Жизнь идет на сцене своим чередом... [а] за столиками лихорадочно чавкают потребители жизни, сквозь табачный дым не замечающие предсмертных судорог своего бытия...»⁹³

В 1927 году Брик еще попытается убедить своих читателей в том, что «легкий жанр» — это единственная «производственная организация» культуры, которая в силу самой своей природы ориентирована на злободневность и непосредственную связь со зрителем⁹⁴. В роли «агит-холлов» у Брика на этот раз выступают «полит-кабарэ», но суть останется неизменной: «полит-эстрада» с ее «быстро сменяющимися, подвижными малыми формами» все также будет восприниматься как единственно адекватная замена монументальности советских театров, обреченных на неудачу⁹⁵. Однако уже в начале 1930-х годов эта «легкость» жанра и попытки «сочетать “герлс” с идеологией» будут все чаще и чаще расцениваться как неуместные, если не противоестественные⁹⁶. Общее стремление к нормативности и канонизации входило в противоречие с установкой на полистилистику и многообразие легкого жанра.

Пролетарское искусство, — писал В. Млечин в «Советском театре» в 1931 году, — отличается своей подлинной высокой идейностью. Оно должно организовывать эмоции и сознание нового зрителя. Естественно поэтому, что и синтетический спектакль, все элементы его, должны быть подчинены какой-то основной идее. Не подгонять спектакль... к требованиям сложившегося мюзик-холла, а привлекать все необходимые и возможные средства для выражения идеи, которой посвящается спектакль⁹⁷.

Стремление «работать» с чувствами аудитории уступило место четко осознанной потребности «организовать» эти эмоции. В свою очередь желание определиться с «основной идеей» потеснило формальные требования жанра. Но, как это ни парадоксально, каноны массовой советской культуры — несмотря на ее стремление к стилистической и идеологической однородности — складывались на основе тех форм, которые с таким запалом отстаивали Брик и Фореггер. В 1928 году в Ленинграде открылся первый советский Мюзик-холл и две его звезды — Леонид Утесов и Клавдия Шульженко — во многом определяют направления и развития советского легкого жанра. Мюзик-холл стал основой и другой фундаментальной советской традиции. В 1929 году Исаак Дунаевский начал выкраивать в Ленинградском мюзик-холле из «шантана, оперетты и цирка» контуры массовой советской песни⁹⁸. Музыкальные обозрения и ревю времен НЭПа и по сей день напоминают о себе в неуывающей культуре праздничных «сборных» концертов и новогодних «оливье-шоу».

В дебатах о смеховых жанрах 1920-х годов я хочу выделить несколько важных тенденций. Как я попытался показать, эти дискуссии поставили под вопрос базовые составляющие смеховой культуры. Смех как самоцель, смех ради смеха, смех как аффективная реакция тела воспринимались как лишённые принципиальной — образовательной — черты новой советской культуры. Точнее, вне дидактической компоненты комические жанры казались излишними. Под сомнением оказалась и другая ключевая характеристика смеховых жанров. Их формальная раздробленность, их дивертисментный принцип организации заведомо разнородных элементов вступал в противоречие с усиливающимся стремлением к стилистической определенности и однородности. Наконец, обвинения в безыдейности формализма и трюкачества плавно перетекали в обвинения в политической нелояльности. В лучшем случае речь шла о внеклассовом характере смеховых жанров, в худшем — об их откровенно бур-

жуазной природе. К началу 1930-х годов полемически гипертрофированные реплики из дебатов 1922 года уже не казались риторическими. Тогда рецензент «Театральной Москвы» еще мог угрожающе предвещать в своем отзыве на «Хоротлош»: «Пусть “прощаются они, эти последние аборты” догнивающей “культуры” мещанского рынка. Их пляска — пляска мертвых. Они пляшут в последнюю ночь перед восходом солнца, новой революционной культуры. Пусть доплясывают»⁹⁹. В 1930 году представители «организованного смеха» уже уверенно констатировали: «Мы не против остроты. Пусть будет как угодно остро, но на остроту, на спорность надо иметь, надо завоевать какое-то право»¹⁰⁰. Жанр становился немислим вне санкции власти. Еще одни дебаты — о советской сатире, — состоявшиеся в 1929—1931 годах в Москве, окончательно перевели вопрос о советском смехе в плоскость его классового происхождения.

«ОРУДИЕ САМОДИСЦИПЛИНЫ»

Рабочий класс уже смеется в нашей стране, он скоро будет смеяться во всем мире. Рабочий класс — последний класс, и в истории классов он будет смеяться последним. ...Мы, сатирики, отражаем в литературе одно из величайших достижений рабочего класса — его развернутую большевистскую самокритику — уничтожающую для врагов и созидательную для самого рабочего класса.

Михаил Кольцов, 1934¹⁰¹

В 1929 году «Литературная газета», возрожденная как печатный орган Федерации советских писателей, опубликовала серию статей о природе, роли и задачах советской сатиры. Обозначив общую тему — возрождение сатиры как социалистического жанра — дискуссия обозначила и основные проблемы этого возрождения. А. Лежнёв, например, отмечал, что возрождение — это не реставрация, а трансформация жанра. По его мнению, в условиях социализма сатира все чаще оказывалась не столько *художественной* литературой, сколько «литературой факта», то есть на фоне *социального* эффекта критики значимость *эстетических* качеств текста утрачивала свое значение. Как писал Лежнёв, «теперь зло можно обличать прямо и непосредственно, пальцем указывая на “конкретных носителей зла”» и не прибегая к «язвительным намекам, хитрым спиралям художественной выдумки и ...указаниям без адреса». Эта «прямая борьба (“с указанием адреса”)», может, и делает многие традиции русской сатиры излишними, подытоживал Лежнёв, однако наличие «прямых каналов» обличения не исчерпывает другой задачи сатиры — «осознания “зла” в целом», осознания, которое, собственно, и является основной целью *художественной* сатиры¹⁰².

Плавное течение дискуссии, в рамках которой сатирические жанры оценивались положительно, было неожиданно прервано статьей московского театрального критика Владимира Блюма, известного своими безапелляционными суждениями. В статье «Возродится ли сатира?» Блюм подводил черту под бесконечными жалобами по поводу недостаточной развитости сатирических жанров в советской России:

Рабкор, читатель, представитель органов контроля, партработник — в один голос отзываются: Нам нужна сатира — острая, бичующая. И сейчас, когда

мы развернули самокритику, особенно... Однако, несмотря на все закливания, не расцветает у нас сатира! <...> «Бичующая, острая» сатира у нас не вытанцовывалась, — это надо признать совершенно открыто, без всякой паники. И не должна была вытанцоваться: это тоже пора признать без всякой либеральной «краски в лице»!¹⁰³

Приводя примеры из русской классической литературы, Блюм настаивал на том, что блеск и сила русской сатиры во многом объяснялись ее «субъективностью», «однобокостью» и «совершенно законной тенденциозностью». Отсутствие положительных образов в сатирических произведениях — не упущение, а закон жанра: «Сатирику надо было показать: — Вот до чего “они” докатились!» Для аргумента Блюма принципиальным было то, что в системе социальных координат прошлого сатирики выражали интересы формирующейся буржуазии, противопоставляя себя «бурьяну феодализма» в лице империи Романовых. «Они» — те, кто докатился, — были представителями чуждой среды, и потому сатирическое произведение «широчайшим обобщением наносило удар чужому классу, чужой государственности, чужой общественности»¹⁰⁴.

С точки зрения такого классового подхода к литературе сатира при социализме оказывалась в странном положении. Логика жанра требовала формировать критическую дистанцию по отношению к государству и обществу. В то же самое время логика политического развития предлагала воспринимать это государство и это общество как «свои собственные», тем самым не оставляя какого бы то ни было пространства для политической или эстетической внеаходимости. В условиях пролетарского государства традиционный прием русской сатиры — беспощадные удары по «государственности и общественности» — превращался, по словам Блюма, в «прямые удары по нашей государственности, по нашей общественности». В силу своей жанровой специфики советская сатира оказывалась машиной по производству собственного — *советского* — «ужаса». Именно поэтому Блюм фактически объявлял о несовместимости сатиры и социализма, констатируя: «Сатирическая традиция оборвалась... Не годится более это орудие для борьбы с одиозными пережитками в нашей государственности и общественности»¹⁰⁵. Художественные приемы советской сатиры, подчеркивал критик, должны уступить место другим методам: «...надо перейти от “игрового” к “неигровому” способу борьбы»¹⁰⁶. От литературы — к практике, от эстетики ужаса — к искоренению недостатков, от литературных типов — к конкретным врагам.

В статьях, последовавших за публикацией Блюма, призыву заменить художественную критику на «неигровые» методы борьбы с недостатками был дан решительный отпор. Г. Якубовский, например, отмечал, что «литература факта» — не панацея: «Борьба с “наследством” не такая простая задача, как кажется упрощенцам, которые перед лицом трудностей прячут свою мудрую голову под крыло факта»¹⁰⁷. Другой участник дискуссии в статье «Пути советской сатиры и ошибка тов. Блюма» полностью отвергал попытки видеть в сатире «развратное, лживое и разлагающее существо». Как писал автор,

в пылу разгневанного целомудрия, он [Блюм] не заметил, что вслед за изгнанной из его, блюмовского рая, грешной сатирой потянулся длинный хвост *отрицательных типов*, дотоле мирно и на законных основаниях занимавших жилплощадь в обычных художественных произведениях. <...> «А! И вы хотите разрушать современный вам советский строй!» — обличает и выводит за ушко на солнышко т. Блюм нынешних сатириков. ...Но где у т. Блюма основания утверждать, что наши отрицательные явления и их

носители порождаются нашим советским строем? В том-то и особенности советского строя, что все эти явления осуждаются самим строем, не покрываются им, а выталкиваются, как чужеродное тело, застрявшее в организме. ...Чего боится тов. Блюм? Что сатирики расскажут о вредителях? И хорошо, что расскажут, т. Блюм. ...Сатира вооружает рабочих и крестьян классовым гневом, раскрывает потайные ходы и щелочки, где утвердились вредители¹⁰⁸.

Редакция «Литературной газеты» также сочла необходимым высказать свое мнение в специальной передовой статье. Подчеркнув «наущную необходимость и неизбежность расцвета советской сатиры», она отмечала, что «подлинная, серьезная советская сатира» будет строиться на своих собственных основаниях. «Будучи реалистической», советская сатира «обойдется... без излишней натуралистической навязчивости. ...Совершенно ясно, — продолжала редакция, — что эзоповские пути сатиры для нас заказаны. ...В таком наивном архаизме у нас никакой надобности нет». Не может «ни в какой мере», утверждалось далее, охарактеризовать советскую сатиру и та «стихия духовного бездельничества», которую представляют «так называемое голое смехачество, анекдотизм, смех ради смеха»¹⁰⁹.

Дебаты в прессе завершились публичной дискуссией 8 января 1930 года в московском Политехническом музее. Защищая свою позицию, Блюм повторил: «Советская сатира — поповская проповедь. За ней очень удобно прятаться классовому врагу. Сатира нам не нужна». Само понятие «советский сатирик», по мнению критика, было противоречием в терминах, такое же нелепое, как и понятия «советский банкир» или «советский помещик»¹¹⁰. Лиля Брик записала в дневнике (со слов Маяковского, участвовавшего в диспуте), что Блюм в пылу полемики даже предлагал не тратить время на сатирические произведения, а сразу «заявлять куда следует»¹¹¹.

Блюму не повезло и на этот раз. Как сообщала «Литературная газета», «писатели-сатирики дружно ополчились против тов. Блюма. Они, собственно, защищали даже не сатиру в ее формально-литературном значении, а право на смех»¹¹². Михаил Кольцов, очеркист из «Правды» и один из самых авторитетных журналистов того времени, определил позицию Блюма как «реакционную», отметив при этом, что «советская сатира служит своему классу и служит удачно»¹¹³. Накал дебатов, намеренно обостренных Блюмом, не остался незамеченным и властями¹¹⁴. В 1930 году Луначарский нашел время для того, чтобы ответить на блюмовское отрицание сатиры. В двух коротких статьях — «Что такое юмор» и «О сатире» — Луначарский объяснял, что исторически смех был не только «огромной силы классовым оружием», которое использовали «порабощенные низы», чтобы исподтишка «поражать своего господина». Господствующий класс при помощи смеха также «бил себя самого» — в борьбе со своими собственными недостатками и слабостями. Смех, таким образом, предлагалось трактовать как надклассовое явление, как универсальное орудие социального самопроизводства, как инструмент самозащиты и как процесс самозакалки¹¹⁵.

В речи «О смехе», прочитанной 30 января 1931 года на заседании комиссии по изучению сатирических жанров при Академии наук СССР, Луначарский предложил свой взгляд на комическое как важное орудие самоорганизации классов. Предвосхищая идеи Мишеля Фуко и Пьера Бурдьё, Луначарский увязал смех с двумя важнейшими эффектами: социальным послушанием и сплоченностью, с одной стороны, и социальным различием — с другой. Подчеркивая высмеивающую функцию комических жанров, Луначарский заключал:

Смех представляет собой орудие, и очень серьезное орудие, социальной самодисциплины известного класса или давления известного класса на другие классы... Мольер, в сущности говоря, создал великолепную школу самодисциплины; можно сказать, что три четверти комедий Мольера направлены на то, чтобы учить буржуазию самосознанию и самоуважению¹¹⁶.

Это кристаллизующее и дисциплинирующее воздействие коллективного смеха, утверждал Луначарский, использовалось и для того, чтобы обозначить (или создать) качественное различие между индивидами, группами или классами. Смех-для-себя, «смех товарищества»¹¹⁷, таким образом, шел рука об руку со смехом-над-другими, то есть со «смехом как способом установления дистанции»¹¹⁸. Осмеяние в итоге понималось и как метод «социального маневрирования» вообще, и как механизм «настоящего классового взаимного противопоставления» в частности¹¹⁹.

Основной проект последних лет жизни Луначарского — книга «Смех как оружие классовой борьбы», задуманная в виде трехтомной истории комических жанров России и Европы, — так и не воплотилась в жизнь. Однако Луначарский сыграл важную роль в повышении статуса проблем смеховой культуры в советской России. Вскоре после избрания в действительные члены Академии наук (в феврале 1930 года) Луначарский создал и возглавил специальную комиссию по изучению сатирических жанров (КСАЖ) при группе языков и литератур Отделения общественных наук Академии общественных наук СССР. В планы комиссии входили «исследования по истории и теории сатирических жанров как в мировой литературе, так и в других видах искусства с древнейших времен до последнего времени», а также составление обширной иностранной библиографии по теории сатирических жанров и сбор российских и иностранных сатирических журналов и книг¹²⁰.

На практике результаты работы комиссии оказались скромнее. За первый год она провела четыре заседания, на которых было сделано восемь докладов по теории и истории сатиры на темы, варьирующиеся от «испанского плутовского романа» и «сатирических памфлетов Великой французской революции» до «кабацких праздников» и «генетической семантики сатиры» (доклад О. Фрейденберг)¹²¹. Историческая направленность исследований комиссии была неслучайной: всемирная история комических жанров выдвинула своеобразной лабораторией приемов и технологий, которые могли бы быть взяты на вооружение формирующимся рабочим классом.

Упор на дидактику и социальную функцию смеховых жанров во многом достигался за счет подчеркнутой маргинализации развлекательных аспектов комического. Лишенная какой бы то ни было собственной теоретической важности, развлекательная функция оказалась на периферии социальных дебатов. На первый же план все увереннее выходила самодисциплинирующая роль смеха. Многолетние поиски правильного объекта смеха наконец-то увенчались успехом: объект смеха и субъект смеха совпали друг с другом. Самокритика — как ключевой социальный ритуал и протокол коммуникации — поместила сатиру в четкие политико-поэтические рамки: «бей самого себя». Удар смехом по ужасу как признак стойкости и несокрушимости вытеснялся новым пониманием задач смеха. Смех над собой становился признаком социальной пластичности, показателем индивидуальной и групповой способности к саморазвитию. В вышучивании недостатков в (большом) кругу друзей было предложено видеть начальную стадию самосовершенствования. Как разъяснял Луначарский:

У нас смех может иметь множество адресов. Нужно будет осмеивать еще многие черточки — остатки обломовщины, азиатчины, с которыми нужно бороться всеми мерами, между прочим и насмешкой. Эта насмешка может быть добродушной и самокритической. Самокритика — орудие классовой борьбы. Но когда мы критикуем друг друга в одной и той же среде, тесной среде революционеров (тесной не потому, что она мала — два с половиной миллиона коммунистов, — а тесной в смысле глубокой спайки), самокритика, если она идет через юмористический журнал, через анекдот, через комедию, какой же она может быть иной, как не добродушной¹²²?

Наряду с такими дискурсивными инструментами, как автобиография, дневник, публичные покаяния и саморазоблачения, смех в советской России оказался еще одним способом, с помощью которого можно было выучиться «говорить по-большевистски»¹²³. Смех вошел в арсенал боевых средств, задействованных в процессе формирования индивидуальных и коллективных идентичностей нового — рабочего — класса. Как аппарат коррекции смех выставлял на всеобщее посмешище личные слабости, обозначая при этом возможности для их преодоления. Как аппарат различения смех выполнял важную задачу социальной стратификации, проводя дискурсивную границу между друзьями и недругами в условиях, когда материальные различия оказались неочевидными или неважными¹²⁴.

При всех различиях и разногласиях интерпретации советского смеха, о которых шла речь, имеют по меньшей мере одну общую черту. В рамках официальной публичной культуры в советской России смех воспринимался прежде всего инструментально: как орудие классовой борьбы, как механизм социального контроля, как метод социальной гомогенизации, как средство отличия или как способ самосовершенствования. На уровне публичных дебатов и официальных дискуссий эскапистские удовольствия редко виделись в качестве принципиальной цели смеховых жанров¹²⁵. И, на мой взгляд, эта последовательная изоляция «смеха ради смеха» в совокупности с не менее последовательным снижением значения «ужаса» как основной мишени советского смеха во многом определили понимание социального контекста, которое формировало выразительные и нарративные возможности комических жанров в советской России.

Когда развлекательные функции все-таки оказывались определяющими в структуре комических произведений, они уравнивались дидактическим компонентом. Веселье должно было быть уж если не занимательным, то, по крайней мере, жизнеутверждающим. Комедия должна была быть если не поучительной, то хотя бы «умной». Григорий Александров, например, писал в мемуарах, что не сразу понял, что «наша комедия должна быть не только смешной, но и веселой»¹²⁶. Как пояснял режиссер, тавтология тут — мнимая. Задача комедиографа не сводится лишь к тому, чтобы осмеивать с помощью сатиры. Другая его цель — использовать «веселость, жизнерадостность» для того, чтобы «замечать и поддерживать ростки нового... Не только сатирически отрицать вредное, но и утверждать доброй улыбкой новое»¹²⁷.

В этом желании уравновесить жизнерадостное веселье (смеющейся комедии) с помощью полезной дозы сатирической критики (осмеивающей комедии) легко увидеть если не проявление революционного пуританизма, то, по крайней мере, пример вынужденной уступки давлению режима. И все же мне кажется, что тексты Луначарского, Александрова, Эйзенштейна и других не сводятся к политической прагматике. В большинстве работ, о которых шла речь, смех напрямую связывался с новыми, становящимися формами жизни —

будь то новый класс (в истории комических жанров Луначарского) или некие абстрактные «ростки нового» (в комментариях Александра). И именно эта озабоченность «новым», или, точнее, эти попытки использовать амбивалентность смеха как ни к чему не обязывающий жест одобрения вещей, процессов и явлений, еще только находящихся в процессе становления, на мой взгляд, выражают характерную черту раннесоветского смеха. В отсутствие стабильных ритуалов и устойчивых жанров коммуникации смеховая культура выступила исторически доступной и социально приемлемой формой критического соучастия (*participatory critique*), став способом публичного дискурсивного самообнажения, самоулучшения и/или самодисциплины. Действуя одновременно и как акт идентификации, и как акт различения, «красный смех» был и симптомом, и отражением того, что Бахтин называл «вечной *неготовностью бытия*», то есть — своего рода обещанием, структура и содержание которого были еще далеко не очевидны¹²⁸. «...[Е]сть наш смех?» — задавался вопросом Эйзенштейн в 1930-х годах. И отвечал с твердой неопределенностью: «Будет наш смех. Но каков же будет наш смех?»¹²⁹

«СМЕХ БЕЗ УЛЫБКИ»

Я думаю, что буду неизмеримо прав, если скажу, что смех на шестнадцатом году революции — это не шутка. ...Нам нужно, чтобы широкие массы как можно больше смеялись. Нам, товарищи, до слез нужен смех. ... Вдумчивый, серьезный смех, без малейшей улыбки.

*Владимир Масс и Николай Эрдман,
1932—1933*¹³⁰

К середине 1930-х годов генеральная линия в отношении смеха стала просматриваться все четче. Многоголосица нэпа и разнородность его культурных форм подверглись нормализующему воздействию власти. В 1932 году статус Комиссии по исследованиям сатирических жанров был понижен до уровня Кабинета по сбору сатирической литературы. Смерть Луначарского в 1933 году также повлияла на ход дебатов о смехе в советской России. В 1933 году во время съемок «Веселых ребят» в Гаграх сценаристы фильма Владимир Масс и Николай Эрдман, сделавшие немало для становления советских комедийных жанров, были арестованы и отправлены в трехлетнюю ссылку в театры Тюмени и Томска соответственно. Причиной ареста, судя по всему, стали басни этих авторов, прочитанные Василием Качаловым на правительственном приеме¹³¹. Позиция Владимира Блюма, согласно которой любой советский сатирик является «революционером против революции» и потому — контрреволюционером¹³², находила все больше и больше поддержки, несмотря на первоначальную неудачу. Невинная полемика о сатириках-контрреволюционерах при социализме стала приобретать зловещую тональность на фоне показательных судов над контрреволюционерами и саботажниками. В этой ситуации смещение фокуса дебатов было неизбежно. Раннесоветские попытки использовать все богатство исторического наследия смеховых жанров для строительства нового общества стали уступать место инструментальным заботам о том, как с наименьшими потерями совместить смех с советским режимом. В процессе этого совмещения «ужас» как отправная точка «красного смеха» постепенно утратил свою прин-

ципиальную структурную значимость: обезоруженный, точнее — обезвреженный ужас превратился в самопародию.

Подробности процесса организационной и идеологической консолидации политической и культурной жизни в советской России во второй половине 1930-х годов хорошо известны. В административном плане превращение автономных творческих групп в квазитворческие министерства (Союз писателей, Союз композиторов, Союз художников и т.п.) сочеталось с формированием государственной монополии на книгоиздательство и кинопроизводство. В художественно-идеологическом отношении социалистический реализм — при всей расплывчатости его доктрины — должен был служить нормативным эстетическим методом и ориентиром.

Комические жанры стали частью этого процесса: живые дебаты 1920-х годов были вытеснены в 1930-х программными заявлениями и инструкциями. Первый съезд советских писателей, состоявшийся в Москве в августе 1934 года, судя по всему, был последним крупным событием, на котором старая гвардия защитников советской сатиры смогла представить свои аргументы. Михаил Кольцов апеллировал к здравому смыслу аудитории, пытаясь убедить ее в том, что «смех убивает» недостатки и пережитки:

Внутри страны уцелели еще корни и пни, остатки капитализма, с которыми еще нужно бороться, которые сами борются и нашептывают отсталой части рабочего класса и крестьянства свои старые песни. *В самой партии* есть еще чуждая мещанская засоренность, она периодически вычищается, но каждый раз в какой-то степени уцелевает. *И разве в нас самих*, в тех, кто искренне считает себя новыми людьми, правоверными большевиками, сознательными и преданными строителями бесклассового общества, — разве в нас самих не остались еще какие-то старые, мелкобуржуазные, мещанские кислоты, которые незачем вытраивать каленым железом, но надо же как-то выщелачивать... В этих условиях отрицать смысл существования и необходимость советской сатиры — это то же, что вообще отрицать смысл и существование самокритики при диктатуре пролетариата¹³³.

Метафора убивающего смеха станет пророческой: через четыре года после выступления на съезде писателей Кольцова арестуют как шпиона трех (или пяти) зарубежных разведок и казнят в 1940-х годах¹³⁴. Однако он еще успеет увидеть, как сатирическую операцию «выщелачивания» мещанских кислот заменит иная процедура, направленная не столько на нейтрализацию отдельных «кислот», сколько на изменение всей «химической среды».

Михаил Зощенко, известный своими сатирическими рассказами об абсурде раннесоветской повседневности, тоже присутствовал на Первом съезде советских писателей. В отличие от Кольцова, выступить с трибуны съезда ему не удалось, но текст подготовленного выступления сохранился и был напечатан в сборнике сочинений Зощенко в 1937 году. Подводя итоги дебатам о смехе в 1920—1930-х годах, Зощенко отмечал, что в ходе этих дискуссий

некоторые критики договорились до полнейшего абсурда — до того, что у нас сатиры вообще не должно быть. Некоторые критики предполагали, что сатира должна быть конкретного характера, с указанием адресов и фамилий. Но в общем восторжествовала идея, что сатира должна быть, но она должна быть положительной. Эта рыхлая форма так и осталась не совсем выясненной¹³⁵.

Зощенко обозначил важный парадигматический сдвиг в понимании комических жанров при социализме, сдвиг, который в значительной степени

стал итоговым ответом на «проблему» «красного смеха». Отрицательный реализм сатиры, который с таким усердием отстаивали Луначарский и Эйзенштейн, потеснила «положительная» сатира. Соответственно, на смену смеху как орудию классовой борьбы пришли «положительные» смеховые жанры, в которых на первый план выходили дидактические качества смеха. По сути, на этом этапе государственного строительства от «шутов пролетариата» ожидали не столько насмешек по поводу пережитков, сколько конструктивных предложений по их исправлению и новых образцов для подражания. В новых условиях сатирическим картинам «советского ужаса» место находилось с трудом. В 1933 году в статье о недостатках советской оперетты журнал «Советский театр» обозначал суть проблемы:

Буржуазия, как известно, разлагается. Поэтому в «советской» оперетте для «буржуазных» сцен отводятся балы с кутежом и фокстроты. А так как на долю «пролетариата» не отводится ничего, кроме дуэтов о том, что нет времени для любви, «полифонических митингов» и утренней зарядки, то самой положительной чертой оперетты оказывается бал с кутежом и фокстротом. Жанр мстит¹³⁶.

А в 1954 году эта идея уже формулировалась как социально-поэтическая норма: «Советский сатирик противопоставляет поэтические образы людей нового типа мерзким чертам *отребья прошлого* (курсив мой. — С. У.). Одновременно советский сатирик выступает в роли внимательного и чуткого воспитателя, помогающего людям освободиться от пережитков капитализма, стать людьми нового типа, укрепляющего веру в красоту и справедливость советской действительности»¹³⁷. «Ужас», таким образом, прочно вытеснялся за рамки современности, оставаясь исключительно прерогативой истории. В свою очередь, «шуты пролетариата» оказывались не только «веселыми советниками», но и чуткими *воспитателями* рабочего класса.

Первым существенным шагом на пути советского смеха от ужаса к укреплению «веры в красоту и справедливость советской действительности» стали статьи Евгении Журбиной, опубликованные в 1936 году. Историк литературы, в 1960-х годах ставший одним из главных теоретиков жанра «положительного фельетона»¹³⁸, Журбина определила новые стилистические границы советской сатиры. Статья «Рождение сатиры», опубликованная «в порядке обсуждения» в «Литературной газете», ставила точку в многолетних дебатах о возможности/невозможности советской сатиры, заявляя о возникновении качественно иного жанра:

Удивительная, небывалая в мировой истории сатира рождается у нас, сатира, не содержащая в себе нерастворимых осадков желчи, горечи, иронии, то есть той питательной среды, в которой издавна выращивалась культура сатиры и которая казалась неотъемлемым условием этого выращивания. Лирическая восторженность, лирически-патетическое отношение к нашей действительности вытеснило традиционную сатирическую желчь и сделало питательной средой новой, оптимистической сатиры. ...Сердце сатирика на наших глазах отогревается. Лирически восторженное отношение к нашей действительности делается тем мостом, по которому этот писатель переходит на рельсы новой советской сатиры. ...Лирическая восторженность вытеснила скепсис и желчь и изменила облик всего его творчества¹³⁹.

Сдвиг, подмеченный Журбиной, был не только риторическим, но и структурным. Как она объясняла в другой статье, «лирически-патетическое отношение» к действительности должно было создать «новый контрастный фон»,

«новое эмоциональное «пространство», «новый эмоциональный воздух», в котором советский сатирик мог бы разоблачать недостатки прошлого. «Радость, бодрость, внутреннее спокойствие и уверенность» — вот те новые позиции, с которых нужно вести «расшатывание... омертвевших социальных беспорядков» для того, чтобы увидеть новые формы отношений между людьми — «без рабства и эксплуатации, без угнетения и стяжательства, без лжи, лукавства и лицемерия»¹⁴⁰.

Повторю: принципиальная негативная структурная зависимость, положенная в основу советских смеховых жанров («смехом по ужасу»), сохранялась и в 1930-е годы. Но на фоне политической доктрины о возможности победы социализма в одной отдельно взятой стране существенно изменился, так сказать, баланс компонентов; «омертвевший» ужас уподобился тени из прошлого. Такое «тенивое» присутствие, в свою очередь, меняло функциональную направленность сатирической борьбы с отрицательным. «Разоблачительство» не могло больше сводиться к поискам и описанию «омертвевших» норм прошлого. «Советское разоблачительство» предполагало также такую нарративную стратегию, при которой само описание одновременно становилось методом *дискурсивной изоляции* противника. По словам Журбиной: «...для того, чтобы выбить противника из “насиженных” им идейных позиций, не нужно принимать бой на территории, привычной для врага. Его точка зрения, его метод думать и чувствовать ни на минуту не должен сделаться материалом для психологических “вчувствований”. Советскому разоблачительству чужд этот путь»¹⁴¹. Возможная идентификация с «противником» должна быть нейтрализована — при помощи пародии, шаржа, карикатуры или других способов стилистического снижения. Михаил Бахтин — в ином контексте — назвал этот прием «гротескным реализмом», подчеркнув положительную и утверждающую цель сатирических преувеличений¹⁴². Гротескный реализм «советского разоблачительства», иными словами, достигал положительных целей (негативной идентификации) за счет карикатурности в изображении недостатков: кровь, так сказать, открыто подменялась клюквенным соком, сатира — клоунадой.

Изменение основной функции советского смеха принесло с собой и новую инновацию: вопреки традициям жанра, «новым типом комедийного героя» стал *положительный герой*¹⁴³. В 1938 году Николай Горчаков, художественный руководитель московского Театра сатиры, объяснял сущность этого подхода:

Советская комедия должна беспощадно осмеивать и изобличать все косное, невежественное, что еще ютится по углам нашего быта. Но советская комедия должна иметь и своих положительных героев — живых, полнокровных людей нашей эпохи, должна отражать здоровый оптимизм наших дней, нашу веру в будущее, нашу волю к победе над врагом¹⁴⁴.

Акцент на жизнерадостном и положительном как обязательной составляющей советской сатиры стал выходом из логического тупика, в который зашли дебаты о советском смехе. «Положительность» новой сатиры наконец-то позволила инструментализировать непростой процесс различения между осмеиванием индивидуальных недостатков и сатирическими атаками на саму социальную систему. «Добрая улыбка» утверждения «ростков нового», которую Александров воспринимал в качестве существенного дополнения к обличающей сатире в советской комедии, подверглась серьезной модификации. Комедия ассоциировалась не столько с попытками поддержать новые, лишь

намечающиеся ростки возможностей, сколько с необходимостью продемонстрировать снижение потребности в приступах «сатирической желчи». Эта трансформация, однако, была бы невозможна без еще одной существенной риторико-социальной перемены. Эволюционировало само восприятие социального окружения: из источника возможной социальной дестабилизации («ужас») в стране победившего социализма внешняя среда превращалась в *гаранта* социальной стабильности, в механизм производства необходимых социальных качеств¹⁴⁵. Владимир Фролов, автор многочисленных работ по истории и теории советской комедии, хорошо сформулировал эту метаморфозу самовосприятия позднего сталинизма:

Как показывает опыт советской драматургии, наиболее распространенной у нас является комедия, где изображаются крутые столкновения положительных и отрицательных персонажей, разоблачаются люди скверных нравов, действующие в положительной среде, в среде, где господствуют принципы советской социалистической жизни. Негодяй, проходимец или ротозей противостоят советским людям. Наличие положительной среды — главнейший признак сатирического произведения, написанного на современную советскую тему, ибо в нашей жизни рядом с отрицательным всегда присутствует положительное, и положительное в жизни *перекрывает* отрицательное¹⁴⁶.

От скепсиса сатиры — к лирической восторженности сатирика, от положительного героя — к положительной среде, от критики недостатков — к их гиперболизации. Показательно, что именно в этой ситуации, когда общий социальный контекст, казалось бы, излучал «внутреннее спокойствие и уверенность», теоретики советской комедии вновь обратились к маске и фарсу. Однако на этот раз сила гротеска была призвана не для того, чтобы придать индивидуальным недостаткам статус системных пороков. Цель гротеска состояла в том, чтобы предотвратить возникновение каких бы то ни было симпатий к отрицательным персонажам. Как писал тот же Фролов, для советской комедии гротеск был важен именно потому, что позволял «наиболее остро и выпукло подчеркнуть типичность» отрицательного образа¹⁴⁷. «Типичность» и «гротеск» оказались синонимами.

Идеологическая важность гротеска как приема, разумеется, не сводилась только к его экспрессивным свойствам. Превращая потенциальный портрет в маску, гротеск тем самым остранял объект своей насмешки, делая его экзотическим, незнакомым, чуждым. Одновременно с этим остранением мифицировался и источник критики: «шуты пролетариата», как и прежде, могли говорить «царям» правду (о недостатках), но только заключая свою речь в кавычки гримас.

* * *

В 1923 году в ходе дебатов о «красном смехе» Н. Крынецкий предложил список причин, вытеснивших смех на периферию репертуара выразительных средств пролетариата:

война, революция, голод, борьба, застой промышленности, безработица — коренная ломка всего, тяжелые условия существования вообще — совсем не располагали к смеху. И если изредка смеялся рабочий, то смеялся резким, коротким, жестким революционным смехом, который не нашел своего отражения в печати, ибо новых форм смеха не было, а в старые рамки фельетонного смеха он не укладывался. <...> Мы не умеем — мы не научились писать «смешно»¹⁴⁸.

Именно эта констатация выразительной неграмотности, дискурсивной неспособности говорить и писать «смешно» и привела в 1920—1930-х годах к серии последовательных попыток разобраться с (теоретическими) основами комического искусства. Дебаты о смехе, впрочем, не стоит отождествлять с самим смехом. В отличие от Крынецкого, Леонид Трауберг вспоминал те же двадцатые годы совсем иначе:

Царил смех. Просто непостижимо: в городе, которому только что угрожало нашествие. Городе сугробов и стужи. Тифа, разрухи и лютого голода. И господствовал смех. Ну, не станем преувеличивать. Скажем: люди не разучились смеяться. ...В двадцатом, двадцать первом году в Петрограде было десять (из всех двадцати) театров комедии: Театр музыкальной комедии, Театр героической драмы и комедии, Театр просто драмы и комедии, Театр просто комедии, Театр просто драмы и комедии, Театр просто комедии, Театр народной комедии, Театр комической оперы и так далее¹⁴⁹.

В основе различий здесь не только временная дистанция (воспоминания Трауберга писались в 1980-е годы). Дебаты о смехе и смеховая культура — вещи не одного порядка. Цель *дебатов*, как я пытался показать, сводилась не столько к формированию новых смеховых практик, сколько к (вполне ожидаемым) попыткам «решить проблему смеха» сверху. Вопросы социального и политического контроля были, безусловно, частью этого процесса овладения смехом. Однако в основном дебаты о смехе при социализме были связаны с процессами совсем иной природы — со стремлением реализовать возможности «красного смеха» с помощью осязаемых эстетических форм, стилистических условностей и нарративных структур. Успешными эти попытки назвать сложно. Идея эффективной организации «красного смеха» с трудом сочеталась с его взрывной, дестабилизирующей и фрагментирующей природой. Выламываясь из установленных рамок, смеховые практики всякий раз ставили под сомнение саму целесообразность жестко заданных жанровых конвенций.

И все же. Призыв перейти от ужаса к красоте и от сатирической желчи — к лирической восторженности, озвученный советскими теоретиками смеха в 1930-х годах, дал жизнь целой серии смеховых жанров, ставших хрестоматийными в 1960—1970-е годы, — будь то «грустные комедии» Э. Рязанова и Г. Данелии, молчаливые советские клоуны или бесчисленные музыкальные и литературные пародисты. Во многом эта специфически позднесоветская — непрямая и негромкая — культура «*вокруг смеха*» стала итогом коллективной биографии «шутов пролетариата». С тридцатых годов радикально изменилось их положение: искусством «писать смешно» шуты пролетариата овладели в высшей степени. Но со времен «красного смеха» ключевой вопрос о социально-политической уместности как самих «шутов», так и их шуток остался неизменным.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Маяковский В.* Посмеемся! («Красный перец», 1924) // Стыкалин С., Креминская И. Советская сатирическая печать, 1917—1963. М.: Госполитиздат, 1963. С. 358.
- 2 *Benjamin W.* Mickey Mauss // Benjamin W. Selected Writings. Vol. 2 (1927—1934) / Ed. by M. Jennings, H. Eiland and G. Smith. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. P. 545.
- 3 Текст передачи доступен по ссылке: <http://snltranscripts.jt.org/01/01attribute.phtml>. См. также: *Goumelos T., Green V.* Introduction: Popular Culture and Post-9/11 Politics //

- A Decade of Dark Humor: How Comedy, Irony, and Satire Shaped Post-9/11 America / Ed. by Ted Gornelos and Viveca Green. Jackson: University Press of Mississippi, 2011. P. XII.
- 4 Андреев Л. Красный смех // Андреев Л. Собр. соч.: В 6 т. М.: Книжный клуб «Книголек», 2012. Т. 2. С. 43.
 - 5 Benjamin W. Experience and Poverty // Benjamin W. Op. cit. P. 735.
 - 6 Подробнее об аналогичном механизме в советских мультфильмах см. мою статью: Ушакин С. «Мы в город изумрудный идем дорогой трудной»: Маленькие радости веселых человечков // Веселые человечки: культурные герои советского детства / Сб. статей под ред. И. Кукулина, М. Липовецкого, М. Майофис. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
 - 7 О «смехе, раскрывавшем пропасти», см.: Рейснер М. Varietas delectans. Очерк первый // Эрмитаж. 1922. № 2. С. 5.
 - 8 Бахтин М., Пинский Л. Драматургия Шекспира. Основные начала. 936 машинописных страниц // Бахтин М. Собр. соч.: В 6 т. М.: Русские словари, 2002. Т. 6. С. 441.
 - 9 Бахтин М. Рабле и Гоголь // Бахтин М. Собр. соч.: В 6 т. М.: Языки славянских культур, 2010. Т. 4 (2). С. 519.
 - 10 Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // Там же. С. 18.
 - 11 Луначарский А. Будем смеяться // Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8 т. М.: Художественная литература, 1964. Т. 3. С. 78.
 - 12 О «гоголющей бессмыслице заокеанских фильмоделов» см. рецензию братьев Тур на фильм «Волга-Волга» (Известия. 1938. 14 апреля).
 - 13 Трауберг Л. Мир наизнанку. Социально-критические мотивы в американской кинокомической 1910—1930-х годов. М.: Искусство, 1984. С. 270.
 - 14 Подробнее о негативной идентификации см.: Крестева Ю. Силы ужаса. Эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. С. 37. О риторике отвращения в раннесоветской культуре см. мою статью: Ушакин С. «Поле боя на лоне природы: от какого наследства мы отказывались» // НЛО. 2005. № 71 (<http://magazines.russ.ru/nlo/2005/71/usha15.html>).
 - 15 Детальное обсуждение комедий 1920-х годов см. в: Гуськов Н. От карнавала к канону: русская советская комедия 1920-х годов. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2003.
 - 16 Михалков С. Доживем до понедельника // Правда. 1974. 23 марта. С. 3.
 - 17 О «гипотезе подавления» см.: Фуко М. Воля к знанию // Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Магистериум-Касталь, 1996. С. 111—132.
 - 18 См., например: Against the Grain: Parody, Satire, and Intertextuality in Russian Literature / Ed. by Janet Tucker. Bloomington: Slavica, 2002.
 - 19 См.: Graham S. Resonant Dissonance: the Russian Joke in Cultural Context. Evanston: Northwestern University Press, 2009. В качестве примечательного исключения см.: Lipovetsky M. Charms of the Cynical Reason: The Trickster's Transformation in Soviet and Post-Soviet Culture. Boston: Academic Studies Press, 2011; Inside Soviet Film Satire: Laughter With a Lash / Ed. by Andrew Horton. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
 - 20 См.: Еришов Л.Ф. Советская сатирическая проза 20-х годов. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960; Горчаков Н. Комедия в советском театре // Правда. 1938. 19 апреля; Фролов В. О советской комедии. М.: Искусство, 1954; Заславский Д. О сатирических журналах // Правда. 1956. 5 сентября; Николаев Н. В защиту специфики сатиры // Вопросы литературы. 1961. № 2. С. 47—56; Эвентов И. Остроумие схватывает противоречие // Вопросы литературы. 1973. № 6. С. 116—134.

- 21 См., например, анализ дискуссий о раннесоветском кино: *Youngblood D.J.* «We don't know what to laugh at»: Comedy and satire in Soviet cinema (from «The Miracle Worker» to «St. Jorgen's Feast Day») // *Inside Soviet Film Satire*. P. 36–47.
- 22 *Эйзенштейн С.* Большевики смеются (Мысли о советской комедии) // *Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1969. Т. 5. С. 82, 83.*
- 23 *Александров Г.* Эпоха и кино. М.: Политиздат, 1976. С. 159. Мемуарам Александрова вряд ли стоит доверять полностью — и потому, что автор имел устойчивую репутацию рассказчика-фантазера, и потому, что «мемуарами» их назвать можно лишь условно (подробнее об этом см.: *Юрнев Р.* В оправдание этой жизни. М.: Материк, 2007. С. 536–537). Вопросы достоверности, однако, в данном случае вторичны, и книга Александрова интересна прежде всего как текст, демонстрирующий набор аргументов, выводов и свидетельств, которые казались достаточными и убедительными в его время.
- 24 *Salys R.* The Musical Comedy Films of Grigorii Aleksandrov: Laughing Matters. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- 25 Так охарактеризовал «Веселых ребят» руководитель советской киноиндустрии Борис Шумяцкий (*Шумяцкий Б.* Кинематограф миллионов. Опыт анализа. М.: Гудок, 1935. С. 236).
- 26 См.: *Горький М.* О музыке толстых // *Правда*. 1928. 18 апреля.
- 27 Цит. по: *Фролов И.* Григорий Александров. М.: Искусство, 1976. С. 22.
- 28 *Кирсанов С.* О пользе чтения энциклопедии даже малой // *Литературная газета*. 1935. № 13. 6 марта.
- 29 См. обсуждение сценария фильма в газете «Кино» (16 апреля 1933 года). Цит. по: *Фролов И.* Григорий Александров. С. 23.
- 30 Судя по запискам Шумяцкого, после просмотра «Веселых ребят» Сталин якобы сказал: «Картина эта дает возможность интересно, занимательно отдохнуть. Испытали ощущение — точно после выходного дня. Первый раз я испытываю такое ощущение от просмотра наших фильм, среди которых были весьма хорошие». См.: В зрительном зале Сталин, или «Записки Шумяцкого». Документ № 5. Запись беседы И.В. Сталина, К.Е. Ворошилова с Б. Шумяцким во время просмотра фильма «Веселые ребята» 21 июля 1934 г. // *Архив Александра Яковлева. Альманах. Электронный документ*: <http://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/54736>.
- 31 См., например: *Taylor R.* The Illusion of Happiness and the Happiness of Illusion: Grigorii Aleksandrov's «The Circus» // *The Slavonic and East European Review*. October 1996. Vol. 74 (4). P. 601–620. Об истории «Цирка» см., например: *Фролов И.* Григорий Александров. С. 61–73.
- 32 *Братья Тур.* Цирк // *Известия*. 1936. 23 мая.
- 33 *Александров Г.* Эпоха и кино. С. 165. См. также анализ его работ в: *Katsnelson A.W.* The Tramp in a Skirt: Laboring the «Radiant Path» // *Slavic Review*. Summer 2011. Vol. 70 (2). P. 256–278.
- 34 О госсмехе и кинокомедиях как его основной форме см. статью: *Добренко Е.А.* Госсмех, или Между рекой и ночью // *Киноведческие записки*. 1993. № 19. С. 39–45.
- 35 *Шумяцкий Б.* Кинематограф миллионов. С. 249.
- 36 *Уварова Е.* От составителя // *Москва с точки зрения... Эстрадная драматургия 20–60-х гг. М.: Искусство, 1991. С. 14.*
- 37 *Луначарский А.* Будем смеяться. С. 76.
- 38 Там же. С. 77.
- 39 Там же.
- 40 *Эйзенштейн С.* Большевики смеются. С. 84. См. также: *Norris S.M.* «Laughter is a Sharp Weapon and a Powerful Medicine»: Boris Efimov and Soviet Visual Humor //

Totalitarian Laughter: Images—Sounds—Performers. A Special Issue of Russian Literature // Ed. by S. Oushakine and D. Ioffe. Vol. 74. № 1—2, 2013 (in print).

- 41 Такое восприятие смеха было характерно не только для советской культуры. Например, Бертольт Брехт пользовался сходным военизированным лексиконом в 1926 году. В статье о Бернарде Шоу Брехт характеризовал драматурга как «террориста», использующего «чрезвычайное оружие — юмор». См.: *Brecht B. Three cheers for Shaw // Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetics // Ed. and trans. by John Willet. New York: Methuen, 1964. P. 10.*
- 42 *Луначарский А.* Будем смеяться. С. 77.
- 43 *Рейснер М.* Varietas delectans. Очерк первый. С. 5.
- 44 *Шафир Я.* Почему мы не умеем смеяться? // Красная печать. 1923. № 17. С. 6.
- 45 Там же. С. 7.
- 46 Там же.
- 47 Там же. С. 8.
- 48 *Рейснер М.* Varietas delectans. Очерк третий // Эрмитаж. 1922. № 5. С. 5—6.
- 49 Подробнее о «всенародности» смеха см. в: *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле. С. 20—21. См. также: *Prussing-Hollowell A.* Standup Comedy as Artistic Expression. Lenny Bruce, the 1950s, and American Humor. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2008. P. 2—4.
- 50 См.: *Brecht B.* Three cheers for Shaw. P. 12.
- 51 *Бахтин М.* Рабле и Гоголь. С. 519.
- 52 Подробнее об «отрицательном реализме» см.: *Луначарский А.* Социалистический реализм // Луначарский А. Собр. соч.: В 8 т. С. 500.
- 53 *Литовский О.* Мировоззрение. Тематика. Кадры // Советский театр. 1931. № 7. С. 2.
- 54 *Маяковский В.* Маяковский улыбается. Маяковский смеется. Маяковский издевается. М.; Пб.: Круж, 1923. С. 11.
- 55 См.: *Каверин В.* Горький и молодые // Знамя. 1954. № 7. С. 165.
- 56 *Гусев С.* Пределы критики // Известия. 1927. 5 мая.
- 57 Крокодил. 1925. № 4. С. 10. Цит. по: *Ершов Л.Ф.* Советская сатирическая проза 20-х годов. С. 58. Впоследствии В. Масс и Н. Эрдман в своем «Заседании о смехе» (1932—1933) спародируют эти инструкции так: «Безусловно рекомендуются следующие смехи: а) смех над татарским игом, б) смех над крепостным правом, в) смех над Господом нашим Иисусом Христом и г) смех над Народным комиссариатом почт и телеграфов» (Москва с точки зрения... С. 224).
- 58 Приведу лишь один отрывок из пьесы Д. Смолина «Товарищ Хлестаков»: «Земляника. Вы, товарищ Хлестаков, вероятно, и в партии?... Хлестаков. В партии. Да, я состоял в партии, но потом фьюить... т.е. вышел. <...> Я теперь захожу в Совнарком только, чтоб сказать: “Это вот так, это вот так, а это вот так”. Один раз Ленин с Троцким куда-то уехали, а куда неизвестно. Ну, натурально — тревога. Руководящих указаний никаких. Говорят: “Одна надежда — на Ивана Александровича”. И в ту же минуту по улицам курьеры... курьеры... курьеры... <...> “Идите, говорят, Иван Александрович... руководить”. “Извольте, — говорю. — Я вам коммунизм введу. Но только уже у меня ни...ни...ни... У меня все по томам Карла Маркса» (*Смолин Д.* Товарищ Хлестаков // НЛЮ. 1994, №7. С. 14—15). Обсуждение нового прочтения классики см. в послесловии А.А. Колгановой (Там же. С. 35—42). Н. Гуськов дает подробный обзор «ревизорского» цикла в столичных театрах в 1921—1927 годах (см.: *Гуськов Н.* От карнавала к канону. С. 157—174).
- 59 *Гусев С.* Пределы критики // Известия. 1927. 5 мая. С. 2.
- 60 О вторичности пародии см.: *Тынянов Ю.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Литературная эволюция: Избранные труды. М.: Аграф, 2002. С. 300—339.

- 61 *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле. С. 21.
- 62 *Фореггер Н.* Авангардное искусство и мюзик-холл (Часть первая) // Эрмитаж. 1922. № 6. С. 5.
- 63 *Эйзенштейн С.* Большевики смеются. С. 84, 81.
- 64 См.: *Benjamin W.* Experience and Poverty. P. 734.
- 65 *Александров П.* Фореггер и Масс // Эрмитаж. 1922. № 5. С. 4. Подробнее о Фореггере см.: *Чепалов А.* Судьба пересемешника, или Новые странствия Фракасса. Харьков, 2001.
- 66 *Мейерхольд Вс.* Памяти вождя // Эрмитаж. 1922. № 4. С. 3.
- 67 *Фореггер Н.* Авангардное искусство и мюзик-холл (Часть первая). С. 5.
- 68 *Рейснер М.* Varietas delectans. Очерк первый. С. 4.
- 69 *Тихонович В.* Ступени театра. Фореггер и электрический театр // Эрмитаж. 1922. № 10. С. 5.
- 70 *Фореггер Н.* Авангардное искусство и мюзик-холл (Часть вторая) // Эрмитаж. 1922. № 7. С. 6.
- 71 *Фореггер Н.* Год работы // Театральная Москва. 1922. № 33. С. 15.
- 72 Подробнее об истории создания буффонады см.: *Уварова Е.* Эстрадный театр: Миниатюры. Обозрения. Мюзик-холлы (1917—1945). М.: Искусство, 1983. С. 58—60.
- 73 *Абрамов А.* Дневник рецензента. Хорошее отношение к лошадям // Театральная Москва. 1922. № 23. С. 12.
- 74 Текст буффонады см. в: *Масс В.* Хорошее отношение к лошадям // Москва с точки зрения... С. 243—277.
- 75 Там же. С. 253—255.
- 76 *Фореггер Н.* Год работы. С. 15.
- 77 *Абрамов А.* Дневник рецензента. С. 12.
- 78 Театр революционной сатиры возник в 1920 году в Витебске с тем, чтобы «оживить» социальные типажы «Окон РОСТА». Бродячие сюжеты площадного театра сочетались с райком и «политсатирами». В том же году театр был перевезен в Москву, где в 1922 году был преобразован в Театр Революции под руководством В. Мейерхольда. См. подробнее в: *Уварова Е.* Эстрадный театр. С. 19—39.
- 79 Цит. по: *М. З.* О танцующей идеологии // Театральная Москва. 1922. № 23. С. 9.
- 80 Там же. С. 9.
- 81 *Брик О.* Агит-холл // Эрмитаж. 1922. № 4. С. 5.
- 82 *Фореггер Н.* Об оперетте // Эрмитаж. 1922. № 12. С. 6.
- 83 *Апушкин Я.* О вывесках и теориях // Эрмитаж. 1922. № 15. С. 4. См. также: *Абрамов А.* О микроскопическом // Эрмитаж. 1922. № 9. С. 12.
- 84 См. письмо Фореггера в: Театральная жизнь. 1922. № 45, 46.
- 85 *Бескин Эм.* Эстрадное «тру-ля-ля» // Театральная Москва. 1922. № 51. С. 4.
- 86 *Шершеневич В.* Торжествующий анекдот // Театральная Москва. 1922. № 50. С. 4, 5.
- 87 *Бескин Эм.* Эстрадное «тру-ля-ля». С. 3; В. Ш. Нэпман // Театральная Москва. 1922. № 34.
- 88 О катарсисе пошлости см.: *Бахтин М.* Рабле и Гоголь. С. 521.
- 89 *Масс В.* По поводу «Искусства на дне» (Немного полемики) // Театральная Москва. 1922. № 27. С. 10.
- 90 *Херсонский Х.* Еще об искусстве на дне // Театральная Москва. 1922. № 28. С. 12.
- 91 *Брик О.* О неприличном // «Эрмитаж». 1922. № 5. С. 10.

- 92 *Абрамов А.* Жизнь... и мюзик-холл // Театральная Москва. 1922. № 29. С. 8.
- 93 *Растиньяк.* Грядущий мюзик-холл // Эрмитаж. 1922. № 4. С. 4.
- 94 *Брик О.* За легкий жанр // Новый ЛЕФ. 1928. № 2. С. 34–39.
- 95 См.: *Брик О.* Эстрада перед столиками (В поисках новой эстрады). М.; Л.: Кино-печать, 1927. С. 23–24.
- 96 *Млечин В.* В тупике // Советский театр. 1931. № 12. С. 41.
- 97 Там же. С. 42.
- 98 Об этом см.: *Минченко Д.* Дунаевский: Красный Моцарт. М.: Молодая гвардия, 2006.
- 99 *Херсонский Х.* Искусство на дне // Театральная Москва. 1922. № 25. С. 5.
- 100 *Литовский О.* Сегодня советской эстрады // Советский театр. 1930. № 11–12. С. 34.
- 101 *Кольцов М.* Атакуйте сатирой // Известия. 1934. 25 августа. С. 4.
- 102 *Лещнёв А.* На пути возрождения сатиры // Литературная газета. 1929. № 1. 22 апреля. С. 2.
- 103 *Блюм В.* Возродится ли сатира? // Литературная газета, 27 мая 1929. С. 2.
- 104 Там же.
- 105 Там же.
- 106 Там же.
- 107 *Якубовский Г.* О сатире наших дней // Литературная газета. 1929. 8 июля.
- 108 *Роги М.* Пути советской сатиры и ошибка тов. Блюма // Литературная газета. 1929. 22 июля. С. 3.
- 109 О путях советской сатиры // Литературная газета. 1929. 15 июля. С. 1.
- 110 *Э. Г.* Нужна ли нам сатира? На диспуте в Политехническом музее // Литературная газета. 1930. 13 января. С. 3.
- 111 *Брик Л.* Пристрастные рассказы. 2-е изд. Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2003. С. 197.
- 112 *Э. Г.* Нужна ли нам сатира? С. 3.
- 113 Там же.
- 114 О параллельных дебатах о классовом характере музыки, спровоцированных очередной статьёй Блюма, см.: *Ледогоров И.* Против оппортунизма и детской болезни левизны в музыке // Советский театр. 1930. № 12, 13.
- 115 Об этом см. подробнее: *Луначарский А.В.* О сатире // Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 185.
- 116 *Луначарский А.В.* О смехе // Там же. С. 533, 534.
- 117 *Highet G.* The anatomy of satire. Princeton: Princeton University Press, 1962. P. 235.
- 118 *Луначарский А.В.* О смехе. С. 535.
- 119 Там же.
- 120 Цит. по: *Ровда К.* Луначарский — академик и директор Пушкинского дома // А.В. Луначарский: Исследования и материалы. Л., 1978. С. 207–232. Источник также доступен по ссылке: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/issledovaniya-i-materialy/lunacharskij-akademik-i-direktor-pushkinskogo-doma#t12>.
- 121 См. отчет комиссии в: Приложения // Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8 т. С. 622.
- 122 *Луначарский А.* Палитра смеха // Луначарский А. О массовых празднествах, эстраде и цирке. М.: Искусство, 1981. С. 150.
- 123 Об этом см.: *Kotkin S.* Magnetic Mountain: Stalinism as a Civilization. Berkeley: University of California Press, 1997. О различных способах производства коммунистической субъектности см.: *Halfin I.* Red Autobiographies: Initiating the Bolshevik Self.

- Seattle: The University of Washington Press, 2011; *Hellbeck J.* Revolution on my Mind: Writing a Diary under Stalin. Cambridge: Harvard University Press, 2006; *Khar-khordin O.* The Collective and the Individual in Russia: A Study of Practices. Berkeley: University of California Press, 1999.
- 124 Об этом см., например: *Skradol N.* «There is Nothing Funny about It»: Laughing Law as Stalin's Party Plenum // *Slavic Review*. 2011. Vol. 70 (2). P. 334–352.
- 125 Снятие в 1938 году Бориса Шумяцкого, активно отстаивавшего необходимость воспринимать кино как развлечение и форму отдыха, с поста руководителя советской кинематографии показательно.
- 126 *Александров Г.* Эпоха и кино. С. 204.
- 127 Там же.
- 128 *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле. С. 43.
- 129 *Эйзенштейн С.* Большевики смеются. С. 80.
- 130 *Масс В., Эрдман Н.* Заседание о смехе. С. 219.
- 131 Подробнее об этом см. в: *Уварова Е.* Николай Эрдман, Владимир Масс, Михаил Червинский // Москва с точки зрения... С. 89–90.
- 132 См.: *Луначарский А.* О сатире. С. 186.
- 133 *Кольцов М.* Речь на Первом Всесоюзном съезде советских писателей // Кольцов М. Писатель в газете. Выступления, статьи, заметки. М.: Советский писатель, 1961. С. 129. Выражение «смех убивает» первым использовал А. Луначарский в своей статье 1930 года «Джонатан Свифт и его сказка о бочке» (*Луначарский А.В.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 37–40).
- 134 Подробнее об этом см. в мемуарах брата Кольцова: *Ефимов Б.* Десять десятилетий. М.: Вагриус, 2000. С. 308–318, 450–461. См. также: Максименков Л. Дело Кольцова // *Огонек*. 2012. № 48. 3 декабря.
- 135 *Зоценко М.* Основные вопросы нашей профессии // Зоценко М. Рассказы, повести, фельетоны, театральная критика. Л.: Художественная литература, 1937. С. 379–380.
- 136 *Янковский М.* За оперетту! // Советский театр. 1933. № 2–3. С. 38.
- 137 *Эльсберг Я.* Наследие Гоголя и Щедрина и советская сатира. М.: Советский писатель, 1954. С. 89.
- 138 Об этом см.: *Журбина Е.* Искусство фельетона. М.: Художественная литература, 1965. С. 62–65. См. также ее раннюю работу: *Журбина Е.* Новый бытовой фельетон в газете // *Фельетон: Сб. статей / Под ред. Ю. Тынянова и Б. Казанского*. Л.: Асадемия, 1927. С. 30–40.
- 139 *Журбина Е.* Рождение сатиры // Литературная газета. 1936. 20 мая. С. 4.
- 140 *Журбина Е.* О мере сарказма // Наши достижения. 1936. № 8. С. 129.
- 141 Там же. С. 131.
- 142 См.: *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле. С. 28–29.
- 143 *Фролов В.* Заметки о комедии // Правда. 1952. 26 января. С. 2.
- 144 *Горчаков Н.* Комедия в советском театре // Правда. 1938. 14 апреля. С. 4.
- 145 См. подробное обсуждение тезиса о «контролируемой среде» как совокупности правильно подобранных условий развития в моей статье: *Ушакин С.* Поле боя на лоне природы: от какого наследства мы отказывались.
- 146 *Фролов В.* О советской комедии. С. 42.
- 147 Там же. С. 231.
- 148 *Крынецкий Н.* О красном смехе (К дискуссии о фельетоне) // Красная печать. 1923. № 20. С. 8, 9.
- 149 *Трауберг Л.* Мир наизнанку. С. 270.