
ЛИТЕРАТУРА И ОБЩЕСТВО

УДК: 821.133.1

DOI: 10.31249/lit/2023.02.05

ЮРЧЕНКО Т.Г.¹ ВСЕГДА ЛИ СМЕХ ОСВОБОЖДАЕТ? Рецензия на кн.: ДОБРЕНКО Е., ДЖОНССОН-СКРАДОЛЬ Н. ГОССМЕХ: СТАЛИНИЗМ И КОМИЧЕСКОЕ. – Москва : Новое литературное обозрение, 2022. – 768 с.

Аннотация. Полемизируя с широко распространившимся (после книги М.М. Бахтина о Рабле) мнением, что смех всегда анти-тоталитарен, демократичен, направлен на разрушение общепринятых норм, отменяет страх и способствует освобождению личности, авторы рецензируемого издания показывают, как при сталинизме смех становится средством тоталитарного контроля и подчинения. Это – санкционированный и несмешной смех, направленный на создание образа «народа» и опирающийся на архаическое мировоззрение вчерашних крестьян. Именно поэтому он противостоит либерализму и модерности и сближается с популизмом.

Ключевые слова: официальная культура; смех; комическое; сталинизм; советское искусство; социалистический реализм; популизм.

Для цитирования: Юрченко Т.Г. Всегда ли смех освобождает? // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2023. – № 2. – С. 62–72. – Рец. на кн.: Добренко Е., Джонссон-Скрадоль Н. Госсмех: сталинизм и комическое. – Москва : Новое литературное обозрение, 2022. – 768 с. – DOI: 10.31249/lit/2023.02.05

¹Юрченко Татьяна Генриховна – старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, e-mail: yurchenko2003@mail.ru

YURCHENKO T.G.¹ Is laughter always liberating? Book review: Dobrenko E., Jonsson-Skradol N. State laughter: Stalinism and comic

Abstract. The authors of the book under review prove that the laughter as social and esthetic phenomenon not necessarily has anti-totalitarian and democratic nature, not always aims at destroying the accepted norms or denies fear and liberate the person – as according to the opinion widely spread after the publication of M.M. Bakhtin’s book on Rabelais. It is argued that the laughter under Stalinism becomes the means of totalitarian control and subjugation. This laughter is sanctioned and unfunny one; it is aimed at creation of image of “nation” and is based on archaic worldview of the yesterday’s peasants. That is why the laughter in socialistic realism resists liberalism and modernity and comes close to populism.

Keywords: official culture; laughter; comic; Stalinism; soviet art; socialistic realism; populism.

To cite this article: Yurchenko, Tatiana G. “Is laughter always liberating? Book review: Dobrenko E., Jonsson-Skradol N. State laughter: Stalinism and comic”. Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2023, pp. 62–72. DOI: 10.31249/lit/2023.02.05 (In Russian)

Книга о роли и формах комического в культуре сталинизма, написанная филологом и культурологом, профессором Венецианского университета Евгением Добренко, известным исследователем литературы соцреализма, занимающимся разными аспектами этой темы уже более тридцати лет², совместно (авторство распределено по главам) с Натальей Джонссон-Скрадоль, научным со-

¹Yurchenko Tatiana Genrikhovna – Senior Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, e-mail: yurchenko2003@mail.ru

²См., напр.: Добренко Е. «Правда жизни» как формула реальности // Вопросы литературы. – 1992. – № 1. – С. 4–26; Добренко Е. Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении. – Мюнхен, 1993; Добренко Е. Формовка советского читателя. – Санкт-Петербург, 1997; Добренко Е. Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. – Санкт-Петербург, 1999; Добренко Е. Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив. – Москва, 2008; Добренко Е. Поздний сталинизм. Эстетика политики : в 2 т. – Москва, 2020.

трудником Шеффилдского университета, специалистом по изучению функционирования языка в тоталитарных обществах, посвящена практически неизученному феномену: санкционированному, апроприированному государством смеху как средству тоталитарного контроля. Этот смех исследователи и называют госсмехом. Его характерная черта – он не был смешным. И хотя в сегодняшней перспективе многие произведения соцреализма выглядят смешными («мастера невольного смеха» – так называл советских писателей, не догадывавшихся о комическом эффекте ими написанного, З. Паперный¹), это нисколько не мешало, но даже помогало смеху сталинской культуры, пишет Е. Добренко, «активно участвовать в том, чтобы “жить стало веселее”» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 12].

Рассуждая о советской эпохе, исследователь полагает, что она была специфически российской версией перехода от патриархального общества к индустриальному: «Поскольку в результате революции, голода, гражданской войны и репрессий тонкий слой российской городской культуры был почти полностью разрушен, город практически лишился возможности сопротивляться архаизации, принесенной в него сельским населением... Модернизируясь, советское общество неотвратимо архаизировалось. Советский человек, соответственно, оказался персонажем переходным: это был наполовину сельский, наполовину городской житель» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 16–17]. Архаизированная, проникнутая антизападническими и антилиберальными интенциями, сопротивляющаяся модерности культура сталинизма стала зеркалом массового вкуса полу-урбанизированных крестьян.

Сталинская культура, полагает Е. Добренко, в которой утопический марксистский проект подгонялся под имевшийся «человеческий материал», должна быть понята как «карнавал власти», точка, в которой пересекались возвышенное и профанное, верх и низ, причем противоречия между ними стирались. «Соцреализм интернализировал позицию смеющихся масс. Перестав смеяться *над* ними, он засмеялся *вместе* с ними, пока и вовсе не заменил их, став смеяться *вместо* них. Так популизм (народность) стал

¹ Паперный З. Homo ludens : сб. воспоминаний, документов. – Москва, 2019. – С. 282.

modus operandi сталинской культуры» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 14].

В этом принципиальное отличие соцреалистического смеха от карнавального, описанного М.М. Бахтиным в книге о Рабле, и именно поэтому характеристики карнавального смеха как части «народной культуры», противостоящей культуре официальной, смеха как проявления стихии свободы – его неуправляемость, невозможность быть навязанным, его антитоталитарная природа и демократизм, разрушающий социальную иерархию, не имеют никакого отношения к культуре сталинской эпохи. «Достаточно поменять предикаты описанной Бахтиным схемы, заменив сталинские догматы религиозно-охранительной риторикой – будь то патриотическая патетика современного российского режима, православная “нудительная серьезность” РПЦ или исламское морализаторство, дружно продвигающие средневековую архаику в современном обществе, – чтобы понять, что мы имеем дело не с оппозицией народ/режим, но с оппозицией либерализма популистской (“народной”, патриархальной, крестьянской) культуре, находящей близкой для себя антилиберальную архаику, продвигаемую режимом и религиозными обскурантами» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 20].

Политической функцией сталинского искусства было создание образа власти, легитимирующего ее в глазах народных масс, и параллельно с этим создание образа самих масс. «Смех как основа “народной культуры” был одним из ключевых инструментов производства “народа”. Только видя себя в зеркале, получая свой собственный образ, массы материализуются в качестве “народа” как высшего суверена, легитимирующего власть» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 14].

Сталинизм, озабоченный сохранением власти больше, чем строительством утопии, заменил коммунистический проект национальным, в котором «народная культура», т.е. национальный аспект и опора на традиции, выдвигалась на первый план. Поэтому, подчеркивает исследователь, важно понять, «как сатира встроена в идеологический аппарат режима, служит ему, питает культуру resentment, чем она близка широким слоям населения, изливающим свою озлобленность и фрустрацию от неспособности модернизироваться и встроиться в современный мир в праведный гнев

против кощунников и карикатуристов» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 14].

Этот карнавал – карнавал власти – орудие не освобождения, но устрашения, его внутреннее содержание – страх и ликование, а язык – «спесивая издевка и злобная сатира на весь окружающий мир» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 14]. «Народная культура» в XX в. больше не является оппозицией несвободе, но сближается с популизмом как своим политическим эквивалентом.

Руководствуясь бахтинской теорией карнавала феномен «тоталитарного смеха» понять нельзя, поскольку Бахтин писал о смехе субверсивном как единственно аутентичном. «Разница между субверсивным и тоталитарным смехом (или *госсмехом*), – пишет Е. Добренко, – такая же, как между антисоветским анекдотом и “Кубанскими казаками”: оба принадлежат к советской смеховой культуре, однако на этом их сходство исчерпывается» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 30].

У Бахтина резко противопоставлена культура верхов и низов. Разделение на «официальную» и «народную» культуру лежало и в основе советской эстетики, причем Бахтин, в концепции которого усматривались антисоветские аллюзии, воспринимался как борец с советской ортодоксией. Однако, замечает исследователь, если противопоставление официальной и народной культур в Средневековье было обусловлено тем, что легитимация власти происходила от Бога, Новое время, обожествившее демократию и «Народ», в Боге не нуждается. «Именно Народ является источником и окончательным референтом власти и террора, идеологически оформленного и политически институализированного режимом. “Народ” и есть выразитель последней воли, а потому он становится субъектом, равным Богу, и единственным объектом культа» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 31].

При сталинизме низовая культура вчерашних крестьян и эстетика патриархального общества, указывает Е. Добренко, были подняты до государственного уровня и бесконечно воспроизводились, творя тем самым «народные массы». В искусстве соцреализма народные массы запечатлены в монументальных образах, которые не «спущены сверху», но взяты из самой «низовой культуры»: это то, какими возвышенными и облагороженными эти массы хотели себя видеть – в соответствии с массовым же вкусом. И попу-

листская версия соцреализма была полноправной частью парадного («официозного») соцреализма. Сталинский карнавал похож на бахтинский лишь в том отношении, что в нем также смеются, когда разрешено, причем (в отличие от бахтинского) над тем, над чем разрешено.

Соцреализм чужд иронии, спутнице сомнения, его стихия – сатира и сарказм, в чем, по мнению исследователя, проявляется специфика «русского смеха», связанная с потребностью «в национальном самоутверждении через оглупление, сатиризацию и окарикатуривание Другого» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 50].

Ленинская теория отражения, согласно которой комическое в искусстве отражает комическое в жизни, демонстрирует в случае соцреализма свою несостоятельность, поскольку дело обстоит как раз наоборот: «превращая то или иное явление в комическое, советская сатира маркировала его как враждебное» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 58]. При этом советская сатира действовала так, что полагаемое неприемлемым относилось в прошлое, тем самым как бы отменялось.

В сталинизме, пишет Е. Добренко, комическое, нацеленное на обнаружение жизненных противоречий, «наталкивается на фундаментальное препятствие: эпический мир соцреализма весь устремлен к гармонизации, а вовсе не к раскрытию противоречий. Это создает ситуацию невозможности комического *одновременно* с постоянной необходимостью в его симуляции, обусловленной соцреалистическим популизмом (народностью) и оптимизмом. Здесь мы имеем дело с оксюморонной в своей основе формой *гармонизирующего смеха*, дававшей простор для бесконечных диалектических упражнений» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 76–77].

Сатира в госсмехе – не совсем сатира, а юмор – не совсем юмор: в неразличении понятий, считает исследователь, – одна из основных проблем соцреалистического смеха.

Более фундаментальным, чем Конституция, документом, закрепляющим основной закон сталинизма, стал написанный Сталиным «Краткий курс истории ВКП(б)» (1938), который окончательно закреплял критерии различения своих и чужих, хорошего и плохого и, как считает Н. Джонссон-Скрадоль, был эпическим: «и

бесконечно сложное начало истории, и ее окончание (разгром врагов) объединены цельным сюжетом, где каждое событие имеет судьбоносное значение для движения к развязке, а действующие лица, представляющие силы добра, обладают поистине сверхчеловеческими качествами» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 128]. При этом столкновение сил добра с силами зла описано в мини-нарративах, исполненных насмешек и сарказма, где ключевые события поданы схематично в соответствии с целью рассказчика показать связь между причиной и следствием. «Схематичность эта гарантирована тем, – пишет исследовательница, – что к моменту выхода “Краткого курса” почти все объекты авторского сарказма уже были мертвы, и возможность непредвиденных изменений в поведении героев исключена; их роль в истории была закреплена навсегда. Отрепетированные в устной речи на столкновениях с живыми жертвами, эти языковые приемы были зафиксированы на письме как необходимая составляющая и сюжета (деления на своих и чужих) и стилистики (вырабатывая четкие ассоциации с определенными именами и понятиями)... Смех публики, действительно звучавший или же внесенный позднее в официальные стенограммы, играл важную роль в этом процессе, фактически отражая изменяющиеся принципы наказания неверных: смех в ответ на представление главой государства гротескного типа ненадежного партийца или абсурдности утверждений идеологических противников, превратился в смех, предвещающий приговор, а затем – в смех, сопутствующий вынесению приговора» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 136]. Этот авторский нарратив диктатора и был настоящим законом сталинского общества.

Легитимность советского государства, замечает Е. Добренко, опиралась как на доктринальность, так и на политическую приспособляемость. Универсальным инструментом в этой ситуации становилась сатира («критика и самокритика»): «она последовательно окрашивала в свои цвета прошлое и внешний мир (настоящее, напротив, покрывалось глянец “добротного юмора”» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 307]. Причем то, что превращалось в объект сатиры, становилось прошлым, в том числе – Запад как мир капиталистического прошлого.

На сталинскую эпоху пришелся расцвет собственно советской сатиры, и несостоятельно мнение о том, что при Сталине са-

тиры не могло быть. Уникальность соцреалистической сатиры состоит в ее политико-эстетической специфике, это – «иницируемая, спонсируемая и продвигаемая самим режимом сатира на самое себя» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 364], т.е. качественно отличная от сатиры в традиционном понимании. В этой сатире позиции извне просто не могло быть. «Здесь, – пишет Е. Добренко, – срабатывает общая стратегия советского режима по поглощению любых анклавов автономности. Поглощение субъекта критики становится возможным в самокритике – ситуации, когда субъект осмеивает сам себя... Эта невозможность внешней по отношению к власти позиции делала критику по отношению к ней невозможной в принципе. В соответствии с этим, цензура не допускала ничего, кроме “самокритики”... Альтернативой самокритике становилась смерть» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 317–318].

В советской эстетике понятия сатиры и юмора стали восприниматься как взаимодополняющие: нет сатиры без юмора (который насмехается), а юмор всегда содержит элементы сатиры (которая высмеивает). Приоритет в госсмехе, отмечает Е. Добренко, отдавался сатире, которая, «высмеивая, утверждала героический идеал» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 547].

В книге анализируются самые разнообразные жанры – от карикатуры (как изобразительной, так и словесной), басни, фельетона, пословиц, поговорок, частушек до театральных пьес и кинематографа.

Квинтэссенцией советской сатиры, по мнению Е. Добренко, явилась сталинская театральная сатира. Поворотным стал 1952 г., когда в редакционной статье «Правды» – «Преодолеть отставание драматургии» – была провозглашена борьба с «бесконфликтными пьесами», что было вызвано политическими причинами: Сталин готовил «большую чистку» высших властных структур.

Этой инициированной «сверху» сатире предписывался определенный круг тем – потеря бдительности, ротозейство, формальное отношение к своим обязанностям, нежелание прислушиваться к критике снизу, очковтирательство, антиморальное поведение в быту и др. «Тот набор персонажей – номенклатурных “кадров”, который представлен в сталинской сатире, те отношения, которые складываются между ними, и те провалы, в которых они оказыва-

ются к концу действия, не оставляют сомнений в том, что здесь воспроизводится политический *ритуал чисток*. Жанр этот потому и сформировался окончательно сразу после войны, что в эпоху Большого террора на театральных подмостках не надо было ставить то, что разыгрывалось в жизни и что без остатка заполняло собой социальный медиум... Вновь и вновь повторяя на театральных подмостках ритуал чистки, советский смех, будучи превращенной формой страха, выполнял свою основную, *террористическую* функцию» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 464, 469].

Очень привлекательными для легитимизации и народного статуса власти стали малые жанры – пословицы, поговорки, частушки – с их тематической всеядностью, стилистической незатейливостью и легкой запоминаемостью. «Неважно, в какой степени советские пословицы действительно вошли в речевой обиход; важно, – пишет Н. Джонссон-Скрадоль, – насколько они должны были воплощать собой некие минимальные единицы смысла на языке и в контексте господствующей идеологии» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 483].

Политическому воспитанию, отмечает исследовательница, служили и частушки, в которых проявляется общее свойство юмора сталинской эпохи: «в отредактированном сталинском фольклоре смешным оказывается сам момент приостановки действия нововведенных норм, сам факт выхода за пределы допустимого, само существование всего, что противоречит идеалу новой жизни» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 512]. Эти малые (псевдо)фольклорные жанры готовили граждан к правильному восприятию официального сталинского дискурса, представляя собой «идеальное средство формирования нового субъекта, который еще не научился говорить, но уже умеет смеяться и испытывать ощущение счастья, что было важно для общества, которое во многом строилось именно на готовности граждан к нетребовательному и безоговорочному счастью» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 542].

По сравнению с эпохой 1920-х годов, отмечает Е. Добренко, эволюция советского юмора шла по нисходящей линии, и, если в 1920-е годы советская смеховая культура еще оставалась по преимуществу городской, то со временем ментальный профиль потребителей культуры обретал все более крестьянские черты, что

способствовало огрублению смешного. «Сталинская комедия похожа на раннюю советскую комедию примерно так же, как Дворец Советов на башню Татлина: оба проекта задумывались как высотные сооружения, но на этом их сходство и закачивается. Генезис сталинской комедии был связан с архаизацией (деурбанизацией) советского смеха. Создавался новый образ народа, который нес новый тип комического. Знаковой фигурой становится дед Щукарь. *Понять читателя, смеющегося над дедом Щукарем, – значит понять сталинский субъект*» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 653].

Одной из ключевых категорий соцреалистической эстетики, в отличие от ранней революционной культуры, стала народность, ярче всего представленная в комедийных жанрах, обращенных к самой широкой аудитории. «Это определяется тем, – пишет исследователь, – что *самая народность есть образ массы, какой ее хотела бы видеть власть*. Собственно, формирование новой “народной культуры” было *raison d’être госсмеха*, задача которого сводилась к созданию веселой, смеющейся и поющей – ликующей массы» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 717–718]. Наиболее отчетливо это проявилось в кинематографе.

Соцреалистическая революция в искусстве происходит в начале 1936 г., когда выходит ряд постановлений об опере, балете, архитектуре, живописи. Знаменем соцреализма становится народность, оформляется синтез «классического наследия» со средним вкусом масс.

Этот синтез явлен в фильме Г. Александрова «Волга-Волга» (1938), представляющем собой, пишет Е. Добренко, «историзацию социалистической эстетики во всей полноте процесса ее становления: от борьбы с классикой, через “овладение классическим наследием” и вплоть до создания собственной классики на основе синтеза, условно говоря, симфонического оркестра с народным хором... “Музыкальная комедия” Александрова есть самоманифестация соцреализма и в этом смысле – чистое зрелище власти образца 1938 года» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 732].

Использование смеха в политических целях – уникальное порождение сталинской культуры, и такой смех, по мнению Е. Добренко, «очень активно функционирует в современном российском обществе и политической культуре. Просто в ней домини-

нируют другие жанры, другие формы этого государственного сме-ха, но роль его только выросла. Огромные аудитории, которые собирали Задорнов или Петросян, состояли из тех же людей, которые в детстве смеялись над дедом Шукарем» [Добренко, Сапрыкин, 2022]. Именно тем, что исследуемый феномен остается актуальным, что к позднему сталинизму обращена постсоветская ностальгия, обусловлено значение исследования, помогающего лучше понять природу сегодняшнего состояния общества.

Книга снабжена Указателем имен, что увеличивает ее научную ценность.

Список литературы

1. *Добренко Е., Джонссон-Скрадоль Н.* Госсмех : сталинизм и комическое. – Москва : Новое литературное обозрение, 2022. – 768 с.
2. *Добренко Е., Сапрыкин Ю.* «Это проходит по категории смешного, но это совсем не смешно» [Интервью Е. Добренко корреспонденту «Коммерсанта» Ю. Сапрыкину] // Коммерсант. – 2022. – 28.10. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/5621419> (дата обращения: 25.12.2022).