



Title	Пятьдесят оттенков умильного : Советский «положительный фельетон» как торжество цензуры
Author(s)	Добренко, Евгений
Citation	Acta Slavica Iaponica, 46(1), 13-37
Issue Date	2025
DOI	https://doi.org/10.14943/ASI.46-1.13
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/99119
Type	departmental bulletin paper
File Information	02_Acta46-1_Dobrenko.pdf



Пятьдесят оттенков умильного: Советский «положительный фельетон» как торжество цензуры

ЕВГЕНИЙ ДОБРЕНКО

ТИПИЗАЦИЯ НЕСУЩЕСТВУЮЩЕГО

Тотальная инструментализация и сатиризация смеха в сталинизме была связана с функциями комического в сталинском политико-эстетическом проекте. Сатира активно участвовала в обеспечении легитимности режима. Последняя основывалась на сложном балансе: одной опорой идеократического государства была доктринальность и идеологическая ортодоксальность; другой, напротив, оппортунизм и политическая приспособляемость. В решении этого непростого уравнения сатира («критика и самокритика») играла важную роль, поскольку была универсальным инструментом различения и маркировки: она последовательно окрашивала в свои цвета прошлое и внешний мир (настоящее, напротив, покрывалось глянцем «доброго юмора»). Сатира не просто маркировала прошлое: то, что превращалось в объект сатиры, становилось прошлым (это распространялось не только на «пережитки прошлого в сознании советских людей», но и на Запад как мир капиталистического прошлого). Таким образом, именно благодаря сатире система каждый раз приспособлялась к новым условиям, оставаясь самой собою.

Другая ключевая функция сатиры состояла в том, что она позволяла соотносить с реальностью сильно приукрашенную советской пропагандой и искусством картину советской жизни. В этом качестве она была настолько важна, что утверждалось, что она останется единственной пенитенциарной практикой будущего: «При коммунизме, может быть, единственным способом, единственным средством наказания нарушителей общественного порядка, единственной возможностью пересечения зла будет сатира».¹

Главным сатирическим жанром советской журналистики был фельетон. О его синтетической природе писали Тынянов и Казанский, когда рассуждали о том, что «литературе все время нужна подпитка из внелитературного ряда»: поскольку «литературная инерция нашей эпохи, по-видимому, иссякает», а «литературность теряет кредит», литература обращается к реальности, к газете, к факту, к фельетону, жанру, находящемуся

1 Борев Ю. Смех убивает всякую нечисть // Октябрь. 1958. № 6. С. 157.

на перекрестке литературы и жизни. Это, по их словам, «смешанный по своим функциям жанр» — и не статья, и не художественное произведение. «В этом двойственном характере фельетона — все дело: по методам разработки факта фельетон — явление литературное, по своему отношению к факту — внелитературное. Обе функции необходимы, и именно соединение их, переключение бытовой и художественной функций составляет суть фельетона».²

Они указывали на три опасности: огазечивание фельетона, превращающее его в статью; опасность «художественности», которая может его сделать рассказом, и лишит достоверности, жанровой опоры на конкретный факт; наконец, «опасность вырождения в узкий жанр обличительного», то есть превращение в памфлет.³ Отсюда можно заключить, что в фельетоне есть три аспекта: журналистский (фактичность), литературный (суггестивность) и публицистический (политическая актуальность). В советском фельетоне они находились в постоянном конфликте, что обеспечивало жанр энергией. Он был устроен таким образом, что одна его функция отменяла другую. Так, беллетризация факта была направлена на его деполитизацию, а публицистичность была лишь синтезом литературности и журнализма, поскольку именно в ней должно было находить выход политическое содержание фельетона.

Вот почему дискуссия о природе фельетона во второй половине 1920-х гг. приняла форму по сути политического спора. Развернувшись на страницах журнала «Журналист», она шла между двумя полюсами, обозначенными названиями статей Л. Гроссмана «Фельетон — влиятельный литературный жанр»⁴ и С. Морозова «Фельетон — нехудожественный жанр».⁵ Позиция формалистов — инициаторов и редакторов сборника «Фельетон» (1927) Тынянова и Казанского — также сводилась к утверждению антилитературной позиции: фельетон — «это не «литературное», не «художественное» произведение», — писали они в предисловии к сборнику. И далее: «Когда фельетон имеет претензию стать «художественным произведением», он теряет свою ценность даже для литературы художественной».⁶

В отличие от теоретиков, практики советского фельетона делали упор на журналистской природе жанра, который питался литературными приемами для того лишь, чтобы быть эффективным. «Оформление фельетона, раскраска его остроумием, художественными образами подчиняются политическому осмысливанию факта, теме, идее» — утверждал придворный сталинский фельетонист Давид Заславский.⁷ И хотя литературе здесь отводилась роль оформления и раскраски, ее удельный вес в

2 Тынянов Ю., Казанский Б. От редакции // Фельетон. Сб. ст. Л., 1927. С. 6–7.

3 Там же. С. 8.

4 Журналист. 1927. № 2.

5 Журналист. 1927. № 3.

6 Фельетон. Сб. ст. С. 7, 8.

7 Заславский Д. Фельетон // Газетные жанры. Сб. М., 1955. С. 225.

фельетоне был куда выше, чем в любом другом журналистском жанре: «Статья, написанная тяжелым или пресным языком, — это все же статья, хотя и плохая. Фельетон, написанный корявым языком или серым языком, — это вообще не фельетон».⁸ Но раз фельетон — литература, значит, на него распространяются основные требования, предъявляемые к соцреализму. Евгения Журбина призывала, «увидеть наш фельетон как революционное по своей природе, сложное и тонкое художественное оружие, назначение которого быть авангардом, «разведкой образом» в литературе социалистического реализма».⁹

В литературности фельетона советские критики предпочитали видеть не столько апелляцию к качеству смеха, сколько к литературной «революционно-демократической традиции». Якобы именно ею определялась природа фельетонного смеха: «Фельетонный жанр, при всех его публицистических приметах, создается и «управляется» теми же законами, которые лежат в основе художественного произведения».¹⁰ Однако в литературной родословной фельетона и славных «революционно-демократических традициях» советских теоретиков не устраивала его политическая ангажированность и оппозиционность. Вот как рассуждала на сей счет главный теоретик советского фельетона Евгения Журбина:

Фельетон в газете возник первоначально, как замаскированное политическое высказывание. Отсюда фельетонный трюкизм разного вида. Мало по малу затрудненная форма высказывания в фельетоне приобретала значение сама по себе, как интригующая читателя. На всем протяжении своего существования фельетон сохранял функцию маскировки, хотя и в очень ослабленной и измененной форме. У нас такая подоплека совершенно и окончательно отпала. Непрямая подача материала читателю осталась как способ подать его — этот материал — в неожиданном ряду.¹¹

И в самом деле, советский фельетон создавался как жанр без установки на эзопов язык и подтекст. Если увидеть в нем продукт цензуры, то придется признать, что никакие маскировка и трюкизм ему не требовались. Если в «художественных» жанрах — от басни до комедии — реальность трансформировалась приемами, то в фельетоне уже сам выбор факта являлся политическим актом. Будучи связан с «фактом», а не с вымыслом, с жизнью, а не с художественной реальностью, фельетон и превращался в продукт политической цензуры. Вот почему так трудно было описать этот новый жанр в категориях литературной традиции. Но на этом проблемы советского фельетона только начинались.

Даже те, кто настаивал на литературной природе фельетона, понимали, что поскольку это газетный жанр, он более других подвержен

8 Там же. С. 228.

9 Журбина Е. Искусство фельетона. М., 1965. С. 74.

10 Там же. С. 139.

11 Журбина Евгения. Новый бытовой фельетон в газете // Фельетон. Сб. ст. С. 32.

политическому влиянию и цензуре. В условиях советской печати, которая вся была партийной, и рассматривалась властью как инструмент партийной политики, фельетон не мог рассматриваться иначе как сугубо политический инструмент. Соответственно, журналисты, включая и фельетонистов, рассматривались в качестве «помощников партии», которая устами своего вождя требовала «деловой, беспощадной, истинно революционной войны с конкретными носителями зла».¹² Ключевое слово здесь: «конкретными». Инструментом такой конкретики и стал фельетон. Не обобщений, но именно конкретики.

Вот почему так трудно было приспособить к советскому фельетону принцип типизации, на котором основывалась советская теория реализма. Ведь вместо обобщения, он требовал индивидуализации («конкретные носители зла»). В результате вся история советского фельетона превратилась в борьбу с типическим. Без опоры на факт и конкретику фельетон прекращается как жанр, он превращается в фиктивный текст — рассказ. Но факт здесь важен как утверждение не столько конкретности, сколько единичности. Главный принцип советского фельетона: «Не обобщать!» Если соцреализм весь строился на обобщении (в «Кубанских казаках» изображен не отдельный колхоз, а «типичный» — так живет все колхозное крестьянство), то фельетон должен быть понят как оборотная сторона соцреализма. Если соцреализм говорил, что нетипичное типично, то фельетон, напротив, утверждал, что типичное нетипично. Соцреализм говорил: главное — это не распространенность (положительного) явления, а его соответствие новому («жизнь в ее революционном развитии»). Фельетон же утверждал ровно обратное: главное не распространенность (отрицательного) явления, а его несоответствие новому. Это была лакировка через антилакировку.

Защищавшая в середине 1960-х годов литературный подход к фельетону Журбина писала о том, что «вопрос о типическом образе» имеет «решающее значение при определении того, как выполняет стоящие перед советской печатью задачи фельетон»: «если фельетон опирается на отдельные, произвольно вырванные из жизни, случайные факты и если эти отдельные конкретные факты не выступают как образ, обобщающий наблюдения фельетониста, фельетон не выполнит своего назначения».¹³ И хотя описывала Журбина эту проблему как эстетическую, в реальности она была сугубо политической. В статье «Статистика и социология» (январь 1917 г.) Ленин разрешал ее так:

Но как собрать факты? Как установить их связь и взаимозависимость? В области явлений общественных нет приема более распространенного и более несостоятельного, как выхватывание отдельных фактиков, игра в

12 Ленин В.И. О характере наших газет // Ленин В.И. Полн. собр. соч. 5-е изд. М., Т. 37. 1978. С. 91.

13 Журбина Е. Искусство фельетона. М., 1965. С. 54.

примеры. Подобрать примеры вообще — не стоит никакого труда, но и значения это не имеет никакого, или чисто отрицательное, ибо все дело в исторической конкретной обстановке отдельных случаев. Факты, если взять их в их целом, в их связи, не только «упрямая», но и безусловно доказательная вещь. Фактики, если они берутся вне целого, вне связи, если они отрывочны и произвольны, являются именно только игрушкой или кое-чем еще похуже... необходимо брать не отдельные факты, а всю совокупность относящихся к рассматриваемому вопросу фактов, без единого исключения...¹⁴

Здесь раскрывалось широкое поле для интерпретаций. Выступая на семинаре «Фельетон в газете», состоявшемся в феврале 1951 года в редакции газеты «Правда», Семен Нариньяни рассуждал:

О чем надо писать: о типичном или не типичном? Мы, фельетонисты, пишем об исключениях из типичного. Но обо всяком ли исключении мы пишем? Нет. Мы пишем о тех исключениях, которые имеют какое-то распространение. Вот, к примеру, человек не платит алиментов, не хочет воспитывать своих детей. Разве советские люди все такие? Нет, конечно. Но это исключение до некоторой степени распространенное.¹⁵

То, что маркируется в соцреализме как нетипическое, подлежит стиранию. Не то в фельетоне: его объектом, согласно Нариньяни, является нетипичное. Если так, то как же соотносится советский фельетон с законами соцреалистической типизации?

Сатира начинается с поиска причин, породивших те или иные *факты*, а заканчивается превращением факта в *явление*. Как заметил Лев Кройчик,

сущность всех операций, совершаемых фельетонистом, сводится к выявлению комического содержания данного отрицательного факта. Иными словами, фельетонист осуществляет сатирический анализ, что позволяет ему увидеть за отдельными, внешне частными отрицательными фактами действительности некую закономерность, неслучайность — определенное типическое явление.¹⁶

Эта неслучайность и стала камнем преткновения в советском фельетоне. Социальная сатира основана на типизации. Если явление не типизировано, оно остается курьезом, а не объектом сатиры. Поэтому комедия может не быть сатирической, а фельетон, будучи жанром сатиры, — нет. Поскольку для формалистов фельетон был сатирической разновидностью «литературы факта», они выводили его не из европейской литературной традиции, а из журналистики. «Советский фельетон вырос из репортажа, производственных очерков и корреспонденции», —

14 Ленин В.И. Статистика и социология // Ленин В.И. Полн. собр. соч. 5-е изд. Т. 30. М., 1977. С. 350.

15 Нариньяни С. Тема и «краски» // Советский фельетон. М., 1959. С. 480.

16 Кройчик Л. Современный газетный фельетон. Воронеж. 1975. С. 37.

утверждал Илья Груздев,¹⁷ и различал журналиста и фельетониста лишь по разнице «обработки материала»: «Корреспондент занимается по преимуществу собиранием фактов, фельетонист — их истолкованием».¹⁸

Шкловский писал по поводу фельетонов Зорича, что дело в повороте материала: «Вот вам декрет и вот вам конкретное преломление декрета».¹⁹ При этом картина «конкретного преломления декрета» важна для власти едва ли не больше самого декрета, поскольку в ней — ее легитимность и, следовательно, обоснование самого ее права издавать декреты.

Из того факта, что объектом сатиры являются социальные пороки, которые она бичует, нередко делается ошибочный вывод о том, что они и являются оппозицией сатире. Социальные пороки противостоят не сатире, но утверждаемой ею морали и картине мира. Единственное, что противостоит сатире, — это цензура. Если в 1920-е годы тема борьбы с цензурой изредка прорывалась на страницы печати, то с начала 1930-х годов само словосочетание «советская цензура» стало табу. После окончания сталинской эпохи к этой теме стало вновь можно обращаться, но только в форме либо стыдливых полунамеков, либо самоиронии. Примерно так, как писал о ней один из ведущих комедийных режиссеров Николай Акимов:

Сатира нам нужна острая, бичующая, смелая... Но что это у вас в руках? Бич сатирика? Не длинноват ли он? Попробуем отрезать конец. Еще покорооче! Осталась рукоятка? Как-то голо она выглядит. А ну-ка, возьмите эти розы, укрепите их сюда. Еще немного лавров и пальмовую веточку! Вот теперь получилось то, что нужно. Что? Похоже на букет? Это ничего, наша сатира должна не разить, а утверждать. Теперь все готово. «Вперед, разите!» И так, поправка за поправкой, совет за советом — и сатирик постепенно превращается в поздравителя.²⁰

Даже официозная критика понимала, что «качество» смеха во многом зависит от дозволенной степени обобщений: «Низкая культура смеха — одно из следствий неверного понимания юмора. В самом деле, если юмористу разрешается иметь дело только с «частными недостатками», то только в редких случаях появится потребность прибегать к разящему оружию смеха. Чаше же это будет легкий, непритязательный юморок, безобидный и добродушный».²¹ Не было у этих критиков и иллюзий о том, что такое «удобная сатира» — это

прежде всего согласованная сатира. Во-первых, с самим собой, во-вторых, с Главискусством; и уже в-третьих, с жизнью. Удобно и небезвыгодно защищать защищенное и критиковать то, по адресу чего уже получено

17 Груздев Илья. Техника газетного фельетона // Фельетон. Сб. ст. С. 16.

18 Там же. С. 17.

19 Журналист. 1926. № 1.

20 Акимов Н. О театре. М.- Л., 1962. С. 212

21 Ершов Л. Удобная сатира // Звезда. 1956. № 12. С. 159.

разрешение на критику. Удобно брать объектом сатиры примелькавшееся по газетным столбцам и фельетонам «Крокодила», удобно также против мелких носителей зла, подниматься на цыпочки, и возвышать голос до верхнего регистра.²²

Можно добавить, удобно было *так* критиковать сатиру, делая вид, что эта сатира не проходит цензуру.

Неудивительно, что очередная дискуссия о фельетоне в журнале «Советская печать», которая развернулась сразу после смерти Сталина,²³ свелась к утверждению фельетона как *сатирического жанра*. Настоящим откровением, встретившим горячую поддержку ведущих советских фельетонистов, стала открывавшая дискуссию статья, в которой утверждалось, что «фельетон развился и бытует в советской печати как сатирический жанр публицистики. Сатира — злой смех, фельетон — средство изобличения. Огонь сатиры, гневное осмеяние — сущность, пафос фельетона».²⁴ И в самом деле, после десятилетий доминирования теории «положительной сатиры» подобные банальности требовали горячей защиты. А между тем, для советского фельетона это было настоящим землетрясением.

Боялся ли советский фельетон цензуры? Чтобы ответить на этот вопрос, следует понять природу этого феномена, действительно мало связанного с европейской традицией. Советские историки журналистики не зря связывали советский фельетон с революционной традицией, утверждая, что он «родился и окреп как жанр в передовой, прогрессивной периодической печати».²⁵ Такая родословная не просто ставила его по соседству с передовой статьёй, но, по сути, превращала фельетон в оборотную сторону передовицы, о чем вспоминал Владимир Турбин:

Мы жили в мире, где сознанием прочно владели преимущественно два жанра: во-первых, доклад и, во-вторых, фельетон. Были, кое-как, кое-где пробиваясь, разумеется, и другие; но господствовали они... Фельетон становится продолжением доклада, приложением к нему. Цель — преследовать, искоренять. <...> Они [Вышинский и Жданов], я думаю, создали удивительно целостный сплав доклада и фельетона.²⁶

Советский фельетон не боялся цензуры, поскольку он был ее продуктом. Больше того, в той мере, в какой он предписывал, бичевал, отлучал, стигматизировал (а занимался он, главным образом, этим), он сам был цензурой.

22 Там же. С. 163.

23 См.: Советская печать. 1955. № 3; 1956. № 3, 8, 9, 10, 12.

24 Ковалевский К. Фельетон или корреспонденция // Советская печать. 1955. № 3. С. 23.

25 Журбина Е. Искусство фельетона. С. 66.

26 Турбин В.Н. Прощай, эпос? Опыт эстетического осмысления прожитых нами лет. М., 1990. С. 20–23.

Важно также учитывать место фельетона в советской печати и роль самой печати в советской публичной культуре, которая каждодневно направлялась партийными органами, занимавшимися «согласованием» каждого печатного слова в стране. Иначе говоря, цензурой. Последняя понимается обычно как исключительно запретительная и ограничивающая. Между тем, цензура играла огромную форматирующую роль. В процессе обучения населения советской оптике, умению «говорить по-большевистски» ее роль была огромной. Как замечает Стивен Коткин,

не менее существенным, чем «профилактическая» роль цензуры, было то, что цензура стимулировала нескончаемый поток информации и комментариев, предназначенных учить людей, как и о чем думать. Цензоры были воистину «социальными инженерами», а средства массовой информации служили им орудием или оружием, как писал Ленин, в битве за «строительство» коммунистического общества.²⁷

Для того, чтобы быть успешным, этот дискурс должен быть кооптировать реципиента, что и осуществлялось через смену субъектности.

САТИРА НЕВОЗМОЖНОГО

Неудобство сатиры для любого режима объясняется тем же, чем неприятие осмеяния индивидуумом: осмеяние должно вызывать чувство стыда. Как замечает Карасев, «стыд — изнанка смеха», но одновременно и «антитеза смеха».²⁸ Смех позорит («поднять на смех» значит опозорить), но позор возможен лишь при наличии внешней стороны, тогда как объект и субъект осмеяния в советской культуре — специфические персонажи. Субъект — это Свой-Другой (таким Своим-Другим власти является бюрократ), то есть некто, кто заведомо не находится извне, кто не может осмеивать, быть носителем «чуждого смеха», не посторонний, но писатель-сатирик, фельетонист-работник советской печати. Ситуация «извне» здесь просто не предусмотрена. Но и объект осмеяния — это продукт конструирования: некий удобный Свой-Другой, который моделируется для последующего осмеяния изнутри (бюрократ, мещанин, лодырь, стилига).

Здесь срабатывает общая стратегия советского режима по поглощению любых анклавов автономности. Поглощение субъекта критики становится возможным в *самокритике* — ситуации, когда субъект осмеивает сам себя (как говорит русская пословица, «свой своему глаз не вырвет»). Эта невозможность внешней по отношению к власти позиции делала критику по отношению к ней невозможной в принципе. В соответствии

27 Коткин С. Говорить по-большевистски // Американская русистика: Вехи историографии последних лет. Советский период. Антология. Самара, 2001. С. 283.

28 Карасев А.В. Философия смеха. М., 1996. С. 75, 88.

с этим, цензура не допускала ничего, кроме «самокритики». К теме самокритики Сталин начал обращаться особенно охотно в 1928 году. Он подробно распространялся на эту тему в Докладе на собрании актива московской организации ВКП(б) 13 апреля 1928 г. «О работе Апрельского Объединенного пленума ЦК и ЦКК», а затем в специальной статье «Против опощения лозунга самокритики» («Правда», 26 июня 1928 г.). Горькому, встревоженному волной самокритики, которая «дает пищу нашим врагам», Сталин заявляет в письме от 17 января 1930 г.: «Мы не можем без самокритики. Никак не можем, Алексей Максимович. Без нее неминуемы застой, загнивание аппарата, рост бюрократизма, подрыв творческого почина рабочего класса».²⁹ Лозунг самокритики на пике внутрипартийной борьбы был вполне продуманным шагом: он отсекал оппозицию «генеральной линии», делил критику на свою («самокритика») и чуждую («злое критиканство», «антипартийная линия»). Именно под лозунгом самокритики и возродились фельетон и сатира. Самокритика радикально изменяет статус субъекта критического высказывания и соответственно, содержание этого высказывания.

Как известно, сталинская эсхатология не признавала закона отрицания отрицания, который не был упомянут в Философской главе «Краткого курса». Соответственно, объекты сатиры могли пониматься только как пережитки, традиции и навыки прошлого в социалистическом обществе, но не как проявления противоречий, возникающих внутри самого социалистического строя. Последний понимался как развивающийся без противоречий и конфликтов. Раз наступив, социализм мог быть «отменен» только коммунизмом, но поскольку он сам понимался как «первая стадия коммунизма» («зримые черты» которого там и сям уже проявлялись в советской жизни), «качественных различий» между ними быть тоже не могло, что попутно отменяло и закон перехода количественных изменений в качественные. В этом остановившемся времени законы развития превратились, по сути, в законы бесконечного совершенствования уже существующего порядка вещей.

Должно было пройти десятилетие после смерти Сталина, вместившее в себя целую эпоху, чтобы со страниц «Правды» было заявлено, что

Различия, противоречия, противоположности и их борьба не какое-то «зло», с которым надо «покончить», а естественное, вечное и неустранимое состояние развития природы и общества <...> Если развитие капиталистического общества сталкивается со своими неразрешимыми в рамках буржуазного строя противоречиями, то социализм в ходе развития порождает и разрешает свои противоречия <...> Социализм означает не устранение противоречий, а ликвидацию их застойного и разрушительного характера.³⁰

29 Сталин И.В. Сочинения. Т. 12. М., 1952. С. 173.

30 Копнин П. К вопросу о противоречиях общественного развития // Правда. 10. 02. 1965.

Но даже и в это время, в середине 1960-х годов, советские философы продолжали твердить, что «дисгармоничность как характерная черта диалектики досоциалистической эпохи, уступает место общественной гармонии в условиях социализма и коммунизма. Диалектика коммунистической формации есть диалектика гармонии».³¹ Всякая утопия стремится к тотальности, а посему этот мир не предполагал внешней по отношению к себе позиции. Его критика могла быть только критикой врага. Санкционированная же властью критика могла быть только самокритикой. Но комическое (в отличие от других эстетических категорий — героического, возвышенного, идиллического) рождается из противоречия и конфликта. Создать *бесконфликтную сатиру* было неслыханным эстетическим предприятием, что делает советский фельетон уникальным продуктом соцреализма как «невозможной эстетики».

Уже с конца 1920-х годов фельетон превратился в орудие внутрипартийной борьбы, был направлен против «левых» и «правых» оппозиционеров и утверждал сталинскую «генеральную линию». Именно в это время он доказал свою незаменимость в качестве политического инструмента, способного донести до «широких масс» в доступной и заостренной форме «политику партии». Однако инструментальность этого фельетона, его пенитенциарная эстетика и ориентация на «действенность»³² не должны вводить в заблуждение. Самый популярный советский фельетонист, определивший основные черты и специфику жанра, Михаил Кольцов, бывший душой многих сатирических изданий, одним из первых подошел к идее положительной сатиры. В письме Горькому в 1928 г. он так формулировал задачи создававшегося им на месте «Смехача» нового сатирического журнала «Чудак» (1928–30):

Название «Чудак» взято не случайно. Мы, как перчатку, подбираем это слово, которое обыватель недоуменно и холодно бросает, видя отклонение от его, обывателя, удобной тропинки: — Верит в социалистическое строительство, вот чудак! — Подписался на заем, вот чудак! Пренебрегает хорошим жалованьем, чудак! — Мы окрашиваем пренебрежительную кличку в тона романтизма и бодрости. «Чудак» представляет не желчную сатиру, а полнокровен, весел и здоров, хотя часто гневен и вспыльчив. «Чудак» — не принципиальный ругатель, наоборот, он драчливо защищает многих, несправедливо заруганных при общем попустительстве, он охотно обращает свое колючее перо против присяжных скептиков и нытиков. Иными словами, «Чудак», как Горький, играет на повышение. Вот, в самых общих чертах, основное уmonoстроение редакции.³³

31 Штракс Г.М. Диалектика социализма. М., 1964. С. 14.

32 Во втором томе собрания сочинений М. Кольцова, написанных до 1928 года, были не просто собраны его основные фельетоны на внутренние темы, но в конце книги почти каждый фельетон сопровождался небольшим послесловием, в котором сообщалось, какая участь постигла его героев после появления фельетона в печати.

33 Переписка А.М. Горького и М.Е. Кольцова // Новый мир. 1956, № 6. С. 150.

Перед нами — пока в мягкой форме — программа позитивной сатиры. Она неслучайно формулировалась Кольцовым на излете нэпа: он верно понял, что нужна новая идеологическая упаковка советской сатиры — ее оправдание теперь следовало искать не в нэпе, не в «мелкобуржуазной стихии», но в самой советской реальности. Это тем более требовало от сатириков (а в «Чудаке» сотрудничали Владимир Маяковский, Валентин Катаев, Михаил Зощенко, Юрий Олеша, Михаил Светлов, Лев Никулин, Борис Левин, бр. Тур, Ефим Зозуля, В. Ардов, А. Зорич, Григорий Рыклин; часто печатал здесь свои фельетоны и сам редактор — Михаил Кольцов) искусства балансировки. Кольцов не только формулировал подходы к положительной сатире, но и сам дал первые ее образцы в своих фельетонах о «наших достижениях» — о строительстве Шатурской ГЭС, бумажного комбината в Балахне, открытии грязевого курорта в Миргороде и др. Именно на страницах «Чудака» в роковом 1929 году напечатает Маяковский стихотворение «Мрачное о юмористах», где призывал сатирика:

В километр
 жало вызмей
 против всех,
 кто зря
сидят
 На труде,
 На коммунизме!

Эта партийная сатира должна была окончательно превратить критику в самокритику.

Фельетонист Леонид Ленч, один из ведущих мастеров советского «доброго смеха», не скрывал своей обиды на критика, назвавшего его «ласковым сатириком»: «“ласковый сатирик” — это примерно то же самое, что сладкая соль», — негодовал он. Но даже он не мог отрицать того факта, что эта сладкая соль служила важной приправой к основному блюду: «Наша сатира призвана не только осуждать и изобличать, но и исправлять людей смехом, насмешкой, иронией. Она вся замешена на дрожжах юмора, степень сатирического накала зависит от адресата сатиры: если он исправим — одна тональность, не исправим — другая. И, конечно, она беспощадно уничтожающа, когда речь идет о врагах».³⁴ Сатира Гоголя была «грустной», Салтыкова-Щедрина — «обличительной», а Чехова — «элегичной», но ее принципы не менялись в зависимости от предмета осмеяния. Эта зависимость модуса осмеяния от его предмета полностью замыкала советский фельетон в его тематическом регистре. Одни темы/объекты требовали обличения, другие — легкой иронии, третьи — «доброй усмешки».

³⁴ Ленч Л. Душеспасительная беседа: Рассказы. Фельетоны. Очерки. М., 1977. С. 284.

Если первые совершенно нормальное явление, то по степени оксюморонности с «положительным фельетоном» может сравниться разве что «бесконфликтная драма» или «героическая комедия». Эта уникальность создавала для его адептов немало проблем, начиная с его историко-литературного обоснования. Главный историк советского фельетона Давид Заславский, одной рукой писавший брошюры о классиках «революционно-демократической сатиры», из которой родился советский фельетон,³⁵ другой рукой писал статьи, где утверждал, что «путь исключительно разоблачительных тем, путь постоянного вылавливания гнойников, для советского газетного фельетона — гибельный путь».³⁶ На рубеже 1930-х годов обоснование такого нетривиального взгляда на фельетон еще требовало окольных путей: якобы «наши достижения» и «факты роста» налицо, поэтому ради защиты объективности не следовало увлекаться «разоблачительными темами».

В середине 1930-х годов подобные околичности были уже не нужны. Разгоревшаяся в это время очередная дискуссия о фельетоне привела к рождению теории позитивного фельетона.³⁷ Ее создателем стала Евгения Журбина, остававшаяся главным теоретиком жанра на протяжении полувека.³⁸ Она констатировала, что в СССР «сделаны решительные шаги к тому, чтобы сблизить принципиально, стереть демаркационную линию между амплуа писателя «возвышенного строя лиры» и писателя, «дерзнувшего вызвать наружу всю трагичную, потрясающую тину мелочей»». И поскольку одно пронизало другое, «советскому сатирику приходится настраивать свою лиру на «возвышенный строй», если он хочет, чтобы его сатира оставалась сатирой реалистической»,³⁹ что и привело к рождению нового типа сатиры:

Только на наших глазах сатира начинает оживать во всей гамме и полноте лирических оттенков. Удивительная, небывалая в мировой истории сатира рождается у нас — сатира, не содержащая в себе неразстворимых осадков желчи, горечи, иронии, то есть той питательной среды, в которой издавна выращивалась культура сатиры и которая казалась неотъемлемым условием этого выращивания (248).

35 См.: Заславский Д. Истоки и пути фельетона. М., 1931.

36 Заславский Д. Кризис советского фельетона // Журналист. 1929. № 8. С. 244.

37 См.: Лебедев Д. Вокруг фельетона // Большевицкая печать. 1934. № 1; Алтайский К. О фельетоне // В помощь фаб.-зав. газете. 1936. № 18; Борисов И. Фельетон в большевицкой газете. 1936. № 5; Журбина Е. Заметки о сатире // Октябрь. 1936. № 9; Журбина Е. О мере сарказма // Наши достижения. 1936. № 8; Колюцов М. Фельетон в газете // В помощь районной газете. 1936. № 5.

38 См.: Журбина Е. Фельетон в газете 40-х гг. М., 1930; Ее же. Искусство очерка. М., 1957; Ее же. Искусство фельетона. М., 1965; Ее же. Теория и практика художественно-публицистических жанров. М., 1969; Ее же. Повесть с двумя сюжетами о публицистической прозе. М., 1974; Ее же. Устойчивые темы: Статьи. М., 1974.

39 Журбина Евг. Заметки о сатире (В порядке обсуждения) // Октябрь. 1936. № 9. С. 247. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

Наступила эпоха, когда «писатель, начавший свою работу в пределах замкнутого круга иронии, горечи и желчи», превратился в сатирика-лирика: «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» (248). Журбина полагала, что «не ввод так называемого «положительного материала» в сатирическую структуру, не уравнивание «отрицательного» персонажа «положительным» разрешает задачу построения советской сатиры», но «жизнеутверждающий лиризм, лиризм самых светлых, радужных тонов», который «вошел в каждый элемент сатирического построения, не снизив и не притупив высоту сатирического негодования, а только поставив его в новый и контрастный фон — фон радости, бодрости, внутреннего спокойствия и уверенности» (248-249).

Эта «радостная сатира» привела к тому, что изображению негативных героев не стало места в советском фельетоне, где осуждение основано на «впоследствии сказанных словах, которые поставят на место разоблачаемых персонажей». Но слов Журбиной уже мало: «Слова эти останутся словами, потому что саркастические слова не могут заменить верный образ той действительности, в которой [негативные персонажи] приобретают подлинные свои масштабы. Там, где нет верной оценки действительности, там не проступают очертания новых человеческих отношений и не подготовлена почва для образа нового человека» (252).

Столь радикальное недоверие к слову, когда речь заходит о жанре словесного искусства, основано на радикальном же понимании встроенности этого искусства в жизнь. Словесный сарказм, полагала Журбина, чужд советской сатире: «Только изоляция от окружающего мира разоблачаемых персонажей дает возможность держаться в пределах словесного сарказма. При настоящей встрече с действительностью этот сарказм отпадает, как отпадает всякая словесная шелуха» (252). Более того, критик заподозрила сатирика в том, что он заразился негативизмом у своих героев и теперь может заразить им читателей:

Нам представляется, что гипертрофия саркастических слов — показатель неблагоприятного соотношения автора с разоблачаемыми героями. Несмотря на неподдельность отрицательных эмоций к своему герою, эти писатели в какой-то мере остаются в кругу общих с ним эмоциональных «очарований», и именно поэтому мир героев давит на автора, он кажется ему несравнимо более монументальным, страшным и непобедимым, чем он есть на самом деле. Несвободное, болезненное отношение к объекту разоблачения и предопределяет форму разросшихся саркастических счетов с ним, разросшейся напряженной полемики с ним. (253)

Борясь за сатиру без сарказма и гротеска, против сатирического фельетона, даже спустя три десятилетия Журбина продолжала уверять, что

есть несатирический (положительный) фельетон, категорично заявляя: «Не приходится защищать или оспаривать право фельетониста на положительный материал. Эта проблема должна быть просто снята».⁴⁰

Неслыханная эта теория сатиры дала диковинный урожай. Созданный по ее лекалам фельетон мог вообще не содержать никакой критики и выглядеть так, например, как «Горькая участь» (1946) Ленча. Красивая девушка жалуется своему дяде по дороге в кино на свою «горькую участь»: сдала экзамен на отлично — подруга говорит ей, что к ней преподаватель равнодушен; поместили в студенческой газете фотографию как отличницы — приятель говорит ей, что у нее «общественное лицо красивое». Пришли к кинотеатру, дядя пошел покупать билеты, а билетов нет. Он посылает племянницу к администратору: «посмотри на него своими глазницами, улыбнись разок» и придешь с билетами. Девушка возвращается без билетов, но совершенно счастливая: «Не дал! Я ему улыбнулась, и он мне улыбнулся. А потом сказал: «Билетов все равно нет!» Молодец какой, умница!».

Хотя Ленч был едва ли не основным поставщиком подобных фельетонов умиления, так писали тогда многие. Другой ведущий автор послевоенного «Крокодила» Виктор Ардов писал фельетоны, в которых к улыбке умиления добавлял зощенковский сказ (все, что осталось от сатиры). Легко узнаваемы персонажи его фельетона «У справочного киоска» (1946). Гражданин спрашивает у барышни в окошке, как проехать в планетарий: он увидел, как «упала одна звезда. Так с неба прямо в лес. И я заметил место, куда она упала. Надо поскорее сообщить в планетарий, чтобы они взяли эту звезду, пока ее не сперли». Другому гражданину надо разгадать свой загадочный сон, третий выясняет, как добраться до вытрезвителя. «Да вы как будто трезвый», — говорит ему девушка в окошке. «Сейчас трезвый. Скоро напьюсь. Ну, и хочется пристроить свое будущее».

Этот водевильный смех квалифицировался партийными кураторами как «пустое смехачество» (во что он, разумеется, и выродился), и в сентябре 1948 г. грянуло постановление ЦК ВКП(б) «О журнале «Крокодил»», которое конкретизировало применительно к журналу требования постановлений 1946 г. Будущий новый гл. редактор «Крокодила» Д. Беляев сформулировал новые требования к сатире. Вместо фельетонов-анекдотов, культивирующих водевильный «пустой смех» он требовал «фельетона на положительную тему», который был им объявлен магистральной линией советской сатиры: «В нашей советской действительности именно такому типу фельетонов принадлежит будущее».⁴¹ И действительно, «положительный фельетон» расцвел при нем буйным цветом. Это была описанная еще в 1930-е годы Журбиной «сатира» — не обличительная или

⁴⁰ Журбина Е. Искусство фельетона. С. 63.

⁴¹ Беляев Д. Фельетон в газете // Культура и жизнь. 21. 05. 1948 (№ 14).

бичующая, но «лирико-патетическая» и «положительная».⁴² Она расцвела в советской печати сразу после войны.

ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЙ ФЕЛЬЕТОН

Снятый с должности в 1948 году гл. редактор «Крокодила» Рыклин, в фельетоне «Экзамен на человека» (1946) изображал город Радужный из близкого будущего. В нем нет никаких недостатков, кроме... дурного вкуса. Поэтому редактор местной газеты печатает фельетоны, направленные не против конкретных личностей, ибо, как он говорит, «наши люди — настоящие люди», а против общих слабостей и плохих вкусов. Предметом его беспощадной критики являются... пошлые произведения искусства.

Специализировавшийся на стихотворном фельетоне Владимир Дыховичный был более критичен. В фельетоне «Случай с сатириком» (1948), он рассказывал о вернувшемся с фронта писателе, который захотел написать фельетон, и о том, что из этого вышло: «Мы после войны на привычную тему / Хотели вскочить, как в трамвай, на ходу. // Казалось бы, просто: «герои» знакомы. / Родная обойма, обычный набор — / Торговая сеть, продавцы, управдомы, / Такси и лукаво-ленивый шофер. // Среди этих героев сатирик, как дома / Хватай свою тему во всей полноте... // Но вдруг оказалось: не те управдомы, / Не те продавцы и шоферы не те. // И нет фельетона: бывшего шаблона / По моде сегодняшней не причесать. / О том, как не смог написать фельетона, / Я вдруг захотел фельетон написать». Оказалось, что и шофер теперь работает «точно, по-военному»; и управдом перестроился, стал другим, заботится о благоустройстве дома и подносит сатирику букет роз; и продавщица в универмаге не грубит, а стала вежливой и симпатичной. Что же остается делать фельетонисту? — спрашивает Дыховичный. «Вяжите! — я вскричал. — Вяжите! / Меня вяжите, продавец! / Кольцо, веревки одолжите, — / Пришел сатирику конец. / И начал петлю я вязать. / Заплакал, дернулся, ругнулся / И по традиции сказать / Я мог бы: «Тут я и проснулся»». Однако тут выясняется, что Черчилли, Бирнсы и другие поджигатели новой войны, выручили незадачливого сатирика-фельетониста, заменив собой шоферов, управдомов и продавцов. Есть еще тема для сатиры! И поэт патетически восклицает: «Не ржавеет сатирическим перьям. / Что приравнены нынче к штыкам».

Секретарь партийной организации Правления Союза писателей СССР Борис Горбатов объяснял на страницах «Нового мира», что фельетонистам следует обратить свой взор именно за пределы страны:

борьба с новыми поджигателями войны, разоблачение лживой буржуазной демократии и отталкивающего «американского образа жизни» дают обильную пишу боевым перьям наших сатириков и юмористов. Больше

42 Журбина Е. О мере сарказма // Наши достижения. 1936. № 18. С. 129.

того, по-моему, основной удар и должен быть направлен туда, за рубеж, против врагов нашей родины, против врагов человечества.⁴³

Теперь, когда вокруг фельетониста расцвели розы и улыбки, «положительный фельетон» перестал быть курьезом. Поэтому Горбатов не видел ничего плохого в том, что «появляется в нашей юмористике совсем неизвестный юмористам прошлого жанр «положительного фельетона»; появляются сатира и юмор не только бичующие, но и утверждающие нашу правду, наш образ жизни, наши идеалы в острой борьбе с капиталистической неправдой, «американским образом жизни», с чужими, враждебными человеку «идеалами» гангстера и его босса». Конечно, «и полемика и борьба являются основой любого боевого жанра, тем более такого, как сатирический фельетон. Но разве нам за нашу большевистскую правду приходится бороться только средствами обличения неправды? Разве, утверждая красоту и справедливость нашей правды, не наносим мы сокрушительный удар нашим врагам?»⁴⁴

Этот утверждающий красоту фельетон мог быть вообще лишен какого-либо критического содержания. Вся его «сатиричность» могла заключаться в несерьезном тоне или сюжетном повороте, как в фельетоне Ленча «Талант» (1948). В дирекции шахты руководитель хорового кружка, тренер сборной по футболу и сменный мастер спорят о том, когда назначать спевки хора и футбольные тренировки так, чтобы некий Юра Кучеренко мог участвовать и там и там. Без него хор не займет первого места на конкурсе самодеятельности, а команда шахты не выиграет первенства по футболу. Но оказывается, что Кучеренко еще и «мировой навалоотбойщик» — по три нормы выполняет. Вызывают самого Юру и он сообщает, что вообще-то будет танцевать, поскольку пляска — его главная страсть и он обещает на конкурсе всех переплясать. Тут он прошел по кабинету «такой жаркой, красивой, подмывающей «русской»», что все захлопали в ладоши. Теперь руководитель хора утверждает, что чувство ритма у него от пения в хоре, а тренер — что у него «физкультурная закалочка», а директор произносит в финале: «А ведь действительно талантливый у нас народ!»

И все же, даже фельетон умиления, чтобы оставаться фельетоном, должен был высмеивать носителей «пережитков» (типа ревнивца-мужа), которые, в сущности, тоже оказываются милейшими людьми. Даже бытовые конфликты у советских людей — либо быстро разрешаемые недоразумения, либо комические курьезы. Так, в фельетоне Ленча «Швейная машина» (1948) во время бракоразводного процесса в качестве причины для развода муж приводит тот факт, что его жену дважды видели пьющей газированную воду с сиропом, за которую платил ее сосед. Жена

43 Горбатов Б. О советской сатире и юморе // Новый мир. 1949. № 10. С. 218.

44 Там же. С. 221.

отказывается дать ревнивцу развод, судья срамит его, убеждая, что такой смехотворный мотив не может быть ни доказательством измены, ни основанием для развода, весь зал смеется над незадачливым ревнивцем. Жена «бушевала, размахивая руками, румяная, большая, из ее черных глаз, казалось, сыпались светлые искры» и тощий муж, «съежившись, глядел на нее с ужасом и обожанием». Наконец, жена увела мужа под всеобщий смех, подталкивая его к двери и приговаривая: «Вот придем домой, я тебе покажу сироп!»

Мать председателя колхоза из фельетона В. Карбовской «Невеста» (1953) мечтает нянчить внуков. Но сын никак не найдет себе невесту, тогда как рядом — прекрасная девушка, только что закончившая мединститут главврач местной больницы. Мать уговаривает сына сделать ей предложение. Но во время собрания та выступает с критикой председателя за то, что уборка на носу, а до сих пор не закончено строительство яслей и детсада. Теперь мать категорически против возможного брака: ее избранница опозорила сына и в браке она ему «покоя не даст». Но в конце она видит молодых людей, идущими под ручку, а сосед объясняет ей, что «ежели покоя искать, надо на старухе жениться, к тому же на беспартийной. А они люди молодые, партийные, им никакого покоя не требуется. И даже противопоказано». Теперь старуха-мать успокаивается и думает о том, как через год она будет нянчить внука, которого она ни за что не отдаст ни в какие ясли — «хоть раззолоченные постройте». Умиление «молодыми, партийными» микширует сатиру, направленную даже на «старорежимных старух», предусмотрительно упакованную в матримониальный сюжет, заведомо имеющий положительный итог.

Но даже когда положительный фельетон напоминал традиционный, намерение автора говорить о недостатках таяло в лучах счастливой советской жизни. Например, все думают, что в рыбной промышленности много недостатков (рыбы в государственной продаже действительно нет). Фельетонист приезжает в рыбацкую артель, настроенный высмеять недостатки, но их не оказывается. Все, что поначалу казалось таковыми, при ближайшем рассмотрении оказалось... достоинствами: дела в артели шли наилучшим образом. В финале фельетона С. Шатрова «Как зарождается фельетон» (1951) уполномоченный из области, «смотрит в окно на легкие рыбацкие суденышки, бороздящие реку, на лиловую тучу, закрывающую полнеба, и смущенно улыбается».

Превращение недостатков в достоинства — ключ к пониманию природы этого добродушного смеха. В фельетоне А. Колосова «Голубой бычок» (1947) рассказывается о том, как из обоза передвижного зоопарка сбежал галицийский волк. От вида мечущегося зверя лошади помчались через давно не ремонтировавшийся мост колхоза «Рассвет», телеги перевернулись и из клетки убежала молодая антилопа-гну. Ее изловили колхозники, которые продержали ее у себя в течение месяца, заявив, что

животное погибло. Зоопарк понес убыток и судится с колхозом. В суде выступают колхозники, которые объясняют, что не знали, что это антилопа, а думали, что это какой-то необычный бычок новой породы. Они решили его держать у себя с тем, чтобы затем спарить со своими коровами и вывести, как Мичурин, новую породу, а затем повезти ее на выставку. Но поняв на суде, что имеют дело не с бычком, а с неизвестным им животным, они решают признать, что антилопа жива и отдают председателю колхоза ключ от бани, где она содержится. «Председатель смотрит на пастуха, на друга его Петра Павловича, хочет что-то сказать, но, не найдя слов, машет рукой, и на лице его веселая и мягкая улыбка. Улыбаются и члены суда, и прокурор, и протоколист...»

Подобно тому, как сатирическая комедия водевильезировалась, превращаясь в «лирическую комедию», фельетон инактивировался, превращаясь в «юмористический рассказ». Его действие протекало в несерьезных пространствах — санаториях, детских садах, школах, коммунальных квартирах, редакциях заводских газет, домовых конторах, товарищеских судах, на танцплощадках, в поездах... Их героями были дети, нелепые старики и старухи. Положительный фельетон превращается в советский святочный рассказ.

Нравоучительные истории такого рода обычно завершались сценами само-умиления, как в фельетоне Ленча «Дружеская услуга» (1946). На улице грязь по колено, а в колхозной чайной тепло и уютно. Народ пьет чай и патефон играет. И тут встречаются двое. Один из них шофер, в этих местах проездом, узнает другого, но не может вспомнить, кто он. И колхозник вспоминает знакомое лицо, но тоже вспомнить не может. Далее следует «комическая сцена» неузнавания: они вспоминают, откуда могут друг друга знать, пока шоферу не приносят подписать наряд, и колхозник, взглянув на его заковыристую подпись, вспоминает: низкорослый шофер участвовал в штурме Берлина и отпросился из расположения своей части, чтобы расписаться на Рейхстаге, но из-за своего низкого роста, боялся, что его «историческая подпись» окажется ниже всех. Рядом оказался сапер, который поднял его на плечи. Этот «браток» и оказался встреченным теперь колхозником. И теперь они «долго вспоминали славные майские дни в разбитом Берлине», а в конце выпивают «по чарке» — «за военную русскую славу, за Родину, за нашу работу... Тронет еще какой умник Советскую нашу Россию, мы с тобой опять где надо распишемся».

Поводом к написанию этих фельетонов становятся не недостатки, но, напротив, *избыток* позитива, когда *слишком* все хорошо и действие рассказа вызывает не фрустрацию, но умиление и самодовольство. Обычно эта коллизия связана со стариками и детьми. Старушка из фельетона Ленча «Романтика» (1948) рассказывает про своего сына-романтика, который трижды убегал из дому то в Испанию с фашистами воевать, то на Северный полюс, то на Памир. После войны его захватила новая мечта —

стать китобойцем и добывать для родины ценный жир. Теперь стреляет он в китов из гарпунной пушки где-то «в ледовитых морях», отправляет матери письма, а она все ждет, что он вернется к ней. Дети во дворе просят привезти им китенка, которого они собираются держать в ванне. Но тут сын сообщает, что женится. Мать предвкушает, что он привезет жену, остепенится, и она будет нянчить внуков. И тут оказывается, что избранница сына совсем не та, кого ожидала мать: «Она такой же романтик, как и я, любит море, приключения и дальние странствия. Она служит радисткой на нашем судне, и мы с ней скоро уходим в новый рейс на китобойный промысел». Эта новость вначале приводит мать в отчаяние. Но она все обдумала и написала сыну письмо с благословением и просьбой определить ее кухаркой на корабль: «Устраивай меня, сынок, к себе. Вам же с Мариной легче будет, потому что дети и у романтиков бывают. Внука или внучку вам китиха нянчить не станет. Так что я теперь в романтики записалась на старости лет... Мать, ведь она всем нужна, а таким романтикам — вдвое, потому что они сами как дети!».

Мастер положительного фельетона Ленч строил свои «юмористические рассказы» на описании радостных событий. Связь с фельетоном в них была почти потеряна, а фактическая основа заменена литературной. Таков фельетон «Большая радость» (1947), где рассказывается о том, как женщина на платформе просит проводника курьерского поезда провезти ее до следующей остановки. Билетов нет, но ей очень нужно к детям. Женщина тащит тяжелый мешок, на ней перешитое из старой шинели пальто, надетое поверх ватника, на ногах залепленные дорожной грязью сапоги, но она невероятно счастлива: «Не я прошу, радость моя просит». Она показывает проводнику газету, в которой написано о том, что спаленное немцами село, куда едет женщина, отстроилось — пятьдесят две избы построил колхоз при помощи района и женщина спешит к детям, они только что перебрались из землянки в дом. Проводник читает и «постепенно скупчивая хмурь сходит с его сурового скуластого лица». И вот он уже «улыбаясь, смотрит на сияющее лицо женщины» и впускает ее в вагон. Она рассказывает, как счастливы ее дети. Ее радость передается поначалу недовольным ее соседством пассажирам плацкартного вагона. Она всем дает читать газету и рассказывает о своей радости. И все лица вокруг расплываются в широких улыбках. Радость становится всеобщей, сбегается весь вагон. На прощанье один из пассажиров спрашивает, доберется ли она до села от станции. «Доберется! — говорит проводник. У нее теперь вроде как крылья за плечами. Да и помогут ей. У нас народ такой!» Перед нами переписанный в позитивном ключе рассказ Бабеля «Соль».

Однако святочный рассказ не только имел обязательный радостный финал, но и повествовал о духовном или материальном кризисе, для разрешения которого требуется чудо — будь то вмешательство высших

сил или счастливая случайность, удачное совпадение, которые также рассматриваются как знак свыше. Так, в «юмористическом рассказе» Ленча «Я тут ни при чем» (1937) рассказывалось о лучшем в городе хирурге и его тщеславной жене. Она мечтает о славе для мужа, которого, как ей кажется, все «затирают» из-за того, что сам он слишком скромн, даже не знает, как себя вести во время чествования собственного юбилея. Она упрекает его в том, что он не добился, чтобы его портрет напечатали в городской газете. Тут из Москвы приезжает известный профессор-орденоносец, которого жена хирурга хочет видеть у себя за первомайским столом, поскольку тот «известный человек, с орденами и связями». Но муж, занятый операциями, не успевает его пригласить, и его «перехватывает» его коллега. Это приводит жену в отчаяние. Она называет мужа беспомощным разиней, вся в слезах запирается в комнате и чуть не заболевает от расстройства. Но тут является домой муж и сообщает, что за первомайским столом у нее все же будет сидеть орденосец и протягивает ей свежий номер центральной газеты, где сообщается о его награждении орденом. Ее глаза тут же помолодели и просияли, она сразу же выздоравливает и бросается к телефону, чтобы похвастаться новостью.

Перед нами образец положительной сатиры: тщеславие жены, конечно, признак мещанства, но критика ее смягчена обидой за мужа-растяпу. Фраза, вынесенная в название, постоянно повторяется мужем, когда ему приходится оправдываться перед женой в очередном «проступке». Советская жизнь такова, что человеку для признания ничего специально делать не надо: слава найдет его сама. Так и происходит в финале. Торжество добродетели происходит не «случайно». В нем просвечивает «закономерность» — правильное устройство советского мира. Так работает механизм «утверждающей сатиры». Здесь как будто бы есть весь знакомый набор советских сатирических атрибутов (растяпа-муж, мещанка-жена), но сатиры нет.

Мы имеем дело с фельетоном, функция которого не сатирическая, но, напротив, лакирующая. Это могут быть эпизоды и персонажи типа колхозницы из фельетона Ленча «Передумал» (1951), которая укоряет нерадивого председателя колхоза: «Ох, Степа, Степа! — отстраняясь, с укором произнесла Домна Григорьевна. — Жизнь-то ведь в самый цвет входит. У народа такая жадность на колхозную работу — все жилочки поют. А ты...» А может быть сверхзадача всего фельетона. Таков фельетон того же Ленча «Тайное решение» (1951). Лиза работает в агентстве Союзпечати в некоем областном центре, но с некоторого времени она стала рассеянной и озабоченной. Ее подруга пытается выяснить причины перемены. Оказывается, Лиза приняла решение резко изменить свою жизнь: «Сейчас такое делается в стране! А мы сидим и квитанции выписываем! Люди едут на Волгу, на Днепр, в Туркмению — туда, где действительно фронт, где совершаются настоящие трудовые подвиги. А

мы? Вот ты представь себе: пройдет много лет... и твой ребенок спросит тебя: «Мамочка, что ты делал в то время, когда все строили великие каналы и великие электростанции?» Что ты ему ответишь?» Оказывается, Лиза решила ехать на стройку на Волгу и уже написала туда письмо, и если ее жених откажется, то так тому быть — пусть остается. «Тогда значит это не любовь!» Проходит время и Лиза получает положительный ответ. Теперь предстоит решающее объяснение с Николаем. Лиза переживает невероятное волнение, готовясь к объяснению с возлюбленным («Это вопрос жизни!»). Но Коля в ответ разразился хохотом. Оказывается, он тоже написал такое же письмо от имени их обоих, решив сообщить об этом Лизе только в случае положительного ответа. Только он хочет ехать в Туркмению строить канал в пустыне и мечтает о «цветущих садах и полях на месте знойных песков». В финале мы видим «сияющие Лизины глаза».

Если это сюжет комсомольской пьесы, погруженный в лирическое умиление, то фельетон Нариньяни «Беспокойные жильцы» (1946) — образцовый лакировочный текст, построенный как монолог управдома, жалующегося на жильцов (это едва ли не единственное что относит его к жанру комического). Он сообщает, что «если говорить о самом жилобъекте, то он у нас в полном порядке: крыши не текут, центральное отопление в исправности», но вот жильцы создают управдому «одно беспокойство». Люди все они самые обычные — лекальщик, дамский портной, медсестра, учитель, электромонтер, «живут они в доме со всеми удобствами и жили бы себе дальше потихонечку», но нет — очень много тратят воды. Например, один из жильцов, когда ни придешь, принимает душ:

- Что же вы, товарищ Игнатюк, безобразничаете? — спросил я его строго.
- В среду душ, и в четверг душ...
- А у меня, — говорит, — такая привычка: пришел с завода и сразу под дождик.
- Каждый день?
- Нет, зачем же? В субботу, — говорит, — у меня не душ, а ванна. Слыхали? Ванна! А к ванне прибавьте еще бесконечные умывания и полоскания.

Та же история с электроэнергией: если ночью взглянуть на дом с тротуара — иллюминация в каждом окне. А все оттого, что в каждой квартире по несколько студентов. Открыл управдом при доме библиотеку, но и тут недовольство жильцов: им «не угодишь. Им каждый раз чего-нибудь не хватает. Иной потребует книгу с таким мудреным названием, что ее и в Публичной библиотеке не сразу отыщут. Или вот открыли мы в прошлом году красный уголок. Не комната, а игрушка: светло, тепло, чисто, патефон играет! Сиди только и меняй пластинки». Опять недовольны — репертуар пластинок не тот: «у управдома, — говорят, — нет музыкального вкуса»... Во дворе страшный шум — «из каждого окна музыка: там играет дочь, здесь

— сын, наверху — мать, а внизу теща и зять Покровские упражняются в четыре руки. Только на днях нормировщик Терентьев, из тридцать седьмой квартиры, приобрел своему сыну Шурику пианино. Пианино у Терентьева, пианино у Иванова, пианино у Сашенко — это три. Во втором подъезде еще пианино и рояль. В третьем подъезде два рояля. А у нас в доме четырнадцать подъездов. А ведь каждый, кто покупает инструмент, ругает меня — двери узкие». У многих жильцов мотоциклеты и их некуда ставить. У других машины — и опять виноват управдом: «Когда молодые люди покупали машины, они с управдомом не советовались, а сейчас требуют гараж». Так продолжается перечень «беспокойств».

Ясно, что предмет «фельетона» — не эти мнимые «беспокойства», но благосостояние жильцов. В 1946 году, когда в советских городах, потерявших от 50 до 85 проц. жилого фонда, три четверти населения страны жило в бараках и теснилось в коммунальных квартирах без элементарных бытовых удобств, фельетон (!) рассказывает о ваннах, роялях, машинах у молодых людей (!) и гаражах. Жанр здесь играет ключевую роль: он не делает ложь более правдоподобной, но позволяет ее как бы затенить «легким юмором» — жалобами управдома на излишний достаток советских людей. Настоящим открытием советской сатиры стало то, что она могла не только скрывать или направлять недовольство в нужном направлении, но выполнять функции, прямо противоположные самой природе сатиры — лакировать.

Спустя всего несколько лет после смерти Сталина, когда лакировочные функции советской сатиры сложно было игнорировать, советская критика объясняла радикально дереализующий характер «положительного фельетона» аберрацией авторов:

Если в годы Отечественной войны враг был всем хорошо виден и понятен, то в послевоенные годы противоречия зачастую не так бросались в глаза, носители пережитков прошлого, люди, отягченные грузом недостатков и пороков, как правило, прибегали и прибегают к изощренным способам маскировки. Все это создавало большие трудности для тех, кто обращался к оружию разящего смеха.⁴⁵

МЕТАФЕЛЬЕТОН

В стихотворении «Мрачное о юмористах» Маяковский зло высмеивал современных ему сатириков за то, что те изображают в своих фельетонах нэпманов и «дореформенных тещ» и рассказывают анекдоты о фининспекторах, и вместо того, чтобы «крупных выловить налимов — кулаков и бюрократов, дураков и подхалимов», «пишут про свои мозоли от зажатья

45 Ершов Л.Ф. Сатирический рассказ в «Крокодиле» (1946–1955) // Вопросы советской литературы. Вып. 5. М.-Л., 1957. С. 185.

в цензорах», а самих «цензоров обвыли воем». Поэт-сатирик жалел... работников цензуры: «жалко бедных — какво им от прочтенья столькой дряни?» А «дрянь» производят сатирики оттого, что «обмельчали и обеззубели».

Эти ламентации из уст автора «Клопа» и «Бани», которые именно в это время подверглись поношениям в рапповской печати, демонстрируют всю двойственность положения сатиры в СССР, где цензура делала все для того, чтобы авторы лишились зубов, а затем, обратили бы свою «обеззубевшую» сатиру против тех, кто смеет критиковать... цензуру. Роль унтер-офицерской вдовы не была выбором Маяковского. Коллизии, связанные с невозможностью для политического поэта вписаться в режим сталинского полицейского государства, стали одной из причин его самоубийства.

Однако фиксация на метаописании в советской фельетонистике, где *метафельетон* стал отдельным поджанром, требует осмысления. Фельетонисты наперебой выставляли напоказ странности небывалого жанра. Множество советских фельетонов было написано о том, главным образом, как редакторы заставляли авторов «обеззубить» свои фельетоны. Автор многочисленных стихотворных фельетонов Александр Безыменский рассказал в «Маленьком фельетоне о маленьком фельетоне» (1948) о фельетонисте, который по заданию редакции написал «острый фельетон» и без конца его переделывал: он его то «смягчал» и получал упрек: «Вся острота почти пропала», то заострял и слышал редакторское: «Тут остроты немного много!» От него требовали то одного, то другого: «У фактов есть свое значенье, / Но где же, братец, обобщенье?» «Все факты можешь ты назвать, / Но их не стоит обобщать...» Наконец, требования были сформулированы следующим образом:

Ты напиши умно и мило,
Чтоб это не было — и было,
Чтоб, не задевши, задевать,
И, обобщив, не обобщать,
Чтоб в обличении порока
Все было узко и широко,
Чтоб для людей была строка
И беспощадна и мягка,
Чтоб гнев граничил с добротой,
Чтоб злость лучилась теплотою,
Чтоб ярость нежною была,
А нежность — яростна и зла.
Чтоб устремленность боевая
Кричала, рта не раскрывая,
Чтоб в строчках бешеных тирад
Был яд, как мед, а мед, как яд.

Не следует думать, что критика перестраховки стала безопасной лишь после госзаказа на советских Гоголей и Щедриных. Тема страха «обобщения» проходила в фельетонах о редакторах-перестраховщиках уже в

1930-е годы. В фельетоне Е. Бермонта «Заячья душа» (1939) рассказывалось о некоем Раневе, «редакторе некоего печатного органа», который больше всего боялся обобщений. Например, если в заметке говорилось, что «качество сиропов в киосках и сатураторах чрезвычайно низко», он тут же требовал корректировки:

- Это — обобщение, — выговаривал он, заикаясь. — По-вашему, выходит, что в красной столице передового в мире государства плохие сиропы?..
- А причем тут красная столица, Михаил Михайлович? Возьмите и попробуйте сами, например, клюквенный...
- Тогда так и пишите. Отдельные, мол, клюквенные сиропы в некоторых сатураторах по вине кое-каких работников... Вот это деловая критика!

Редактор оказался настолько бдительным в отношении частного и типичного, что требовал балансировать даже сводки погоды. Так, прочтя две заметки: «Вчера под Новороссийском пронесся шквал с дождем. Во многих домах выбиты стекла» и «Шквал с дождем под Туапсе. Тоже выбиты окна», он потребовал удалить одну из них: «Нужно иметь политическое чутье. Это же — обобщение. По всей стране шквалы с дождем»... Нет, про Новороссийск оставь, а про Туапсе вычеркни... Или, знаешь, лучше напишем, что в Туапсе яркий солнечный день, пляж усеян купающимися, в городском театре с большим успехом прошел «Богдан Хмельницкий» Корнейчука?» На вопрос секретаря: «А причем тут «Богдан Хмельницкий»?» редактор ответил: «Как противовес шквалу. Шквал — это неполадки, а «Богдан Хмельницкий» — достижение». В отделе объявлений боялись печатать объявления: «У меня тут, понимаешь, подряд четыре объявления о том, что одинокий инженер ищет комнату с удобствами... Можно ли печатать? Все-таки, знаешь, какое-то обобщение...» Наконец, автор фельетона сообщает, что диктовал этот фельетон машинистке, работающей под началом «у вышеупомянутой заячьей души». Секретарша примерно на десятой строке вздрогнула и спросила:

- Это что же — обобщение?
- Но я успокоительно заметил:
- Не волнуйтесь, Тамара, печатайте. Это вполне конкретный случай...

Неосознаваемый автором комизм ситуации состоит в том, что сам фельетон как будто взят из редактируемой Раневым газеты: никакого «конкретного случая» здесь нет — речь идет о «некоем редакторе» «некоего печатного органа». Иначе говоря, эта ситуация была настолько распространенной, что не воспринималась как комичная.

Метафельетон демонстрирует механизм симуляции самоиронии и жанровой псевдореклексии. Его распространенность объяснялась тем, что советский фельетон был не тем, за что он себя выдавал: его функции

были вообще не в сатире. Реальное действие положительной сатиры — в полном соответствии со стратегией соцреализма — было покушением на читательское чувство реальности. Она не нейтральна к недостаткам и не «не замечает» их, но дереализует жизнь, заменяя новой реальностью и фальшпанелями.

Сформулировав свое знаменитое: «Сатиру, которая понятна цензорам, справедливо запрещают», Карл Краус вряд ли предполагал, что спустя много лет в ГДР цензор не пропустит этот афоризм в печать, объяснив свое решение тем, что «Краусу приходилось иметь дело с цензорами, которых нашим читателям уже не нужно бояться». Рассказавший эту историю автор статьи о цензуре в ГДР в замешательстве заметил, что «об обосновании цензором своего решения можно размышлять часами».⁴⁶ Автор просто не мог помыслить ситуацию, в которой сатирику незачем бояться цензора, поскольку тот сам начал создавать сатиру. Будучи инструментом покушения на читательское чувство реальности, эта симулятивная сатира выполняла множество важных для режима функций, через сегментацию, отвлечение, смещение, остранение манипулируя представлениями о советской действительности, снимая социальное напряжение и маскируя перелицовку власти, успешно мимикрировавшей при сохранении своей доктринальной непорочности. Эта сатира была крайне эффективной, оставаясь во всех смыслах сатирой невозможного.

46 Lokatis Siegfried. Paradoxien der Zensur in der DDR // Der geteilte Himmel: Literatur und ihre Grenzen in der DDR / Hrsg. Martin Sabrow. Leipzig, 2004. S. 87.