

Марк Липовецкий

ТРИКСТЕР И «ЗАКРЫТОЕ» ОБЩЕСТВО

Антимодерн куда как современнее и сложнее, чем то, что он отвергает, и уж в любом случае он мрачнее, глуше, brutальнее и циничнее.

П. Слотердаjk. Критика цинического разума¹

НАШИ ЛЮБИМЫЕ

Памятники литературным героям — не редкость. Но бывший Советский Союз в этой области оказался впереди планеты всей. В противовес советской «монументальной пропаганде» в больших и малых городах на протяжении последних двух десятилетий целенаправленно возводились большие и малые памятники *действительно любимым* литературным (иногда кино-) персонажам. Кому же они были посвящены? На территории бывшего Советского Союза к настоящему моменту существуют девять (!) памятников Остапу Бендеру (в Петербурге, Екатеринбургe, Харькове, Пятигорске, Элисте, Бердянске, Старобельске Луганской области, Жмеринке), множество памятников Буратино (в Киеве, Зеленоградске, Кишиневе, Новосибирске, Ижевске, Воронеже, Барнауле), как минимум четыре памятника барону Мюнхгаузену (в Калининграде, Одессе, Кременчуге и Москве, рядом с метро «Молодежная»), два памятника Василию Теркину (в Смоленске и в Карелии), поручику Ржевскому в Павлодаре (Украина), Ходже Насреддину в Бухаре (Узбекистан) и Москве (метро «Молодежная»); памятники Коровьеву и Бегемоту (площадь Советской Армии), а также Веничке Ерофееву (площадь Борьбы) в Москве и солдату Швейку в Петербурге. Планировался, но, по-видимому, не был осуществлен даже памятник Штирлицу, сделанный из небьющегося стекла, на его родине (?!), в городе Гороховце Владимирской области. Эта «монументальная пропаганда» посильнее любого социологического опроса — ведь каждый памятник требовал немалых финансовых вложений.

Что общего между всеми этими персонажами? По-видимому, то, что все они в той или иной степени, но всегда достаточно отчетливо репрезентируют культурный архетип трикстера. Оглядываясь назад на советскую культуру в ее разнообразных проявлениях, нетрудно убедиться в том, что большинство персонажей, обретших массовую популярность в советской культуре, представляют собой различные версии этого древнего архетипа. Причем речь идет не просто об обманщиках и плутах, но о «креативных идиотах» (используя выражение Л. Хайда²), объединяющих в себе свойства таких на первый взгляд далеких друг от друга персонажей, как «жесто-

1 *Слотердаjk П.* Критика цинического разума / Пер. с нем. А.В. Перцева. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2001. С. 517. Далее номера страниц по этому изданию указываются в скобках непосредственно в тексте статьи.

2 *Hyde Lewis.* Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art. N. Y.: North Point Press, 1998. P. 7.

кий клоун» и «культурный герой»³, чья «подрывная деятельность» парадоксальным образом обладает и «культуростроительным» эффектом.

Кем, если не современными версиями трикстеров, являются такие любимцы публики, как Хулио Хуренито (1921), Бенья Крик (1924), Остап Бендер (1927, 1931), Воланд со свитой, Василий Теркин (1945, 1963), Сандро из Чегема (1973—1989)? Не менее показательны в этом отношении советские кино- и телеперсонажи: большевик Максим из трилогии о Максиме⁴; знаменитые герои, сыгранные Петром Алейниковым; Юрий Дяточкин (1966), водопроводчик Афоня (1973), печальный (анти)трикстер Бузыкин (1979)⁵ и, конечно же, Штирлиц (1973)? К этому же ряду примыкают и герои советского детства — как родные, так и «импортированные», но обретшие затем новую жизнь в советской культуре: Буратино, Незнайка, Чиполлино, Карлсон, Винни-Пух, Чебурашка, Шапокляк и Кот Матроскин, двойник Электроника Сыроежкин и даже первая постсоветская культовая героиня — Машенька⁶.

Не забудем также и о таких героях неофициальной культуры (некоторым из которых также возведены памятники), как трикстеры из советских анекдотов — Вовочка, Рабинович и Армянское радио. Примечательны и те кино- и телеперсонажи, что перешли в анекдот и там либо развернулись в полный рост как трикстеры, либо обнаружили свою скрытую трикстерскую сущность, — к первым относятся Буратино, поручик Ржевский, Шерлок Холмс, Шапокляк, Карлсон; ко вторым — Чебурашка, Винни-Пух, Штирлиц.

Советская культура также активно адаптировала и создала оригинальные версии традиционных образов трикстеров. Этим объясняется невиданная популярность в Советском Союзе рассказов Э. Распе о Мюнхгаузене и Альфонса Доде о Тартарене из Тараскона, книги Шарля де Костера о Тиле Уленшигеле, книг Астрид Линдгрэн о Карлсоне и Пеппи Длинныйчулок и, конечно же, романа Ярослава Гашека о Швейке (начатом, кстати говоря, в России). Примечательна и популярность Ходжи Насреддина — как героя романов Л. Соловьева «Возмутитель спокойствия» (1946) и «Очарованный принц» (1954) и как киногероя — благодаря фильму Я. Протазанова «Насреддин в Бухаре» (1943).

3 О парадигматической роли этой комбинации для мифологического трикстера см.: *Carroll Michael. The Trickster as Selfish-Boofool and Culture Hero // Ethos. 12:2. Summer 1984. P. 105–131.* См. также: *Мелетинский Е.М. Поэтика мифа.* М.: Наука, 1976. С. 186–194.

4 Е. Добренко показал в своем разборе кинотрилогии Г. Козинцева и Л. Трауберга, что Максим сознательно создавался как «герой-озорник», «Тиль Уленшигель русского капитализма начала XX века». По мере развития замысла роль трикстера превращается в маску, которую герой-революционер использует для конспирации: «В сущности, трилогия о Максиме — это история трансформации Тили Уленшигеля в чекиста» (*Добренко Е. Музей революции: Советское кино и сталинский исторический нарратив.* М.: НЛО, 2008. С. 337).

5 Напомним, что первоначально «Осенний марафон» Г. Даниели по пьесе А. Володина носил название «Горестная жизнь плута».

6 Обо всех этих и некоторых других персонажах см. статью сборника: *Веселые человечки: Культурные герои советского детства / Под ред. И. Кукулина, М. Липовецкого, М. Майофис.* М.: НЛО, 2008.

Наконец, бессознательное или сознательное трикстерство характерно для разнообразных советских деятелей культуры, проживших долгую творческую жизнь: Корнея Чуковского, Алексея Крученых, Виктора Шкловского, Фаины Раневской, Михаила Светлова, Никиты Богословского, Николая Эрзмана, Дмитрия Пригова и ряда других. Я сознательно привожу примеры как из советской официальной, так и из полуофициальной и уж совсем неофициальной страт культуры. Все эти персонажи, несмотря на их собственную фантастическую подвижность и изменчивость и несмотря на все различия между ними, представляют некую константу русской культуры XX века, константу, которая, думается, сохраняется хоть и в трансформированном, но тем не менее узнаваемом виде и в постсоветской культуре.

Интенсивность архетипа трикстера в советское время тем более паразитична, что в русской культуре плутовской роман — наиболее явная жанровая манифестация этого архетипа в Новое время — не сложился в узнаваемую традицию, подобную той, что сыграла катализирующую роль в становлении европейских литератур и повлияла на американскую культуру. Разумеется, нетрудно вспомнить плутов в русской литературе: Фрола Скобеева из анонимной повести XVII века, в XVIII веке — героев романов Михаила Чулкова («Пригожая повариха, или Похождение развратной женщины», 1770; «Пересмешник, или Славенские сказки», 1765), а в XIX веке — таких персонажей, как Гаврила Симонович Чистяков Василия Нарезного («Похождения российского Жиль Блаза», 1814), Иван Выжигин из романов Фаддея Булгарина и, конечно, Иван Александрович Хлестаков из «Ревизора» и Петр Иванович Чичиков из «Мертвых душ» Гоголя, а также более сложные порождения архетипа трикстера, как Смердяков из «Братьев Карамазовых» и Петруша Верховенский из «Бесов» Достоевского. Однако в большинстве случаев популярность русских плутов была скорее негативной и уж точно несопоставимой ни с такими героями, как Онегин, Печорин, Андрей Болконский или Наташа Ростова (в отечественной литературе); ни с Санчо Пансой, Труффальдино из Бергамо (Гольдони), Жиль Блазом (Лесаж), Фигаро или даже Растиньяком (в западноевропейской литературе). Кэрил Эмерсон точно замечает, отталкиваясь от Набокова, что русские плуты XIX века часто слишком пошлы и материалистичны⁷. В европейской и американской литературах амбивалентный характер плута стал одним из важнейших форм осмысления плюсов и минусов индивидуалистического, современного типа личности. Однако в русской литературе значение плутовского дискурса, по-видимому, понижалось целым рядом факторов, включающим негативное отношение к индивидуализму и так называемым буржуазным ценностям (от материального достатка и комфорта до privacy), но не исчерпываемым им. Более важна бинарная доминанта русской культурной традиции (по Ю.М. Лотману и Б.А. Успенскому⁸), ответственная за маргинализацию и демонизацию разного рода медиаторов, предпочитающих компромиссы и манипуляции максималистскому служению возвышенному идеалу.

7 *Emerson Caryl*. The Cambridge Introduction to Russian Literature. Cambridge; N.Y.: Cambridge University Press, 2008. P. 49.

8 См.: Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство—СПб, 2002. С. 88—116.

Между тем советские трикстеры, хоть и окружены амбивалентной репутацией, в отличие от плутов, неизменно любимы русскими, советскими и постсоветскими читателями и зрителями. Советский трикстер, несмотря на близость к плуту, все-таки не плут: от плута он(а) отличается, во-первых, тем, что если даже у него (или у нее) и есть меркантильный интерес, то он явно меркнет перед артистизмом и театральностью выходов героя. Во-вторых, — и это, пожалуй, важнее — пикаро, как правило, зависит от хозяина, и его мобильность определяется сменой хозяев, тогда как трикстер — абсолютно независимый персонаж, склонный вдобавок к коварству и предательству (главным образом — для собственного развлечения).

В то же время трикстер оказался востребован в советскую эпоху как персонаж, противоположный «наивному» герою, модифицированному Ивану-дураку, который в официальной культуре изображался как основной герой революционной эпохи. Напротив, советский трикстер, по-видимому, наиболее адекватно воплотил *силу цинизма*, необходимого для выживания в постоянно меняющихся, непонятных и непрозрачных социальных условиях советского общества, отражая — в комической, игровой форме — ту реальную социальность, которая сложилась в результате большевистского эксперимента и которая не вписывалась в бинарные структуры как официального советского, так и неофициальных дискурсов.

ВМЕСТО ОПРЕДЕЛЕНИЯ

Говоря о трикстерах, необходимо провести грань между мифологическим *героем* и культурным *архетипом*. К героям-трикстерам относятся персонажи, большей частью принадлежащие мифологии и фольклору.

Фольклорная модель трикстера породила целый ряд более поздних литературных и культурных типов, таких, как плут, пикаро, шут, клоун, самозванец и т.п.⁹ Все они отличаются и друг от друга, и от их общего первоисточника — трикстера как мифологического героя, — однако всех их объединяет некий «общий знаменатель»: набор черт, в той или иной степени восходящих к мифологическому трикстеру. Этот набор качеств, разумеется, никогда не остается постоянным: где-то он представлен более полно, где-то — менее. Но именно этот подвижный набор свойств мы и обозначим термином *архетип трикстера*. Наша интерпретация этого архетипа существенно отличается от той, которую предлагал К.-Г. Юнг, считавший трикстера вариацией архетипа тени, не говоря уж о том, что мы понимаем под архетипом не «молекулу» коллективного бессознательного, а всего лишь относительно устойчивую риторическую конструкцию, повторяющуюся в литературах и культурах различных эпох.

Суммируя современные исследования о трикстерах, можно выделить по меньшей мере четыре важнейшие характеристики этого культурного архетипа, которые наиболее отчетливо актуализируются в советской культуре.

(1) *Амбивалентность и функция медиатора* составляют ядро архетипа трикстера, в том числе и советского. И к Хулио Хуренито, и к Остапу Бендеру, и к Веничке, и даже к Штирлицу, не говоря уж о Буратино или стару-

9 См., например, работы: *Willeford William. The Fool and His Specter: A Study of Clowns and Jesters and Their Audience.* Evanston: Northwestern University Press, 1969; *Welsford Enid. The Fool: His Social and Literary History.* L., 1935.

хе Шапокляк, в полной мере подходит следующая характеристика мифологического трикстера: «...они не аморальны, а внеморальны» (Л. Хайд)¹⁰. Вместе с тем эта внеморальность прямо вытекает из способности трикстера не «влипать» в какую-то одну систему ценностей, нарушать, разрушать и непочтительно высмеивать границы между оппозициями, в том числе и сакральными. Так, скажем, Остап мастерски имитирует как советские, так и антисоветские дискурсы, не брезгает он и советскими методами давления и манипуляции: недаром «Союз меча и орала» так напоминает об операции «Трест», а «допросы» «геркулесовцев» принимаются жертвами за составную часть «чистки» — что, впрочем, не отменяет пародийного смысла бендеровских акций. Ерофеевский Веничка и ищет Бога, и предлагает самую радикальную критику «трансцендентального означаемого»¹¹. Рязановский Деточкин одновременно нарушает закон и охраняет его. Штирлиц эксплуатирует советскую мифологию Великой Отечественной, одновременно разыгрывая позицию антисоветского внутреннего эмигранта¹². В сущности, любой советский текст или фильм с фигурой трикстера в центре неизбежно приобретает амбивалентность, что видно даже на примере вполне официального «Василия Теркина», который впоследствии — движимый трикстерской инерцией — превращается в «Теркина на том свете».

А.К. Жолковский в свое время блистательно показал, как в Остапе Бендере скрещены, казалось бы, несовместимые дискурсы советской культуры и идеологии: «Официальный взгляд на права личности (коллектив — все, а индивид — ничто, морально подозрителен и, скорее всего, преступен) неразрывно сплетен с западным [индивидуализмом], причем оба воспеты и осмеяны... Дело даже не в том, что, как иногда пишут, Остап — это обаятельный жулик, а в том, что он обаятельный индивидуалист, в пределе — обаятельный антисоветчик, только это обаяние подано под сильным просоветским соусом»¹³. Однако эта способность героя *вмещать* противоположные культурные элементы, порождая гибриды и компромиссы, столь востребованные в советской культуре, предопределена именно архетипическими свойствами трикстера как медиатора-парадоксалиста. Каждый советский трикстер маневрирует и комически преодолевает разрывы между официальным и неофициальным планом советского общества — причем чаще всего идет путем создания комических, нередко провокационных гибридов между официальным и неофициальными языками, символическими и практическими экономиками, символами и идеологемами. Этот путь находит свое воплощение прежде всего в виртуозных языковых играх — в этом смысле не только Остап с его «полидискурсивными» афоризмами, но и Веничка из «Москвы—Петушков» занимает лидерские позиции среди советских трикстеров.

10 *Hyde Lewis*. Op. cit. P. 10.

11 См. об этом подробнее в моей книге: Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в культуре 1920—2000-х годов. М.: НЛО, 2008. С. 285—325.

12 Такая интерпретация «Семнадцати мгновений весны» обоснована в моей статье: *Липовецкий М.* Искусство алиби: «Семнадцать мгновений весны» в свете нашего опыта // Неприкосновенный запас. 2007. № 53. С. 131—145 (<http://magazines.russ.ru/nz/2007/3/li16.html>).

13 *Жолковский А.К.* Искусство приспособления // Жолковский А.К. Блуждающие сны. М.: Советский писатель, 1992. С. 48—50.

(2) *Лиминальность* непосредственно связана с *амбивалентностью* трикстера, причем трудно сказать, что тут первично, а что вторично. Барбара Бэбкок-Абрамс (Barbara Babcock-Abrahams) первой связала трикстера с той концепцией лиминальности, которая была предложена В. Тернером в 1960-е годы¹⁴. Действительно, к трикстеру, кажется, в точности подходят следующие слова: «Лиминальные персонажи всегда ни тут ни там: они обитают в промежутке между позициями, определенными и предписанными законом, обычаем, условностями или ритуальным порядком»¹⁵. В соответствии с этим описанием трикстер практически всегда изображается как *человек дороги* (даже если это дорога между Москвой и станцией Петушки), его происхождение туманно («...мой папа был турецко-подданный»), а его социальная позиция неуловимо изменчива. Пределом лиминальности становится состояние *homo sacer*'а (по Дж. Агамбену), того, кого можно убить, но нельзя принести в жертву. Этот предел трикстерства — разворачивающегося в данном случае на уровне языка и логоса — воплощен прежде всего страшным и парадоксальным финалом «Москвы—Петушков».

Но чаще советский трикстер превращает лиминальность, не без причины ассоциирующуюся с террором и ГУЛАГом, — в игру. Показателен в этом отношении розыгрыш, приписываемый Никите Богословскому (а по словам самого Богословского, проделанный Ю. Олешей и В. Рискиным¹⁶): якобы Богословский в 1938 году с помощью пятака и пластилина опечатал квартиру известного актера В. Хенкина, а затем «предупредил» его о подстерегающей опасности. Напуганный Хенкин долго прятался и скрывался, ночевал то в парках, то на вокзалах, то есть в полной мере ощутил себя деклассированным *homo sacer*'ом без прав и без имени, пока наконец сжалившийся шутник не показал жертве розыгрыша, как именно была «опечатана» квартира.

Развивая тезис о лиминальных субкультурах, Тернер включает в ряд примеров Льва Толстого и его последователей, Ганди, хиппи, но не упоминает трикстеров, делая исключение только для придворных шутов. Причина такого «пропуска», вероятно, кроется в том, что Тернер связывает лиминальность с антиструктурными ритуалами — «ритуалами переворачивания статуса, а также практиками, возникающими внутри движений, в которых доминирующая роль принадлежит структурным аутсайдерам»¹⁷. Эти антиструктуры (яркий пример — бахтинский карнавал), погружающие в состояние лиминальности, всегда тем не менее сбалансированы в культуре ритуалами, утверждающими социальный порядок и стратификацию. Трикстер же — и как мифологический персонаж, и как культурный архетип — не формирует отдельной культурной среды, но и ничем не сбалансирован — скорее этот персонаж внедряет антиструктурные элементы в социальный и культурный порядок, выявляя, а иногда и создавая лиминальные зоны **внутри** иерархий и стратификаций. Его принцип не инверсия, а деконструкция — иначе говоря, подрыв структуры путем обнажения и обыгры-

14 См.: Babcock-Abrahams Barbara. «A Tolerated Margin of Mess»: The Trickster and His Tales Reconsidered. P. 161–165.

15 Turner Victor. The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Chicago: Aldine Publ., 1969. P. 95.

16 www.nikofe.ru/nik/Subbotnyy_vstreca_igra_v.html.

17 Turner V. Op. cit. P. 200.

вания ее внутренних противоречий, размывание оппозиций не извне, а изнутри, из точки «ни тут ни там». Характерную иллюстрацию к этому принципу можно увидеть в известном анекдоте про Раневскую, где актриса ментально переосмысливает направленное на нее наказание и превращает дисциплинарное «состояние исключенности» в антиструктурное оправдание полной — лиминальной, а потому непристойной — свободы:

Раневская постоянно опаздывала на репетиции. Завадскому это надоело, и он попросил актеров о том, чтобы, если Раневская еще раз опоздает, просто ее не замечать.

Вбегает, запыхавшись, на репетицию Фаина Георгиевна:

— Здравствуйте!

Все молчат.

— Здравствуйте!

Никто не обращает внимания. Она в третий раз:

— Здравствуйте!

Опять та же реакция.

— Ах, нет никого?! Тогда пойду поссу¹⁸.

(3) Трикстер трансформирует плутовство и трансгрессии в *художественный жест* — особого рода перформанс, — в котором прагматика трюка редуцирована, а на первый план выдвигается художественный эффект. Эта характеристика, кстати, объясняет и то, почему во многих текстах и фильмах о советских трикстерах значительную роль приобретает мотив театра: за контроль над театром борются Буратино и Карабас-Барабас; практически все персонажи московских глав «Мастера и Маргариты» связаны либо с театром, либо с литературой; Остап способен моментально сочинить киносценарий «Шея»; детективный сюжет «Берегись автомобиля» удвоен любительской постановкой «Гамлета» с Деточкиным в центральной роли; насквозь и открыто театрален горинско-захаровский «Мюнхгаузен»; театральным шоу заканчивается советский мультфильм про Карлсона и т.д.

Трикстерская театральность и перформативность прямо вытекают из вышеупомянутой лиминальной позиции *внутри* социального и культурного порядка. *Художественное* значение лиминальной позиции трикстера было выявлено еще Бахтиным, который, говоря о шутах, плутах и дураках — иначе говоря, о трикстерах, — подчеркивал, что *остранение*, генерируемое этой позицией (Бахтин использует другой термин: «форма “непонимания”», но суть дела от этого не меняется), само по себе создает вокруг этого персонажа особый хронотоп, иначе говоря, *эстетическое* пространство: «Плут, шут и дурак создают вокруг себя особые мирки, особые хронотопы <...> Это лицевые жизни, их бытие совпадает с их ролью, и вне этой роли они вообще не существуют»¹⁹. Как известно, Бахтин видел в этой позиции «существенную формально-жанровую маску» романного повествователя, которая сыграет важную роль в истории жанра.

Однако само внимание Бахтина к этим фигурам — выросшее в теорию карнавала — свидетельствует скорее об актуальности такой позиции для советской культуры 1930-х годов, когда была написана книга о хронотопе

18 Фаина Раневская: Случаи, шутки, афоризмы / Сост. И.В. Захарова. М.: Захаров, 2001. С. 33.

19 Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 309.

и начата книга о Рабле. С одной стороны, позиция трикстера оформлялась как ниша, обеспечивающая возможность существования внутри исторической ситуации и в то же время вне ее. С другой — трикстерские амбивалентность, лиминальность и своеобразное жизнетворчество явно обретали новую значительность в контексте модернистской эстетики и особенно в контрфазе к советским гонениям модернизма. Иными словами, в трикстере (и в карнавале) Бахтин находит такую форму модернистского дискурса, которая могла быть воспринята советской культурой — как древний, а главное, «народный» феномен.

(4) Четвертое и, на мой взгляд, важнейшее свойство трикстеров вообще и советских трикстеров в особенности определяется их необходимой — прямой или косвенной — *связью с сакральным контекстом*. Это качество и отличает трикстера от банального жулика. Как пишет Хайд: «...большинство современных воров и бродяг лишены важного элемента трикстерского мира — а именно, его сакрального контекста. Вне ритуального контекста трикстера не существует»²⁰. А Л. Макариус доказывает, что мифологический трикстер вообще представляет собой наиболее точный слепок архаических представлений о сакральном — прежде всего отражая связь между священным и отвратительным (грязным, нечистым, табуированным). Трикстер, пишет она, напоминает о том, что «сакральность не имеет ничего общего с добродетелью, интеллектом или достоинством: трикстер производит священное, нарушая табу, что и придает ему магическую силу — которая, в свою очередь, отождествляется со священным»²¹.

Достаточно несложно выявить «сакральный контекст», окружающий таких советских трикстеров, как, скажем, Воланд или Веничка, ведущий на протяжении своего путешествия диалоги с ангелами, ищущий бога и находящий главное доказательство его бытия в собственной трагической смерти. Даже в случае Штирлица действие разворачивается на фоне сакрализованной истории Победы («информации к размышлениям» вполне восстанавливают этот контекст). Гораздо труднее определить, в чем выражаются связи с сакральным у таких трикстеров, как Хулио Хуренито, Остап Бендер, Буратино или, скажем, Швейк. Эти персонажи демистифицируют все, претендующее на серьезность и сакральность в современном им обществе; их манипуляции, как правило, сочетают гиперидентификацию с авторитетным/сакральным дискурсом и пародию базирующихся на этой основе систем ценностей или дискурсов²². Если учитывать специфику этих трикстеров, становится понятно, что «прямые» отношения с сак-

20 *Hyde Lewis*. Op. cit. P. 13.

21 *Makarius Laura*. The Myth of Trickster: The Necessary Breaker of Taboos // *Mythical Trickster Figures*. P. 84.

22 «Технология» трикстерской деконструкции в позднесоветский период получает массовое распространение благодаря дискурсивным практикам, отмеченным печатью «стеба». По точному определению А. Юрчака, стиб основан на «гротескной “сверхидентификации” с *формой* авторитетного символа, до такой степени, что невозможно сказать, поддерживает ли “стебающийся” этот символ или подрывает его скрытой насмешкой <...> Вдобавок к “гиперидентификации” с символом практика стеба предполагает *деконтекстуализацию* обыгрываемого символа» (*Yurchak Alexey*. *Everything Was Forever until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2006. P. 252).

ральным контекстом, как в случае Воланда или Венички, являются вторичными по отношению к более фундаментальным, собственно трикстерским проявлениям сакральности.

Первым напрашивающимся объяснением специфического сакрального контекста, создаваемого трикстерами в культуре XX века, становится концепция трансгрессии, разработанная в первую очередь Ж. Батаем и М. Фуко. Трансгрессия — нарушение границ и переворачивание социальных и культурных норм — важнейший метод трикстера. В этом акте воссоздается — пускай и через нарушение — концепция такого важнейшего означающего сакрального, как табу. По Фуко, трансгрессия, особенно в культуре XX века, служит не разрушению сакральных оснований социальных и культурных норм (эти основания уже разрушены), а, напротив, парадоксальным образом *производит сакральное*²³. Взгляд на трикстера как на священного трансгрессора находит подтверждение и в архаических культурах (об этом пишет Л. Макариус), но именно в XX веке этот метод воплощения сакрального приобретает центральное значение именно в силу размывания и дробления «позитивных» представлений о сакральном.

В свою очередь, концепция трансгрессии, предлагаемая Фуко, вытекает из принципов символической экономии Ж. Батая. По Батаю, основой сакрального является состояние интимизации субъекта с миром, предполагающее освобождение от власти «вещности», под которой понимается не только зависимость от материальных объектов, но и превращение самого человека в одну из вещей. Однако, как показывает Батай, в современной цивилизации с ее культом труда и «принципом реальности» первоначальное значение религии редуцировано или вовсе утрачено. В качестве компенсации на первый план выдвигаются архаические механизмы интимизации — а значит, и производства сакрального, — сохранные не только в религиозных ритуалах, но и в памяти культуры и даже в функциях поэзии. Важнейшим из них является ритуал растраты, которому Батай, опираясь на описанные Марселем Моссом ритуалы потлача, придает значение универсального, а не только архаического, символического механизма, обеспечивающего, в свою очередь, свободу и власть. Жертвенная растрата ценного, доказывает Батай, вырывает человека «из убожества вещей, чтобы вернуть к порядку божественного»²⁴. В то же время расточительство приносит престиж и авторитет: «...*давать* означало *приобретать власть*... Субъект обогащается благодаря своему презрению к богатству» (с. 61). Смерть, обжорство, эротизм, роскошь, война, пиры, дары и жертвоприношения, а также всякого рода трансгрессии, в том числе и преступления, — все эти формы деятельности философ рассматривает как разновидности потлача.

Эта философия *практически* осуществляется трикстерами, в особенности в их советских модификациях. Все названные (и многие неназванные) советские трикстеры раскрывают свой артистический, «креативный» потенциал именно в актах растраты, тем самым генерируя свой собственный сакральный контекст, в котором первостепенное значение приобре-

23 См.: Foucault Michel. A Preface to Transgression // Foucault Michel. Aesthetics, Method, and Epistemology / Ed. by James D. Faubion. Transl. By Robert Hurley and others. N.Y.: The New Press, 1998. P. 71–72.

24 Батай Ж. Проклятая доля / Пер. с фр. Б. Скуратова, П. Хицкого. М.: Гнозис-Логос, 2003. С. 51. Далее номера страниц по этому изданию указываются в скобках непосредственно в тексте статьи.

тают «негативные» ценности: «непринадлежности», «пофигизма», «наплеватьства», «непочтительности» — одним словом, свободы. Последняя в трикстерской интерпретации оказывается одновременно священной и циничной.

Трикстерский потлач, основанный на отождествлении потребления ценностей с их растратой, может быть проиллюстрирован многими советскими текстами, но самым «педагогическим» образом данный принцип продемонстрирован сеансом в Варьете и (казалось бы) вполне бессмысленной подменой денег резаной бумагой и последующими арестами невинных людей в «Мастере и Маргарите». Вообще многие парадоксы этого романа проясняются, если посмотреть на поступки Воландовой свиты как на масштабный потлач, учиняемый ради утверждения сакральной свободы. Ведь если еще можно понять, почему Булгаков руками Воланда и его свиты «наказывает» циников от искусства и идеологии, сжигает МАССОЛИТ и Торгсин, то остается неясным, за что, например, наказан профессор Кузьмин, к которому приходит испуганный обещанием скорой смерти буфетчик; почему нужно превратить данную управдому взятку в валюту; за какие грехи бедняга Варенуха превращен в вампира, а не самый худший Римский доведен до полубезумия.

Тот же принцип мотивирует и придает новый смысл и «шалостям» Буратино (Карлсона, Винни-Пуха, Шапокляк, Сыроежкина), и «ошибкам» Хоттабыча. В масштабнейший потлач превращается пьянство в «Москве—Петушках»: это не только потребление алкоголя в чудовищных количествах, но и самоуничтожение героя. Бескорыстная тактика Юрия Деточкина («Берегись автомобиля»), воруемого машины и пересылающего выручку в детдом, — лишь попытка морализировать потлач. В «Афоне» Г. Дanelии буйная разрушительная деятельность водопроводчика Афони, кажется, окружена осуждающим ореолом, но и он не способен развеять очарование трикстерской свободы. А в фильме М. Захарова по пьесе Г. Горина «Тот самый Мюнхгаузен» та же свобода, воплощаемая через трансгрессию и театрализованный потлач, откровенно поэтизируется как единственный способ личностного самоосуществления в душной атмосфере ритуализированного цинизма.

ИЗНАНКА «ЗАКРЫТОГО» ОБЩЕСТВА

Разумеется, интерес к фигуре трикстера характерен не только для советской культуры, но и вообще для культуры Нового времени, и XX века в особенности. Достаточно напомнить о Томе Сойере и Гекльберри Финне М. Твена, Феликсе Круле Т. Манна, киноперсонажах Роберта Редфорда и Пола Ньюмена («Butch Cassidy and the Sundance Kid», «The Sting»), «Отпетых мошенниках» (фильм Ф. Оза 1988 года со Стивом Мартином, Майклом Кейном и Глен Хедли) или Максе Бялистоке, центральном герое знаменитого мюзикла Мела Брукса «Продюсеры», о Вилли Вонке и Барте Симпсоне, а также о таких культурных персонажах, как Сальвадор Дали, Марсель Дюшан, Энди Уорхол, Йозеф Бойс или — в наши дни — Саша Барон Коэн («Борат», «Али Джи», «Бруно» и т.д.), которые превратили трикстерство в стиль художественного поведения.

Одной из причин, объясняющих общий интерес культуры XX века к фигуре трикстера, по-видимому, надо признать то, что Юрий Слезкин назвал

меркурианством (от Меркурия, или Гермеса, — главного трикстера в греко-римской мифологии). Под меркурианством Слезкин понимает востребованность в эпоху модерности качеств, традиционно ассоциирующихся с внутренними чужаками, социальными номадами, профессиональными «другими» — коммерсантами, ремесленниками, посредниками, антрепренерами, актерами — одним словом, манипуляторами, продающими не владения, а умения и знания, последние нередко — трикстерские.

И все-таки рискну предположить, что эмфатическая популярность трикстеров в советской культуре объясняется не только общедоступными факторами, но и *потребностями «закрытого» общества* — причем особого, советского рода. Поэтому, прежде чем сосредоточиться на вопросе о культурных функциях советских трикстеров, попробуем — разумеется, крайне схематично — определить специфику советской «закрытости».

Модель «закрытого» общества, выдвинутая в классическом труде К. Поппера, как ни странно, лишь отчасти подходит к советскому обществу не только позднего, но и «классического», то есть сталинского, периода²⁵. Наиболее универсальную модель «закрытого» общества Поппер видит в античной Спарте — все черты ее политической доктрины, за исключением империализма, он находит и в современных ему тоталитарных обществах²⁶.

Бросаются в глаза несколько явных расхождений между советским и абстрактно-«закрытым» обществом. Первое состоит в том, что бинарная оппозиция между «открытым» обществом и «закрытым» обществом советского типа подрывается прежде всего тем, что «новая вера в разум, свободу и братство всех людей — новая вера и <...> единственно возможная вера открытого общества» (с. 231) лежит и в основании советской идеологии и, в конечном счете, служит идеологической мотивировкой советской «закрытости» («вражеское окружение» «нового общества»). Именно наличие этой веры позволяет таким исследователям, как, например, Н. Козлова, Ш. Фитцпатрик, С. Коткин, Й. Хеллбек и И. Халфин, рассматривать сталинскую культуру как особый тип модерности, основанный не только на репрессиях, но и на массовом энтузиазме, вызванном, в частности, новыми возможностями для развития личности, предоставленными советским режимом.

Другое дело, что советские риторика и идеология нередко противостоят социальным практикам, вводящим сначала социально-классовую, а затем и этническую дискриминацию. Возникающее противоречие между советскими дискурсами и советской социальной реальностью не раз обсуждалось — именно к нему, например, относится термин «модальная шизофрения», выдвинутый в классическом труде К. Кларк²⁷. Однако это противоречие нередко игнорируется в современных исследованиях, посвященных советской субъективности. Фокус *только* на том, как совет-

25 Напомню, что, написанная между 1938 и 1943 годами, эта книга, по словам самого Поппера, «была направлена против нацизма и коммунизма».

26 *Поппер К.* Открытое общество и его враги. Т. 1: Чары Платона / Пер. с англ. под общей редакцией В.Н. Садовского. М.: Международный фонд «Культурная инициатива» (Soros Foundation), 1992. С. 229. Далее номера страниц по этому изданию указываются в скобках непосредственно в тексте статьи.

27 См.: *Clark K.* Soviet Novel: History as Ritual. 3-d ed. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2000. P. 136–155.

ские люди интериоризируют модернизационный проект советского режима, упрощает картину, вынося за скобки лукавство, двоемыслие, приспособленчество, цинизм.

Так, например, Степана Подлубного, ставшего одним из образцов советской субъективности²⁸, практически невозможно вместить в рамки одной, даже эволюционирующей субъективности, перестраивающей себя в соответствии с советскими представлениями о личности. «Советский человек» — лишь одна из персон Подлубного. Рядом с ней, практически не пересекаясь, существует персона скрывающегося кулака — изгнанного из института, стоящего в тюремных очередях с передачами для арестованной матери. Есть и третья персона — опять-таки развивающаяся параллельным курсом с первыми двумя: секретного агента и информатора ГПУ/НКВД. Налицо и четвертый сюжет субъективности: отношения Подлубного с женщинами — как правило, достаточно жестокие: кажется, что он восполняет свою социальную ущемленность гендерным насилием. Самое поразительное в дневниках Подлубного — именно эти *параллельные* жизни и легкость, с которой советский субъект артистически, казалось бы, полностью «забывая» о своих других персонах, переходит из одной «роли» в другую, — чем, безусловно, напоминает о трикстерах²⁹.

Но эти шизофреническая множественность и ртутная подвижность советского субъекта также явно противоречат представлению о «закрытом» обществе как о косном и меняющемся только благодаря воздействиям «извне». Находя прототип «закрытого» общества в племенном строе, Поппер замечает:

Когда я говорю о косности племенного строя, я не имею в виду, что в племенном образе жизни не происходило никаких изменений. Скорее, я имею в виду, что относительно редкие изменения здесь имели характер религиозных обращений, скачков или введения новых магических табу. Они не основывались на рациональной попытке улучшить условия жизни общества. <...> При такой форме жизни практически не существовало никаких проблем и не было ничего даже отдаленно сходного с моральными проблемами. Я не хочу сказать, что от члена племени никогда не требовался большой героизм и стойкость, чтобы действовать в соответствии с табу (с. 218).

28 См.: *Козлова Н.* Советские люди. Сцены из истории. С. 187–253; *Hellbeck Jochen.* Revolution on My Mind: Writing a Diary Under Stalin. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2006. P. 165–221. Фрагменты из дневника Подлубного опубликованы по-английски в кн.: *Intimacy and Terror: Soviet diaries of the 1930's* / Ed. by Veronique Garros, Natalia Korenevskaya, Thomas Lahusen, translated by Carol A. Flath. N.Y.: New Press, 1995. P. 293–331.

29 Двойственность, двусмысленность и неопределенность — как в сфере политики, так и сфере субъективности — интерпретируются С. Жижеком как *системные* характеристики «закрытого» общества советского типа: «Целая серия сигналов, прочитываемых между строк <...> указывала на то, что цинизм по отношению к официальной идеологии был именно тем отношением, которое поощрялось режимом — величайшей катастрофой для режима было бы серьезное отношение к его идеологии, если бы она действительно стала руководством к действию» (*Zizek Slavoj.* Did Somebody Say Totalitarianism? Five Interventions in the (Mis)Use of a Notion. L.; N.Y.: Verso, 2001. P. 91).

Однако в советской культуре «племенная» модель «Великой Семьи» (подробно описанная К. Кларк³⁰) парадоксально сочетается с огромным динамизмом — причем не только внешним, но и внутренним.

Есть и второе существенное противоречие. Поппер подчеркивает, что в отличие от «закрытого» общества «в открытом обществе многие его члены стремятся подняться по социальной лестнице и занять места других членов. Это может привести, например, к такому важному общественному явлению, как классовая борьба. В то же время в организме [как модели закрытого общества] нельзя обнаружить ничего похожего на классовую борьбу» (с. 219). Однако этот принцип не срабатывает по отношению к советской системе, где классовая борьба не только не исчезает, но и, по сталинскому определению, обостряется и где формируется «новый класс» партийной номенклатуры, который, как доказывает С. Жижек, начиная с 1930-х годов и заканчивая горбачевской перестройкой, «не удовлетворяется более политической властью, а конвертирует себя в капиталистов», сначала практически, а потом и номинально владеющих средствами производства³¹.

Более того, как показала Ш. Фитцпатрик в книге «Сорвать маски! Идентичность и самозванство в России XX века», сам масштабный процесс «переделки» социальных идентичностей, лежащий в основании «советского проекта», требовал от рядового советского человека трикстерской гибкости, для того чтобы переплавлять и переправлять — причем неоднократно — собственное прошлое не в одну, а в разные, сменяющие друг друга идентичности, которые могли бы вписаться в меняющуюся систему представлений о социальной норме. Из книги Фитцпатрик следует, что именно классовый подход к оценке личности и к структурированию общества *провоцировал* самозванство и трикстерские манипуляции с собственной идентичностью. С этой точки зрения многочисленные аферисты и самозванцы, распространившиеся в 1920–1930-е годы и нашедшие отражение в литературе этой эпохи, предстают не как «отщепенцы», а, напротив, как виртуозы советского социального (бес)порядка.

Классовая дискриминация многое объясняет в трикстерстве 1920–1930-х годов, однако эвристический потенциал этой теории явно убывает в применении к позднейшим периодам советской истории, когда классовые критерии уже не играли такой существенной роли. Каковы иные социальные факторы, питающие неуклонно растущую популярность советских трикстеров?

В поисках ответа на этот вопрос мы сталкиваемся с третьим противоречием между советской «закрытостью» и попперовской моделью. По мнению Поппера, «самой главной причиной краха закрытого общества стало развитие морского сообщения и торговли. Тесные связи с другими племенами подрывали господствующее в то время чувство необходимости существования племенных институтов, а торговля, т. е. коммерческая инициатива, по-видимому, была одной из немногих форм деятельности, с помощью которых даже в обществе, где еще преобладал племенной строй, могли развиваться индивидуальная инициатива и независимость» (с. 223). Однако вся история советского общества — как показывают современные исследования — *сопровождается* развитием «теневой», «второй», «блат-

30 Clark K. Op. cit. P. 114–136.

31 См.: Žižek S. Op. cit. P. 129–131.

ной» экономики, чье значение неуклонно увеличивалось и чья роль в качестве *реального* экономического поля становилась все более очевидной по мере развития советской цивилизации, сохраняясь (и даже возрастая) и после крушения советского режима³².

Было бы неверно воспринимать блат и вытекающую из него систему неформальных экономических и социальных отношений как типичную только для позднего социализма (1960–1980-е годы). Так, Ш. Фитцпатрик показывает, что «вторая экономика» и социальные сети, основанные на блате, в полной мере присутствуют уже в советском обществе 1930-х годов:

С самого начала официальная система распределения, основанная на централизованном планировании и бюрократии, приобрела своего неофициального двойника, систему блата, основанную на личных контактах и неформальных договоренностях <...> Сети блата пронизывают русское общество сталинского периода; то же можно сказать и о сетях nepотизма³³.

В своей работе Фитцпатрик приводит письмо 1940 года, адресованное Вышинскому, в то время заместителю председателя Совета народных комиссаров, в котором автор — рядовой гражданин — жалуется на вездесущий характер блата: «Не иметь блат все равно что не иметь гражданских прав, все равно что быть лишенцем <...> [Без блата] к кому ни обратиться, все будут глухи, слепы и немые» (р. 178). Уже в 1930-е годы блат не ограничивается дефицитными товарами, но распространяется на такие сферы, как получение работы, карьерный рост, образование (особенно высшее), медицинское обслуживание, отдых и даже экономические связи между предприятиями (для функционирования «официальной» экономики создается институт «толкачей» по неформальному «добыванию» сырья, техники, финансирования) и т.д. и т.п. Возможно, главное отличие между «второй» экономикой сталинского периода и ее модификациями в 1960–1980-е годы состоит в том, что блат в 1930–1950-е годы был в большей мере ограничен относительно благополучным населением; в позднесоветский период он охватывает буквально все социальные слои.

А. Леденева в своих исследованиях советской культуры блата показывает, что этот феномен, несмотря на его проникновение практически во все сферы советской социальности, отмечен теми же чертами амбивалентности и лиминальности, что и фигура трикстера. Блат, оставаясь «невидимым» с точки зрения официального дискурса, в то же время представляет собой «компенсаторный» механизм, противостоящий как плановой экономике, так и идеологическому подавлению частной выгоды. Блат артикулирует частные интересы и «человеческие» нужды вопреки жестким огра-

32 О роли «неформальных» отношений, а вернее, блата и коррупции, в постсоветской экономике см.: *Ledeneva Alena V. How Russia Really Works: The Informal Practices That Shaped Post-Soviet Politics and Business.* Ithaca; London: Cornell University Press, 2002; *Клямкин И., Тимофеев Л. Теневая Россия: Экономико-социологическое исследование.* М.: РГГУ, 2000.

33 *Fitzpatrick Sheila. Blat in Stalin's Time // Bribery and Blat in Russia: Negotiating Reciprocity from the Middle Ages to the 1990s / Ed. by Stephen Lovell, Alena Ledeneva, and Andrei Rogachevskii.* L.: McMillan, 2000. P. 167, 178. См. также: *Fitzpatrick Sheila. Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s.* Oxford; N. Y.: Oxford University Press, 1999. P. 62–66, 109–114.

ничениям государственного порядка, позволяя людям даже в самых тяжелых условиях поддерживать социальный комфорт и получать удовольствие от возможности «обмануть систему»³⁴. Блат занимает промежуточное положение между экономическими — «обменом продуктами и подарками» — и дружескими отношениями, «поскольку опирается на человеческие отношения, а не только на доступ к определенным продуктам и благам» (р. 35). Не будучи вполне криминальным, блат в то же время воспринимается как аморальное поведение, что порождает так называемую «игру в неузнавание» (р. 60): как показывает Леденева, все ее респонденты с охотой говорят о благе, практикуемом другими, но редко признают, что сами были вовлечены в аналогичную систему отношений. Самое существенное: являясь очевидной трангрессией, блат в то же время представляет собой «серию практик, которые позволяли советской системе функционировать и вообще делали ее переносимой» (р. 3).

По отношению к благу можно констатировать тот же парадокс, что и по отношению к другим элементам советской социальности, противоречащим логике «закрытого» общества: антисистемные элементы оказываются встроены в основание советского «порядка вещей» и являются гарантией его жизнеспособности. Именно этот принцип и воплощен трикстером как культурным символом.

Советский трикстер не всегда выступает как «блатмейстер» (пожалуй, только Остап Бендер виртуозно владеет этим искусством), но всегда прекрасно осведомлен о существующих неформальных сетях и, как правило, эффективно использует двусмысленность положения, в котором неизбежно оказываются герои, так или иначе вовлеченные в эти сети. Однако трикстер связан с системой «неформальной» экономики и социальности не прагматически, а символически. Он становится важнейшим символическим *оправданием* всей системы неформальных отношений, поскольку трикстерская медиация между противоположными полюсами — прежде всего легальными и криминальными практиками, моральным и аморальным поведением (при том что мораль и закон в советском обществе часто противоположны друг другу) — не только утверждает наличие «третьего» пути, но и зримо репрезентирует этот путь как воплощение витальности, интеллекта и иронии.

Можно достаточно определенно утверждать, что «место» трикстера в советской культуре определяется именно противоречиями между классической моделью «закрытого» общества и советской социальностью; трикстер расцветает там, где советская закрытость подрывает самое себя и одновременно создает те механизмы подвижности, которые обеспечивали ее существование по крайней мере на протяжении семидесяти лет. В известной степени та зона лиминальности, которую обживает и трангрессивность которой интенсифицирует трикстер, в советском контексте оборачивается микромоделью «открытого» общества со всеми его опасностями и превратностями. Индивидуалист, релятивист и циник, трикстер воссоздает важнейшие принципы «открытого» общества — именно те, которые, по мнению Поппера, заложило «великое поколение» Перикла, Протагора,

34 *Ledeneva Alena V.* Russia's Economy of Favours: Blat, Networking and Informal Exchange. Cambridge; London: Cambridge University Press, 1998. P. 46 (далее ссылки на это издание даны непосредственно в тексте статьи). См. также: Bribery and Blat in Russia: Negotiating Reciprocity from the Middle Ages to the 1990s.

Демокрита и Сократа: «Этим философам принадлежит теория, согласно которой человеческие институты языка, обычаев и законов не имеют магического характера табу, а сотворены человеком, не естественны, а условны, и эти философы в то же время утверждали, что мы сами отвечаем за эти институты» (с. 232, курсив мой. — М.Л.)

Трикстер, лишенный устойчивой идентичности, но способный артистически воспроизводить приметы любой идентичности, проскальзывающий между антиномиями социального, политического и культурного порядка, амбивалентный и неуловимый, этот персонаж выступает в качестве *плавающего* (или пустого) означающего — означающего с «нулевой символической ценностью»³⁵ — всех фундаментальных противоречий советского «закрытого» общества. Как «плавающее» означающее трикстер воплощает разрыв и непреодолимое противоречие, с одной стороны, между символическими языками — официальными или неофициальными, — с помощью которых общество моделирует и описывает себя, и, с другой стороны, социальными практиками, разворачивающимися в относительной независимости от этих языков. Речь идет не столько о советском двоемыслии (*double-speak, double-thought*), сколько о сосуществовании в культуре советского (и, думается, постсоветского) периода *двух параллельных реальностей* — *символической и практической*, знающих друг о друге, постоянно встречающихся и сталкивающихся друг с другом в пространстве субъективности, но лишенных системных механизмов социальной коммуникации друг с другом. *Именно отсутствие такой коммуникации и является, на мой взгляд, главным принципом советской «закрытости».*

Ведь элементы, специфические для «открытого» общества, присутствуют и в советском символическом языке (идеология равенства, соревнования и т.п.), и в советских социальных практиках (изобретение собственной идентичности, коммерциализация). Советский трикстер в этом контексте крайне важен: именно он своими трюками и провокациями демонстрирует разрывы в системе социальной сигнификации, выявляет пустоту, скрытую за любым социально признанным символом, за любой «прочной» идентичностью.

В то же самое время советский трикстер парадоксальным образом *преодолеывает эти разрывы* тем, что, превращая их в пространство игры между означающими без означаемых, он демонстрирует *языковую и игровую* природу как символического, так и практического уровней советской социальности и советской субъективности. Обживая противоречия между элементами «закрытости» и «открытости» на уровне идеологии, риторики, социальной идентификации, экономики и т.п., он представляет собой форму *негативной коммуникации* между символическими языками и практическим опытом советских людей. В этом смысле трикстер как плавающее означающее всех противоречий советской «закрытости» становится *пустым центром* советской цивилизации. Без него советский мир и советская субъективность не могли бы функционировать так долго. И в то же время именно позиция трикстера создавала тот критический вектор, который в конечном счете привел советскую цивилизацию к ее кризису и дезинтеграции.

35 *Lévi-Strauss Claude*. Introduction to the Works of Marcel Mauss / Transl. by Felicity Baker. L.: Routledge and Paul Kegan, 1987. P. 64. Далее номера страниц по этому изданию указываются в скобках непосредственно в тексте статьи.

ЦИНИКИ КАК КИНИКИ

Однако было бы неточно рассматривать трикстера только как альтернативу советскому символическому порядку. Отношения между трикстером и советским миром сложнее, и они, как ни странно, проливают свет на отношения между советским «закрытым» обществом и другими версиями кризиса модерности XX века, и прежде всего — немецким нацизмом. Ключевой категорией в выяснении этих отношений становится категория «цинического разума», разработанная П. Слотердайком в книге «Критика цинического разума» (1983).

По мнению этого философа, «универсальный диффузный цинизм»³⁶ представляет собой одну из центральных причин поражения Просветительского проекта в культуре XX века. Слотердаик определяет цинизм как «*просвещенное ложное сознание*» (с. 19). По мнению Слотердайка, циническое сознание является, с одной стороны, проявлением разочарования в практических и политических эффектах Просвещения, а с другой — результатом приспособления к изменчивой репрессивности модерности. Цинизм предлагает современному субъекту стратегию псевдосоциализации, позволяющую примирить бессознательное и суперэго посредством разложения субъективности на неустойчивые и *в равной мере аутентичные или фальшивые социальные маски* (или персоны), через постоянную смену которых и реализует себя цинический субъект.

Модерный цинизм воплощается прежде всего в тотальной *театрализации* социального пространства: «...стирается повседневно-онтологическая граница между игрой и серьезным делом ... ликвидируется безопасная дистанция между фантазией и действительностью, становится зыбко-неопределенным соотношение между серьезным и блефом» (с. 522). Обратной стороной театрализации выступает социальная культура недоверия — ожидание обмана, готовность к плутовству и восхищение трикстером:

Обман и ожидание обмана приобрели здесь характер эпидемии. <...> Наблюдая за тем, как устраивает свой маскарад обманщик, укрепляются в убеждении, что и вся действительность устроена точно так же, и в ней сплошь и рядом все орудуют под масками, в первую очередь там, где за этим труднее всего проследить. Таким образом, аферист становится экзистенциально важнейшим и понятнейшим символом хронического кризиса современного сознания, проистекающего от его усложненности (с. 516–518).

Фашизм, доказывает Слотердаик, возникает из этой готовности к обману и желания быть обманутым, хотя и подает себя как антитезу цинической культуре. Фашизм позиционирует себя как врага тотальной амбивалентности, театральности (*histrionics*) и обмана, побеждающего эти цинические составляющие культуры посредством радикально примитивизирующей и редукционистской консервативной мифологии, которая к тому же служит модернизации, якобы освобождая ее от противоречивых и деморализующих эффектов. Но, как показывает философ, фашизм (и добавим — сталинизм и даже постсоветский «путинизм»), возникая на аналогичной культурной почве, на деле представляет собой максимальное выражение цинической культуры. Во-первых, «тоталитарность» и «закрытость» исходят из тех же самых философских предпосылок, что и цинизм:

36 Слотердаик П. Критика цинического разума . С. 16.

В подходе своем все они — хаотологи, и исходят из первичности неупорядоченного, из наличия суперкомплексов (фактов), из существования бессмысленного и превышающего наши способности к постижению; циническая семантика... не знает иного выхода, кроме установления порядка ценой культурного произвола или систематизирующего принуждения (с. 437).

Во-вторых, в тоталитарной культуре театральность становится важнейшим орудием политической борьбы — теперь это не только театральность репрезентации вождя (в нацизме) и не только эстетика массовых политических шоу — от демонстраций до показательных процессов над врагами народа (в сталинской культуре). Не менее важно театральное разыгрывание властью профетического знания, спектакли монолитности и единства идеологии при постоянных «тактических» — а на самом деле прагматических и даже «безыдейных» — сменах курса, превращениях героев во врагов, присвоении «чуждых» идеологием и т.п. Вот почему модель «трикстер во власти» — в диапазоне от Воланда до анекдотов о Сталине и «Вовочке-морковочке» — характерна для советской культуры, несмотря на предполагаемую маргинальность статуса трикстера.

Цинизм неуязвим для любой рациональной или эмоциональной критики. Поэтому в противовес цинизму Слотердаjk выдвигает категорию кинизма: «Только направляясь от кинизма, а не от морали, можно положить пределы цинизму. Только веселый кинизм целей никогда не поддастся искушению забыть, что жизни нечего терять, кроме себя самой» (с. 220). Кинизм понимается и возникает как радостный и непрагматический аспект цинизма. По мнению философа, кинизм разделяет с цинизмом два фундаментальных принципа: «...первый — это мотив самосохранения в кризисные времена, второй — тот род бесстыдного, “грязного” реализма, который без оглядки на конвенциональные тормоза морали объявляет себя сторонником того, “что есть на самом деле”» (с. 218). Главное же различие между цинизмом и кинизмом видится Слотердаjку в том, что современный цинизм, как правило, сочетает «суровый *цинизм средств* с неколебимым *морализмом целей*» (с. 216), — отсюда, добавляет он, столь яростное отношение к «дегенеративному искусству» и «буржуазному декадансу», объединяющее фашизм и коммунизм. Кинизм, по его мнению, идет значительно дальше — подрывая представления о *целях*: «Тот, кто в духе кинизма дает отставку всем так называемым целям и ценностям, взрывает замкнутый круг инструментального разума, в котором “благие” цели преследуются с использованием “дурных” средств» (с. 219).

Трикстер ближе всего подходит к «киническому разуму». Не случайно Диоген Синопский, в лице которого Слотердаjk видит основоположника кинического дискурса, нередко рассматривается в ряду трикстеров³⁷. Слотердаjково описание Диогена акцентирует еще одну важную черту кинизма, в равной мере характерную и для трикстера: «...он не воспринимает мир трагически и не находит его абсурдным. В нем нет ни малейшего следа меланхолии, присущей всем экзистенциализмам Нового времени. Его оружие не столько анализ, сколько смех» (с. 181). Эта принципиальная *веселость* киника (и трикстера тоже) вытекает из особой цельности кинической позиции: преодолевая цинический разрыв между целями и средствами, ки-

37 См. также: *Гариков Д.* Трикстер: Лицедей в евроазиатской культуре. М.: Мысль, 2006. Глава 3: «Диоген Синопский и киники».

ник снимает и шизофреническую расщепленность цинического сознания и вместо смены социальных масок предлагает *метаморфозу*, артистическую текучесть и подвижность субъекта, *в равной мере затрагивающую его/ее интеллект, эмоции и тело*. Речь в данном случае идет не только о «пантомимической» философии в духе Диогена, но также и о принципиальном бесстыдстве киника, характерном и для трикстера. Бесстыдство в данном контексте означает отказ от моральных запретов, окружающих телесную жизнь, не только уравнивание телесного в правах с интеллектуальным, но и необходимое воплощение «высших» движений в телесных практиках.

В советских и постсоветских трикстерах немало кинического. Более того, практически все сколько-нибудь значительные советские трикстеры выступают именно как киники — это и веселые философы (Хулио Хуренито, Остап Бендер, искандеровский Сандро, горинско-захаровский Мюнхгаузен), и провокаторы-клоуны (Воланд и его свита, Буратино, Шапокляк, Карлсон), и «философствующие телом» (в диапазоне от Бени Крика до пелевинской лисы А Хули) вплоть до таких «чистых», почти образцовых в своем «отрицании целей» киников, как Веничка («Москва—Петушки») и Гуревич («Вальпургиева ночь, или Шаги Командора») Венедикта Ерофеева. Кинический импульс отсутствует разве что в трикстере-идеалисте Деточкине («Берегись автомобиля»), трикстере-добряке Андрее Бузыкине («Осенний марафон») и трикстере-шпионе Штирлице. Создавая свои произведения в годы расцвета «черного рынка» и соответствующих форм социальности, авторы этих фильмов, с одной стороны, стремились вывести на сцену героя, противостоящего всеобщему цинизму, а с другой — бессознательно использовали энергию трикстерской свободы и витализма³⁸. Но, освобожденные от цинизма (что во всех случаях подчеркнуто циничными антагонистами героев; двуличие Штирлица мотивировано особенностями его *служебного долга*), эти персонажи оказываются неспособными и к киническому веселью — вот почему для их «возвышения» привлекаются символы из репертуара интеллигентского идеализма в диапазоне от «революционной романтики» Деточкина до интеллектуального превосходства Штирлица.

Пример этих героев свидетельствует о том, что вопреки пафосу Слотердайка противопоставление киника цинику не абсолютно, а относительно. По крайней мере, в советской культуре киник — это сверхциник: это тот циник, который сумел превратить сам цинизм в искусство, в самодостаточную игру, уже заслоняющую прагматику, конкретную выгоду, преследуемую героем. Как доказывает С. Жижек, соединивший Слотердайка с Лаканом в своем анализе современных идеологических фантазмов, общество циников основано на тайном наслаждении (*jouissance*), обеспечивающем согласие с механизмами социальной репрессии³⁹.

38 См. детальный разбор «Берегись автомобиля» в кн.: Прохоров А. Унаследованный дискурс: Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». СПб.: Академический проект, 2007. С. 256–267. В частности, исследователь отмечает: «Деточкин — герой промежуточный, во многом близкий к героям брежневского периода; лгунам и обманщикам, разного рода “плохим хорошим людям”, чья двойная игра спасает мир от социальных бедствий» (с. 255).

39 См.: Žižek Slavoj. The Plague of Fantasies. L.; N.Y.: Verso, 1997. P. 45–60.

Коротко говоря, *jouissance* строится на том, что строгость законов компенсируется необязательностью их исполнения. Современный «раб» испытывает *jouissance* от возможности обманывать власть. Современная власть испытывает *jouissance* от того, что, предоставляя такую возможность, канализирует сопротивление. Но *jouissance* — всегда тайна, оно всегда скрыто на уровне политического бессознательного. Трикстер же превращает цинизм в перформанс и тем самым разоблачает эту «тайну», вернее, *остраняет* ее, переводя *jouissance* на уровень эстетического наслаждения от его артистизма, от его игры. Именно эта операция и позволяет переплавлять цинизм в кинизм. Именно в ней — секрет успеха советского трикстера.

Не вдаваясь в вопрос о приложимости модели Слотердайка к советской социальной истории, отмечу лишь, что постоянное присутствие, а главное — высокая символическая значимость фигуры трикстера в советской культуре отчетливо демонстрирует, что циническая составляющая является неотъемлемой — хотя, разумеется, и не единственной — частью советской субъективности начиная с самого раннего периода ее формирования и что диалектика цинического и кинического проходит через всю историю советской и постсоветской культуры. Но главное, эта логика позволяет понять значение и функцию фигуры трикстера в советской культуре. *Создавая привлекательные и глубокие фигуры трикстеров, советская культура таким образом возвышала свой собственный цинизм до кинического, то есть артистически бескорыстного, уровня.* Эта операция, с одной стороны, обеспечивала алиби или даже эстетическое оправдание вездесущим циническим практикам, с другой — представляла (по Слотердайку) единственную эффективную альтернативу цинизму. Кстати, показательно, что в большинстве текстов и фильмов, где фигурирует трикстер, его антагонистом выступает не идеалист, не принципиальный идиот, как можно было бы ожидать, а напротив — прожженный циник, вроде Корейко у Ильфа и Петрова, большинства персонажей «московских» глав «Мастера и Маргариты», Карабаса-Барабаса и Дуремара в «Золотом ключике», ангелов в «Москве—Петушках», Прохорова, санитарки Тamarочки и Борьки-мордворота в «Вальпургиевой ночи» и Саши Серого в «Священной книге оборотня».

* * *

Меняется ли культурная функция трикстера после коллапса советской закрытой системы? Поначалу кажется, что да: в 1990-е годы советский цинизм более не требовал культурной легитимации, перемещаясь в открытое социальное пространство. Все формы «черного рынка», продолжая существовать в постсоветское время и приобретая новые — иной раз открытые, но часто остающиеся закрытыми — формы (об этом подробно пишут А. Леденева, И. Клямкин с Л. Тимофеевым), тем не менее воспринимаются в культуре не как подрывной элемент, а как социальный и экономический мейнстрим. Может быть, именно поэтому такими грустными, а то и безжизненными оказываются и постсоветские экранизации, и театральные версии романов Ильфа и Петрова (единственная полуудача, саморефлективно осмысляющая именно угасание культурной роли трикстера, — это «Мечты идиота» (1993) В. Пичула), «Мастера и Маргариты», «Одесских рассказов». Герои-трикстеры в этих работах либо превращаются в памятники себе (см. выше), либо становятся неотличимы от постсо-

ветских «братков» — иначе говоря, их символическое значение либо утрачивает подвижность, то есть обнаруживает свою нерелевантность современности, либо тривиализируется.

Однако в конце 1990-х — начале 2000-х с большим успехом разворачивается фандоринский проект Б. Акунина, продолжающий начатые в 1960-е годы попытки конвертации трикстерской свободы в нецинические формы (зато практически все bad guys в его романах — циники, а нередко и киники). В 2004 году выходит роман В. Пелевина «Священная книга оборотня», в котором столкновение постмодернистско-либеральной и неотрадиционалистско-государственнической идеологий разыгрывается через историю любви/войны двух трикстеров-оборотней, при том что постмодернистская китайская лиса А Хули явно тяготеет к киническому полюсу, тогда как генерал ФСБ волк Саша Серый откровенно циничен⁴⁰.

Эти примеры свидетельствуют о том, что связанная с советским трикстером семантика, а именно создание трансгрессивных и лиминальных зон свободы во внутренних пространствах закрытой системы, возвращается с нарастанием тенденций к «закрытости», с укреплением «вертикали власти», националистских и этатистских дискурсов, короче говоря, всего того, что характеризует путинскую эпоху.

Однако эта тенденция несравнима по интенсивности с тем нашествием трикстеров, которое произошло в американской культуре в 2000-е годы: от Тайлера Дердена (Брэд Питт) из «Бойцовского клуба» (2004) Д. Финчера по роману Ч. Поланика, Фрэнка Эбегнейла (Леонардо Ди Каприо), главного героя спилберговского «Поймай меня, если сможешь» (2003), почти трагедийного Джокера (Хит Леджер) в последней версии «Бэтмана» («Темный рыцарь» [2008] К. Нолана) и целой бригады фокусников («Престиж» (2006) того же Нолана, «Иллюзионист» [2006] Н. Бергера, «Сенсация» [Скоор, 2006] В. Аллена) — вплоть до Бората, а также Али Джи и Бруно, созданных неутомимым и беспощадным Сашей Бэрном Коэном, а также *самых популярных* американских политкомментаторов — комиков Джона Стюарта и Стивена Кольбера.

В чем причина столь явственной диспропорции? Казалось бы, глобализация должна была бы гомогенизировать тенденции такого рода, ан нет... Вряд ли дело в том, что бушевское восьмилетие в Америке породило более закрытое общество, чем то, что сформировалось в России 2000-х. Но возможно, реакция на нарастающий изоляционизм и цинизм власти в США оказалась более выраженной и осознанной, чем в России, — ведь достаточно сравнить, как неуклонно падал рейтинг Буша в течение этих лет и как прочно «завис» он в районе недосягаемых 70–80% у Путина.

Если эта гипотеза имеет под собой основания, то тогда архетип трикстера, а вернее, его популярность представляет собой любопытный *симптом*. Трикстеры, как можно заключить, активизируются в культуре в тот момент, когда общество *перенасыщено цинизмом и сознает это*; в этих образах *растрачивается избыток цинизма*, оборачивающийся против самого себя и поражающий не только все, претендующее на авторитет и ценность, но и сам цинизм, лишаящийся в этом акте своей прагматики и превращающийся в кинизм. Чем плотнее «закрывается» общество, тем острее по-

40 Подробнее о фандоринском цикле Акунина и о «Священной книге оборотня» см.: Липовецкий М. Паралогии... С. 682–707, 641–672.

Трикстер и «закрытое» общество

требность в культурных клапанах. Трикстеры и есть такие клапаны, или, другими словами, это культурные «лейкоциты», которые тем интенсивнее, чем более социальный организм подвержен прото-, про- или просто фашистским «инфекциям». Ведь фашизм, как показывает Слотердайк, вырастает именно на почве избыточного цинизма.

Но если «инфекция» налицо, а организм реагирует вяло, значит, либо общество не осознает собственного цинизма, либо — или вдобавок к первому фактору — культурный иммунитет ослаблен, сопротивление инфекции резко упало. Кажется, именно так обстоит дело в современной русской культуре. Иначе она бы кишела новыми и актуальными образами трикстеров.

Июнь 2009 г.