

ТЕКСТЫ

М. Н. Липовецкий

ШАЛУНЫ, ВРАГИ, ДРУГИЕ... ТРИКСТЕР В СОВЕТСКОЙ И ПОСТСОВЕТСКОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Автор анализирует фигуру трикстера в советской и постсоветской детской литературе. В статье рассматриваются вопросы, связанные с функционированием трикстеров в советской культуре в целом и их местом в детской литературе. Автор предлагает сравнительный анализ тропа трикстера во взрослой литературе с аналогичными персонажами в литературе для детей. Рассматриваются специфические функции и конфликты, связанные с трикстерским тропом в детской литературе. Автор сравнивает трикстеров советской детской литературы и ставит вопрос о значении этих персонажей в детской литературе постсоветского периода.

Ключевые слова: трикстер, троп, функции трикстера, медиатор, конфликт, гипе-идентификация, цинизм, трикстерская педагогика.

Семь лет назад, в 2007 г., в кулуарах одной из конференций, вместе с Ильей Кукулиным и Марией Майофис мы придумали сборник о любимых героях советского детства. Большинство авторов для сборника мы рекрутировали на той же конференции, и — удивительное дело — несмотря на кажущуюся легковесность нашей затеи, меньше, чем через год, в издательстве НЛЮ вышел сборник под названием «Веселые человечки: культурные герои советского детства» [Веселые человечки 2008]. Под культурными героями мы понимали таких персонажей, которые бы существовали бы больше, чем в одной медиальной среде — допустим, не только в книге, но и в фильме, мультфильме, театральной постановке и т. п. В итоге в наш сборник вошли главы о Володе Ульянове и Айболите, Буратино и Незнайке, Волшебнике Изумрудного города и Волке из «Ну, погоди!», Винни-Пухе и Карлсоне, Чебурашке и Шапокляк, Коте Леопольде и Электронике, персонажах цикла «Трое из Простоквашино» и «Спокойной ночи, малыши».

Когда сборник был готов, читая и перечитывая статьи, вошедшие в него, я с удивлением заметил, что большая часть этих персонажей подпадает под характеристику такого, давно занимавшего меня,

мифо-фольклорного тропа, как трикстер. К «чистым» трикстерам относились Буратино, Незнайка, Гудвин, Сыроежкин из «Электроника», Шапокляк из цикла о Чебурашке, Хрюша из «Спокойной ночи, малыши», а также оставшиеся за границами сборника старик Хоттабыч и весь коллектив «Бременских музыкантов» из мультфильмов Инессы Ковалевской по сценариям Юрия Энтина и Василия Ливанова, как, впрочем, и такие переводные герои советского детского чтения, как Мюнхгаузен Распе (и Чуковского) и Тиль Уленшпигель Шарля де Костера, Чиполлино Джанни Родари, Снусмумрик из цикла Туве Янссон о муми-троллях, Пеппи Длинный Чулок и Эмиль из Лённеберги Астрид Линдгрэн, маленькая Баба Яга и Маленькое привидение Отфрида Пройслера.

В то же время явной «трикстеризации» в процессе освоения советской детской культурой подверглись и такие, первоначально не похожие на трикстера, персонажи, как Володя Ульянов (как это показал К. Богданов¹) и милновский Винни-Пух. В свою очередь этот процесс срезонировал с тем, как в жанре советского анекдота превращались в трикстеров героические Чапаев, Штирлиц, поручик Ржевский и Шерлок Холмс, меланхолические Чебурашка с Геной, а также практически все советские лидеры, от Ленина, ставшего Вовочкой, до морбидного клоуна Брежнева.

Вопреки тезису об асинхронности детской и взрослой культур, фигура трикстера пользовалась равным, если не большим успехом в советской взрослой культуре — причем, как официальной, так и неофициальной, как в 1920–1930-е, так и в 1960–1980-е. Упомяну лишь таких литературных героев, как Хулио Хуренито, Бень Крик, Иван Бабичев, Шариков, Остап Бендер, Воланд со свитой, Василий Теркин, Веничка и Гуревич Венедикта Ерофеева, барон Мюнхгаузен (из пьесы Горина больше известной по фильму М. Захарова)... За исключением Шарикова (хотя он и ближе всех подходит к юнговской характеристике трикстера как воплощения звериного в человеке [Jung 1972]), все эти и многие подобные персонажи советской культуры окружены не только авторской и читательской симпатией, но и обожанием, подчас доходящим до культа. И хотя трикстеров немало и в западной культуре XX века (от персонажей Чарли Чаплина и благородных жуликов О'Генри до Барта Симпсона и Бората), все же роль, которую этот троп приобретает в советской культуре явно носит остро специфический характер.

Однако, прежде чем говорить о функциях трикстеров в советской культуре и ставить вопрос о том, насколько место трикстера

во взрослой литературе совпадает с местом аналогичных персонажей в литературе для детей, необходимо хотя бы вкратце очертить функциональные аспекты этого тропа.

Я называю трикстера тропом, используя лотмановское определение этой категории как риторической фигуры, рождающейся в точке контакта между двумя культурными языками². В случае трикстера, с одной стороны, присутствует фольклорно-мифологическая структура, восходящая к таким персонажам, как Гермес и Прометей в древнегреческом пантеоне, Ворон в палеоазиатском фольклоре, Локи в скандинавской мифологии, Петрушка и Солдат в русском фольклоре, Ходжа Насреддин в среднеазиатском, черт в западноевропейских фаблю и т. п.; а с другой — культурные, социальные и политические языки современности, причем самой свежей, еще не остывшей. Троп трикстера лежит в основании самых разных культурных персонажей — плута, вора, шута, клоуна, самозванца, озорника... В детской литературе его наиболее частые воплощения связаны с образами шалунов, проказников, хитрецов, клоунов и злодеев.

Если же попытаться — опираясь на работы мифологов и фольклористов³ — суммировать наиболее существенные черты трикстеров, то структурное значение приобретают следующие характеристики:

- 1) Функция медиатора и связанные с нею амбивалентность и лиминальность трикстера;
- 2) Трансгрессия социальных и моральных норм. По выражению Льюиса Хайда, трикстеры «не аморальны, а внеморальны» (5).
- 3) Самодостаточный, не прагматический, а скорее эстетический (комедийный) или ритуальный характер плутовства.

Благодаря этим свойствам, трикстер в модернистской культуре, как правило, ассоциируется с радикальной, цинической или анархической свободой, непринадлежностью к каким-либо сообществам и идеологиям; глубинным неконформизмом, скрываемым способностью трикстера манипулировать языками авторитетных идеологий и сообществ. Как я пытался показать в своей книге “Charms of the Cynical Reason: The Trickster’s Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture” (2011), актуальность трикстера для советской культуры связана с центральной ролью цинизма и цинических практик в советском обществе. Речь идет и о постоянном разрыве между идеологическими декларациями и повседневным опытом, а также о различных практиках выживания: от мнимых идентичностей до блага и теневой экономики и сопутствующей ей социальности⁴.

Трикстеры во «взрослой», как официальной, так и неофициальной культурах, обеспечивали эстетическую легитимацию цинических практик обмана и двуличия (как правило, сопровождаемых чувством вины), представляя их как эффектную игру, а не как унижительную борьбу за существование. В то же время именно эти персонажи составляли наиболее зримую и обаятельную альтернативу советскому цинизму. Ведь, как заметил Петер Слотердаjk, идеализм и морализм бессильны против цинизма с его протеичной аморфностью: альтернативой ему может служить только иной цинизм — освобожденный от прагматики и переведенный в измерение философской критики и эстетической игры (то, что Слотердаjk называет кинизмом) [Слотердаjk 2009].

Однако в какой степени эти характеристики советских трикстеров приложимы к детской литературе? Какие специфические функции, а главное, конфликты связаны с аналогичными персонажами? Сохраняют ли трикстеры прежнее значение в детской литературе постсоветского периода по сравнению с советским временем? Чтобы ответить на все эти вопросы, я проанализирую несколько «трикстерских» текстов из детской литературы 1930-х гг., а затем — 2000-х, пропуская разделяющие их десятилетия. Созная не вполне корректный характер такого подхода, я надеюсь, что предлагаемое сопоставление позволит рельефнее выделить специфическую конфликтность, связанную с образом трикстера в советской и постсоветской культуре.

СОВЕТСКИЕ ТРИКСТЕРЫ

В двадцатые годы трикстеры в детской литературе, как правило, соотносились с революцией. Ярче всего это видно по «Трем толстякам» (1924, опубл. в 1928), первой книге Юрия Олеши. Свержение режима Трех Толстяков осуществляется здесь цирковой труппой, выступающей как коллективный трикстер. Циркачи, по определению, существуют в лиминальном — или карнавальном — пространстве. Кроме того, именно мир цирка воплощает самодостаточно-эстетическое измерение плутовства и трюков. Всех цирковых героев «Трех толстяков» отличает великолепная способность пересекать границы и совмещать в себе несовместимые противоположности. Гимнаст Тибул с помощью доктора Гаспара из белого превращается в негра. Просперо держат в зверинце, что помещает его на грань между человеческим и животным мирами. Суок из живой девочки становится куклой (а затем, когда ее ведут на казнь, подменяется

на куклу). А наследник Тутти, оказывающийся братом Суок, окружен молвой о том, что у него железное сердце.

Аналогичным коллективным трикстером выступают «красные дьяволята» из одноименной книги Павла Бляхина (1921) или вчерашние беспризорники из Школы имени Достоевского в повести (1926) Л. Пантелеева и Г. Белых, в борьбе и сотрудничестве с интеллигентом Викниксором строящие утопию справедливого общества. В 1930-е гг. эта функция трикстера в детской литературе сохраняется, но претерпевает значительные трансформации. Черты трикстера угадываются в Гаврике из повести «Белеет парус одинокий» (1936) Валентина Катаева, и именно трикстерами являются главные герои пьесы Евгения Шварца для детей «Голый король» (1934), надувающие и прогоняющие фашиствующего короля. Казалось бы, к этой же тенденции примыкает и Буратино, свергающий власть Карабаса Барабаса в «Золотом ключике» Алексея Толстого. Однако, Буратино оказывается явно сложнее породившей его тенденции.

М. Петровский [Петровский 1986] и недавно Иван Толстой (в цикле передач на канале «Культура») ⁵ немало сделали для того, чтобы поместить роман Толстого для детей и взрослых в контекст Серебряного века, превратив эту веселую книгу, законченную в 1936 г., в интертекстуальное сведение счетов между автором и Блоком (Пьеро), Мейерхольдом (Карабасом Барабасом), Глебовой-Судейкиной (Мальвиной), а также Волошиным (папой Карло). Сам Буратино при этом интерпретируется как простак и воплощенный апофеоз естественности — при том, что этот образ проецируется на самого Толстого, якобы, таким образом, утверждающего необходимость, отказываясь от модернистских масок, оставаться самим собой в искусстве. Однако при этом упускается из виду то, что Буратино, пожалуй, самый яркий трикстер в советской литературе для детей. Его трикстерские черты особенно очевидны при сопоставлении с его прототипом Пиноккио.

Исследователями Толстого замечены мельчайшие отличия «Золотого ключика» от сказки Коллоди, однако, почему-то никто не обратил внимание на колоссальное и почти декларативно подчеркнутое отличие Буратино от Пиноккио: хотя Пиноккио, как и Буратино, появляется на свет с длинным носом, у Пиноккио нос еще больше вытягивается в тот момент, когда он жлет — что делает начальный размер его носа относительно небольшим. Этот мотив полностью отсутствует в «Золотом ключике» — отнюдь не потому, что Буратино не врет. Совсем наоборот — вранье изначально характеризует этого персонажа!

Если принять версию о Буратино как об alter ego Толстого, то длинный нос Буратино становится лукавой декларацией о предназначении художника, которое Толстой видит вовсе не в обязанности быть глашатаем правды, как требует русская культурная традиция, а совсем наоборот — во *вранье*, в способности увлекательно сочинять небылицы. Художника-пророка Толстой замещает художником-буратино, который всегда остается в пространстве игры, в пространстве выдуманной реальности. Единственное, что ему нужно, — это право *врать свободно*, не из-под плетки, а для собственного удовольствия. Марионеточность куклы у Толстого поэтому полностью лишается трагизма: если жизнь театр, то это самое подходящее место для *игры*, — озорства, шаловства, небылиц и приключений. Короче, того, к чему более всего приспособлен Буратино.

Так что в Буратино Толстого важна не революция — а личная свобода, манифестируемая образом трикстера, обретающего собственный театр, где можно врать в свое удовольствие. В этом отношении «Золотой ключик» может быть прочитан не столько как издевательство над культовыми фигурами Серебряного века, сколько как попытка сохранить модернистскую эстетическую игру как заповедник свободы⁶.

Не случайно отождествление автора с трикстером в известной степени роднит Буратино с Даниилом Хармсом, выбравшим позицию трикстера в качестве авторской в своей поэзии и прозе для детей (особенно показательны в этом отношении «Врун» и «Сказка»). Надо заметить, что аналогичное отождествление автора с трикстером лежит в основании многих произведений игровой поэзии 1960–1990-х, от «Принцессы и людоеда» Г. Сапгира до «Вредных советов» Г. Остера.

Однако, в совсем иной функции трикстер выступает в другой известной книге 1930-х гг. — «Старике Хоттабыче» (1938) Лазаря Лагина⁷. Обычно эта повесть интерпретируется как «*Bildungsroman наоборот*», в котором старый джин перевоспитывается, под влиянием мальчика Вольки и его друзей усваивая советские ценности. Впрочем, при ближайшем рассмотрении сами проделки Хоттабыча не столько противоположны советским ценностям, сколько *гипертрофируют* их. Волька отвечает на экзамене, повторяя не только слова, но и интонации Хоттабыча; футбольные ворота подыгрывают любимой футбольной команде; смешливый парикмахер и его клиенты превращены в стадо баранов (в другой редакции хулигатель Вольки, в результате колдовства Хоттабыча, вместо речи переходит на собачий лай); другой хулигатель отправлен в рабство, а «паршивый

частник Хапугин» унесен вихрем в неизвестном направлении... Во всех этих чудесах угадываются формулы, относящиеся к *фигуре врага* в советской культуре 1930-х гг. Это не кто иной, как враг говорит с чужого голоса; подыгрывает противнику; не говорит, а лает, как собака; третирует народ, как стадо баранов, за что отправляется в рабство или уносится вихрем за пределы видимости. Надо заметить, что даже путешествие Вольки с друзьями и Хоттабычем на ледоколе «Ладога» за Полярный круг, где и находится заключенный в сосуде брат Хоттабыча — естественно, не заслуживающий освобождения — не может не вызывать ассоциаций со знаменитой писательской поездкой на Беломорканал в 1934 г.

Я далек от мысли искать в «Старике Хоттабыче» тайную антисоветчину. Напротив, Лазарь Лагин, известный своей ортодоксальной репутацией, по-видимому, вполне искренне делился с Хоттабычем устойчивыми в советской культуре представлениями о том, как следует обращаться с врагами. Другое дело — что автор не всегда может контролировать своего персонажа, особенно если этот персонаж — трикстер. Попадая в руки Хоттабыча, советские формулы буквализируются и потому становятся пародийными.

Так, полагаю, невольно обнаруживается в советской детской литературе еще одна важная функция трикстера: он осуществляет игровую *гиперидентификацию* с языками власти, чем подрывает их. По выражению Алексея Монро, гиперидентификация — «создает дистанцию путем чрезмерного приближения» [Монро А. 2005, р. 48]. Причем, по характеристике Славоя Жижека, «в современных обществах, будь то демократические или тоталитарные, такая циническая дистанция, смех, ирония выступают в качестве неотъемлемого элемента принятых правил игры. Господствующая идеология не предполагает серьезного отношения к себе. Возможно, самую большую опасность для идеологии представляют люди, следующие ей буквально» [Žižek 2001, р. 35]. В этом смысле повесть Лагина выполняла важнейшую роль в формировании советского субъекта, *обучая гиперидентификации с идеологией как условию дистанцирования и дистанцированию как условию социализации*. Иными словами: обучая цинизму как условию социальной адаптации⁸.

Этот же парадокс объясняет еще одну важную функцию трикстера в советской культуре. Достаточно часто именно «враг» изображается как трикстер. И именно трикстерские черты — амбивалентность, артистизм, свобода от условностей — делают таких «врагов»,

как, например, дядя из «Судьбы барабанщика» (1939) Аркадия Гайдара, куда более сложными и привлекательными персонажами, чем «положительные герои». Репрезентация злодея как трикстера не редкость в мировой литературе, а в детской особенно. Однако в повести Гайдара дядя появляется как заместитель арестованного отца, и поэтому отношения Сергея Щербачова с дядей-трикстером тоже выстроены как своеобразный *Bildungsroman*. Эволюция «барабанщика» видна прежде всего в том, как глупы и неумелы были его проказы до появления дяди, и как, под влиянием дяди, Сергей постепенно учится врать и хитрить почти мастерски. Гайдар, нарушает логику этой эволюции тем, что мальчик бросает дяде вызов, стреляя в него. Однако, «трикстеризация» главного героя представляется не отклонением от «правильного» пути, а логичным ответом на ту *педагогику трансгрессии*, которая роднит «Судьбу барабанщика» с «Золотым ключиком» и «Стариком Хоттабычем».

Во всех этих книгах трикстер учит одновременно непослушанию и конформизму. Выступая в роли авторитета, трикстер, с одной стороны, создает обаятельный и влиятельный пример трансгрессий, а с другой, провоцирует героя-ребенка на аналогичные трансгрессии, в том числе направленные и против собственного авторитета (как это происходит в «Судьбе барабанщика»).

Эффективность и эффективность трикстерской педагогики, разумеется, нельзя в полной мере оценить, упуская из виду выпяченный героизм и жестокую дидактику многих детских книг 1930–1980-х гг. Трикстеры вносили в советскую детскую литературу веселье, а вместе с ним эмоциональную и психологическую сложность, что не могло не выделять их на фоне других героев советского детства. Однако именно трикстеры острее всего обнажали внутреннюю противоречивость направленных на ребенка социальных ожиданий — противоречивость, возможно, свойственную не только советской культуре, но и модерности в широком смысле. Речь идет об одновременном требовании послушания и непослушания, конформизма и бунта против социальных норм, консерватизма и революционности.

В результате авторитетная позиция трикстера — двойника автора в «Золотом ключике», мудрого старца (совсем по Юнгу) в «Старике Хоттабыче», заместителя отца в «Судьбе барабанщика» — создает парадоксальную, а точнее, внутренне конфликтную ситуацию. Трикстер с его амбивалентностью и трансгрессивностью, становясь авторитетом, изнутри взрывает столь важное для детской литературы

представление о социальной и культурной *норме*. Норма, утверждаемая трикстером, складывается из ее постоянных нарушений. Верность себе требует вранья. Социальная идентификация предполагает комическую дистанцию. В соответствии с той же логикой (правда, не отрефлектированной) советские революционные герои всерьез изображались одновременно и как пример бунта против социальных норм, и как объекты не критического поклонения. Трикстеры же иронически остранили эти парадоксы, одновременно обостряя и примирая противоречия, и даже делая их смешными и обаятельными.

ПОСТСОВЕТСКИЕ ТРИКСТЕРЫ

Перенесемся в 2000-е гг. В детской литературе этого времени фигуры, а вернее, мотивы, связанные с фигурой трикстера, возникают довольно регулярно. Существует немало произведений (о некоторых из них пойдет речь ниже), в которых именно герои-трикстеры играют центральную роль в сюжете и композиции. Но, что показательно, трикстерские мотивы не акцентированы и не окружены привычным ореолом комических трансгрессий, а скорее, приглушены, нечасто воплощены в одном ярком персонаже, а если такое и происходит, то далеко не сразу связь этого персонажа с трикстерским тропом бросается в глаза. Не претендуя на полноту обзора, намечу несколько трансформаций этого мотива, которые представляются мне устойчивыми и симптоматичными для современной детской культуры в России.

Современный трикстер редко занимает авторитетную позицию. Если же это происходит, то, как правило, такая позиция маркирована связью с советским прошлым, т. е. воспринимается как «уходящая натура». Так, например, двусмысленный и во многом саморазрушительный характер трикстерской власти отчетливо виден в повести Эдуарда Веркина «Облачный полк», где иногда печальным, иногда жестоким, иногда добрым шутком изображен так называемый «пионер-герой» Леня Голиков, действующий в партизанском отряде времен войны. Тень трикстерства нависает и над образами артистически-властных и одновременно комически-деструктивных бабушек — не только в известной повести Павла Санаева «Похороните меня за плинтусом», но и в цикле повестей Наринэ Абгарян о Манюне. Таким образом, авторитетность неразрывно сплетается с амбивалентностью и лиминальностью (между настоящим и прошлым), характерными для трикстера.

В то же время трикстерские мотивы довольно часто — и это новый феномен — окружают социального маргинала, постсоветского отверженного — актера-гея в повести Дарьи Вильке «Шутовской колпак»; Юру, страдающего ДЦП, из повести Екатерины Мурашовой «Класс коррекции» или подростков-инвалидов в романе Мириам Петросян «Дом, в котором...» Трикстерский артистизм, превращающий трансгрессию в эстетический акт, трансформируется во всех этих случаях в свободу быть *Другим*, т. е. трансгрессию репрессивных социальных норм. См., например, в повести Мурашовой:

На поддразнивания Юра реагировал удивительно: он смеялся. Да еще и передразнивал дразнильщиков. Вот как это происходило. Идет, предположим, Юра на костылях по коридору. Сзади тут же пристраивается хвост из двух-трех кретинов, которые идут так, чтобы Юра их не заметил, и копируют его ужасную походку, иногда опираясь при этом на швабру. Еще кретинов пятнадцать ржут. Юра потихоньку поглядывает назад, потом резко оборачивается. Все кретины, естественно, застывают на месте. Юра говорит, указывая пальцем:

— Не выходит, не выходит, не выходит! И вовсе не похоже! Ты ногу не так волочешь, ты — вообще спотыкаешься, а я этого никогда не делаю. Вот у тебя немного лучше, чем у них, но все равно не так. Вставайте вот сюда, рядом. Смотрите на меня. Раз, два, три — пошли! Ногой, ногой больше загребай! Смотри, как я делаю! [Мурашова 2007, с. 11]

Трансгрессивная педагогика, о которой шла речь выше, ведет в текстах 2000-х годов к открытию «нейтральным» персонажем (подобным Вольке из «Хоттабыча» или Сереже из «Барабанщика») *Другого* в самом себе. Это открытие поначалу вызывает панику, а затем принимается героем не как проклятье, а как возможность для творчества (так происходит в повестях Вильке и Мурашовой). Вообще сочетание проблематики социального Другого с мотивом трикстера представляется очень важным и многообещающим культурным симптомом. Это сочетание, с одной стороны, наполняет трикстерский жест социальной актуальностью, позволяя превратить трикстерскую трансгрессивную педагогику в метод критического анализа. А с другой, трикстерские черты освобождают Другого как от мелодраматизма и идеализации, так и от демонизации, раскрывая этот образ для свободного и живого диалога.

Вместе с тем трикстерская трансгрессия в этих и ряде других произведений 2000-х редко распространяется только на социальные нормы. Речь, как правило, идет о гораздо большем. Волевым усилием подростки из «класса коррекции», увлекаемые трикстером Юрой, совершают переход в другой, воображаемо-реальный мир. Там кто-то найдет счастье, а кто-то (как Юра) сложит голову.

Шутовской колпак, сотворенный юным героем-рассказчиком по совету уезжающего актера, позволяет ему окончательно подчинить социальную реальность законам театра, т. е. волшебства. Но, пожалуй, наиболее семантически насыщенный характер эта связь приобретает в таких двух выдающихся романах последнего времени, как «Живые и взрослые» Сергея Кузнецова (кстати, одного из авторов сборника «Веселые человечки») и в уже упомянутом «Доме, в котором...» Мариам Петросян. Связь между трикстером и мотивом многомирия вообще вполне логична. Ведь, в сущности, это древнейшая функция трикстера — быть медиатором между мирами. То, что она органически возрождается в современной детской прозе, говорит о созвучии между структурой этого тропа и тем, как детская литература осваивает возможности модернизма и постмодернизма.

Роман Сергея Кузнецова рисует внешне вымышленный и фантастичный мир «живых», который при ближайшем рассмотрении оказывается прозрачным изображением «застойного» детства нашего поколения. Культ войны, фальсифицированная история, нагнетаемая официально ненависть и культивируемая неофициально любовь к Западу и западным вещам, лицемерие и конформизм взрослого мира и насилие в отношениях между детьми — все это узнается в романе Кузнецова, несмотря на то, что в войне, о которой рассказывают его героям, участвовали зомби и прочие «ромерос»; а Запад представлен как мир мертвых (вероятно, так автор реализует остапбендеровскую острогу о загранице как о мифе о загробной жизни). У Кузнецова речь идет о мертвых не метафорических, а действительно, ушедших из мира живых, не стареющих и не знающих, что такое время, способных проникать в реальность живых в виде призраков и зомби. Четверо подростков в романе ищут маму одного из них, ставшую «невозвращенкой» из пограничья, отделяющего мир живых от мира мертвых: маму интересовали «предания о путешествиях в мир мертвых. О героях-трикстерах», — уточняет автор. В поисках мамы и вслед за ней подростки стремятся разрушить границу между живыми и мертвыми, мечтая об «открытом мире» — как до «Проведения Границы», когда «живые уважали их, а мертвые давали им знания... то, что сейчас выкрадывают наши ученые шаманы, в древние времена мертвые отдавали сами — в обмен на уважение, подношения и символические жертвы» [Кузнецов 2011].

Однако, примечательно, что в поведении самих героев подростков нет ничего трикстерского. Зато супер-трикстером оказывается главный злодей — Орлок Алурин, стремящийся к власти и над миром

живых, и над миром мертвых. Как и в «Судьбе барабанщика», героям нужно научиться хитростям у трикстера, чтобы переиграть его в конечном счете, но когда им это удастся и они даже находят маму, то они почему-то отказываются от идеи разрушения границы. Почему?

Наверное, потому что мир мертвых, описанный мамой, побывавшей там, слишком похож на постсоветскую реальность, и она пугает детей (да и родителей) эпохи застоя. Однако, подчеркнем: отказ от разрушения границы подготовлен прежде всего тем, что персонажи «Живых и взрослых» сознательно отвергают путь героев-трикстеров. Сценарий, предлагаемый трикстерами, в исторической перспективе, протягиваемой Кузнецовым от 1970-х к 2000-м, оказывается тупиковым. Более того, фигура Орлока Алурина позволяет интерпретировать постсоветские катастрофы и разочарования как последствия торжества трикстеров. Автор «Живых и взрослых», по-видимому, отождествляет трикстерство с цинизмом и поэтому отстраняет от него своих героев парадоксальным выбором в пользу сохранения границ: по логике персонажей и автора романа, многомирие возможно только при наличии границ между мирами, а трикстер, покушающийся на границы, поэтому опасен.

Противоположный вариант многомирия разыгрывается в «Доме, в котором...» Мариам Петросян. Ведь этот роман рисует *сообщество трикстеров*, что мы понимаем не сразу. Первоначально кажется, что только Шакал Табаки, один из повествователей, характеризуется как трикстер. Однако при ближайшем рассмотрении трикстерами оказываются и другие герои романа — Слепой, Лорд (оказывающийся королем эльфов), Стервятник (король птиц), Сфинкс. Все они объединены лиминальностью, поскольку лиминальное пространство между жизнью и смертью, между реальностью и фантазией, между детством и взрослым миром — воплощено в образе Дома. Но кроме того — их всех роднит способность пересекать границы между мирами и создавать новые автономные, хотя бы и иллюзорные, миры. Отсюда их амбивалентность и трансгрессивность, придающие каждому из них мистический ореол.

В то же время все они — несчастные дети-калеки, отвергнутые родителями и боящиеся внешнего мира, называемого Наружностью. Поэтому они и превращают Дом в волшебное пространство *опасной свободы*, где исчезают любые ограничения и любые границы, кроме установленных ими самими. Так трансформируется мечта Буратино о «своем театре», заполняющем в романе весь наличный мир и надежно отделяющем от Наружности. Но сама Наружность никуда не исчезает: Петросян, в отличие от Толстого,

твердо знает, что мир фантазии, даже ставший Домом, обречен на (само)разрушение.

Перед нами утопия трикстеров, сохранивших свою скользкую непринадлежность миру. Это не утопия детства. Скорее, это утопия преобразования социума, отторгающего инвалидов как Других — в Другой мир, в котором сплетаются реальное и воображаемое, и который создается самими жителями Дома. Эту Другую, не обязательно лучшую реальность каждый из повзрослевших трикстеров способен унести с собой.

Но что с этой утопией происходит в Наружности, остается неясным. Когда Дом закрывают, кто-то уезжает на украденном автобусе, кто-то впадает в кому, зависая между мирами живых и мертвых. Но главные герои — трикстеры исчезают без следа, и их будущее окружено тайной. То ли они уходят в другие миры, то ли вновь превращаются в маленьких детей, то ли невидимыми возвращаются в существующий где-то в параллельном измерении Дом — неведомо.

«Вилка», обозначенная романами Кузнецова и Петросян, воспроизводит тот же конфликт противоположных требований — конформизма и бунтарства — что трикстерский троп зафиксировал еще в литературе 1930-х. Только теперь, как нетрудно убедиться, выбор автора и героев в пользу конформизма (сохранения границ и дискредитации трикстерства), как и выбор в пользу их безудержного пересечения (а значит, анархической свободы и универсализации трикстера), в равной мере не ведет ни к какой ясной перспективе. Более того, ни в том, ни в другом романе, как, надо сказать, и в других упомянутых текстах 2000-х, слишком мало трикстерского смеха с его весельем и безудержной непочтительностью.

Дефицит трикстерского смеха, в свою очередь, отражает ослабленность отношений между этим тропом и языками власти. Авторитетность советского трикстера связана либо с отталкиванием от властной идеологии, либо с иронической гиперидентификацией с ней. В отличие от литературы 1930-х гг., в детской литературе 2000-х властная идеология предстает едва осязаемой и не обязательно релевантной жизни подростка. Вот почему постсоветский трикстер утрачивает прежние яркость и блеск, распадаясь на отдельные мотивы или же, наоборот, не выделяясь из массы, а становясь коллективной характеристикой сообщества (как у Петросян). *Диффузная репрезентация* трикстера как бы повторяет диффузный,

размазанный характер социальной репрессивности — ее гораздо труднее локализовать и привязать к конкретным фигурам и институтам.

Впрочем, исходя из той же логики, можно предположить, что наблюдаемое в последнее время затвердевание властной идеологии обещает новую плеяду современных трикстеров в литературе для детей (и не только). Правда, надо иметь в виду, что если это произойдет, то новое поколение трикстеров будет не похоже на своих предшественников. Новая логика трикстерской свободы непременно будет отталкиваться от существующих моделей — когда-то поражающих своим радикализмом, а нынче неотличимых от конформизма. Сходство выразится через различие. Ведь трикстер на то и трикстер, что каждый раз является неузнанным.

Примечания

¹ См. *Богданов К.* «Самый человечный человек» [Веселые человечки 2008, с. 61–100]. См. также: [Panchenko 2005].

² По Лотману, «пара взаимно несопоставимых значимых элементов, между которыми устанавливается в рамках какого-либо контекста отношения адекватности, образуют семантический троп [...] И на уровне референта, и при сопоставлении соответствующих семантических пространств границы заменяемого и замещающего настолько несопоставимы, что задача установления соответствия приобретает иррациональный характер. Она <...> создает не простое семантическое смещение, а принципиально новую и парадоксальную семантическую ситуацию» [Лотман 1999, с. 47, 54]

³ О мифологических и фольклорных трикстерах см., например: *Radin P.* *The Trickster: A Study in American Indian Mythology / with commentaries by Karl Kerényi and C.G. Jung.* New York: Schocken Books, 1972; *Kerényi K.* *The Trickster in Relation to Greek Mythology* // *Radin P.* *The Trickster: A Study in American Indian Mythology.* P. 173–191; *Babcock-Abrahams B.* A “Tolerated Margin of Mess”: The Trickster and His Tales Reconsidered // *Journal of the Folklore Institute.* 1975. Vol. 11. №3. P. 161–165; *Bascom W.* *Ifa Divination: Communication between Gods and Men in West Africa.* Bloomington: Indiana University Press, 1991; *Brown N. O.* *Hermes the Thief.* Madison: University of Wisconsin Press, 1947; *Carroll M.* *The Trickster as Selfish-Buffoon and Culture Hero* // *Ethos.* 1984. Vol. 12. №2. P. 105–131; *Gates H. L. Jr.* *The Signifying Monkey.* New York: Oxford University Press, 1988; *Hyde L.* *Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art.* New York: North Point Press, 1998; *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms / ed. by William J. Hynes.* Tuscaloosa and London: Univ. of Alabama Press, 1993; *Jurich M.* *Scheherazade’s Sisters: Trickster Heroines and Their Stories in World Literature.* Westport, Conn.: Greenwood Press, 1998; *Otto B.K.* *Fools are Everywhere: The Court Jesters Around the World.* Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001; *Леву-Стросс К.* Структура мифов // Леву-Стросс К. Структурная антропология. М., 1985; *Мелетинский Е. М.* Палеоазиатский мифологический эпос (цикл Ворона). М., Наука, 1979. (Сер. «Исследования по фольклору и мифологии Востока»); *Новик Е. С.* Структура сказочного трюка // От мифа к литературе: сб. в честь 75-летия

Е. М. Мелетинского. М., 1993. С. 145–160; *Гаврилов Д. А.* Трикстер. Лицедей в евразийском фольклоре. М.: Социально-политическая мысль, 2006.

Огромная роль принадлежит трикстерам и советском анекдоте. См., например: *Белюсов А. Ф.* Вовочка // Анти-мир русской культуры: Язык, фольклор, литература. М.: Ладомир, 1996. С. 165–187; *Graham S.* Resonant Dissonance: The Russian Joke in Cultural Context. Evanston: Northwestern University Press, 2008; *Yurchak A.* The Cynical Reason of Late Socialism: Power, Pretense, and the Anekdot // *Public Culture*. 1997. №9. P. 161–188.

⁴ Подробнее см.: *Bribery and Blat in Russia* / ed. by Stephen Lovell, Alena Ledeneva, and Andrei Rogachevskii. London: McMillan, 2000; *Fitzpatrick S.* Tear Off the Masks! Identity and Imposture in Twentieth-Century Russia. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005; *Ledeneva A. V.* Russia's Economy of Favours: Blat, Networking and Informal Exchange. Cambridge and London: Cambridge University Press, 1998; *Ledeneva A. V.* How Russia Really Works: The Informal Practices That Shaped Post-Soviet Politics and Business. Ithaca and London: Cornell University Press, 2002; *Хархордин О.* Обличать и лицемерить: Генеалогия российской личности. СПб, М: Европейский ун-т в СПб, Летний сад, 2002; *Yurchak A.* Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006; *Lipovetsky M.* The Discreet Charm of Soviet Cynicism [Electronical resource] // *Open Democracy*. 2013. 13 Oct. URL: <https://www.opendemocracy.net/od-russia/mark-lipovetsky/indiscreet-charm-of-russian-cynic>.

⁵ В толстовских зеркалах. Золотой ключик. URL: http://tvkultura.ru/video/show/id/47123/episode_id/613054 [дата обращения: 15.09.2014].

⁶ Подробнее см.: [Липовецкий 2003].

⁷ См. также сопоставление Хоттабыча и Воланда в статье [Чудакова 2007, с. 469–480].

⁸ Этот парадокс детально проанализирован на примере позднесоветского общества в книге Юрчака [Yurchak 2006].

Источники

Веркин Э. Облачный полк. М.: Компас-Гид, 2012.

Вильке Д. Шутовской колпак. М.: Самокат, 2013.

Кузнецов С. Живые и взрослые. М.: АСТ, Астрель, 2011.

Мурашова Е. Класс коррекции. М.: Самокат, 2007.

Петросян М. Дом, в котором... М.: Гаятри / Livebook, 2009.

Исследования

Hyde L. Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art. New York: North Point Press, 1998.

Jung, C.G. On the Psychology of the Trickster Figure // Radin Paul. The Trickster: A Study in American Indian Mythology / with commentaries by K. Kerényi and C. G. Jung. New York: Schocken Books, 1972. P. 195–211.

Lipovetsky M. Charms of the Cynical Reason: The Trickster's Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture. Boston: Academic Studies Press, 2011.

Monroe A. Interrogation Machine: Laibach and NSK. Cambridge, MA: The MIT Press, 2005.

Panchenko A. The Cult of Lenin and 'Soviet Folklore' // *Folklorica* 2005. Vol. 10. №1. P. 18–38.

Yurchak A. Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006.

Žižek S. Did Somebody Say Totalitarianism? Five Interventions in the (Mis)Use of a Notion. London, New York: Verso, 2001.

Веселые человечки: Культурные герои советского детства / под ред. И. Кукулина, М. Липовецкого, М. Майофис. М.: НЛЮ, 2008.

Липовецкий М. Утопия свободной марионетки, или Как сделан архетип (Перечитывая «Золотой ключик» А. Толстого) // Новое литературное обозрение. 2003. Вып. 60.

Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек–текст–семиосфера–история. М., 1999.

Петровский М. Книги нашего детства. М.: Книга, 1986.

Слотердайт П. Критика цинического разума / пер. с нем. А. Перцева. Екатеринбург: У-Фактория; М.: АСТ, 2009.

Чудакова М. О. Воланд и Старик Хоттабыч // Чудакова М. О. Новые работы: 2003–2006. М.: Время, 2007. С. 469–480.