

Марк Липовецкий
Колумбийский ун-т, Нью-Йорк (США)
ml4360@columbia.edu

Mark Lipovetsky
Columbia University, New York (USA)
ml4360@columbia.edu

ТЕОРИЯ ТРИКСТЕРА

THEORY OF TRICKSTER

На основе обзора научной литературы о мифологическом трикстере и его «потомках» (дураке, шуте, воре, юродивом, плуте, авантюристе, самозванце) в статье предлагается концепция трикстер-тропа. Трикстер-троп — это «формула», которая актуализирует устойчивые черты трикстера, окружая их богатым спектром вариаций и модификаций.

Ключевые слова: трикстер, дурак, шут, юродивый, вор, плут, авантюрист, самозванец.

By summarizing of scholarship on the mythological trickster and its “descendants” (fool, jester, thief, holy fool, picaro, adventurer, imposter), the article develops the concept of the trickster-trope. The trickster-trope — is the “formula” that isolates constant characteristics of the trickster while surrounding them with a rich spectrum of changeable variations and modifications.

Keywords: trickster, fool, jester, holy fool, thief, picaro, adventurer, impostor.

Мифологический трикстер: хаос и свобода

Говоря о трикстерах, необходимо провести границу между *мифом*, *социокультурными амплуа* и *тропом*. Первый, само собой, формируют повествования о трикстерах, принадлежащих мифологии и фольклору. Таков Тот в египетской мифологии, Гермес и Прометей в греческой, Ананси, Легба, Эшу и Оро-Юругу в африканском фольклоре, Койот, кролик Манабозо или Вискодык у североамериканских индейцев, Локи в скандинавском фольклоре, Ворон — в палеоазиатском, братец Кролик в фольклоре афроамериканцев. А также Панч и Джуди, Арлекин, Петрушка, Иван-дурак, Тиль Уленшпигель, Рейнеке-лис, Гершеле Острополер, Кицунэ (лиса-обо-

ротень) и многие другие легендарные и фольклорные персонажи народов Европы и Азии. К этому же ряду принадлежит и образ дьявола, в том виде, в каком он вошел в европейский фольклор и отразился в фавлю и новеллах Ренессанса, а затем дошел до таких произведений современной эпохи, как «Хромой бес» Алена Рене Лесажа, «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя или «Братья Карамазовы» Достоевского.

Фольклорная модель трикстера породила целый ряд более поздних *социокультурных амплуа* — трикстерских «ролей и положений», таких, как плут, дурак, шут, самозванец, вор, иногда юродивый и т. д. (см. о них ниже). 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. Именно этот достаточно абстрактный инвариант мы и назовем *трикстер-тропом*. Его составляет комплекс черт трикстера, которые, с одной стороны, достаточно устойчивы, чтобы опознаваться как трикстерские. А с другой — достаточно подвижны, чтобы вмещать в себя новые смыслы и соотноситься с новыми контекстами.

Мифологический (фольклорный) трикстер описан в деталях, а вот трикстер как троп, производный от социокультурных амплуа, — изучен гораздо хуже. Но выйти к пониманию тропа как некоего инварианта свойств персонажей-трикстеров в мифологии и фольклоре, а также их производных в культуре, можно только через анализ тех и других. К счастью, нет недостатка в блистательных трудах, осуществивших анализ конкретных типов трикстера, так что мне остается только обобщить их.

Хотя библиография трудов о трикстере как мифологическом и фольклорном персонаже насчитывает сотни названий, фактическое изучение этого мифа началось только в 1956 году, когда вышла книга Пола Радина *Трикстер: Исследование мифологии американских индейцев*¹. Антропологи XIX и первой половины XX века, отметив амбивалентность фигуры трикстера в фольклоре и мифологии, пытались объяснить «низменные» черты трикстера либо тем, что в нем происходит деградация культурного героя (Д. Бринтон), либо недоразвитостью архаических культур, лишенных альтруистических ценностей (Ф. Боас). Последняя точка зрения — в несколько трансформированном виде — представлена и в статье К.-Г. Юнга, включенной в книгу Радина. Юнг понимает трикстера как «отражение самого первобытного состояния» (Радин 1998: 277), которое трикстер представляет как коллективную «тень» (в параллель к индивидуальной). Отсюда следующее определение: «трикстер есть коллективный теневой образ, воплощение всех низших черт индивидуальных характеров. А поскольку индиви-

¹ См. краткую историю изучения трикстеров в фольклористике и антропологии: Doty and Hynes 1993; Babcock-Abrahams 1975; Lowie 1909.

дуальная тень присутствует в составе личности, коллективный образ может постоянно пользоваться ею для воссоздания себя. Конечно, не всегда в виде мифологического персонажа, но часто, вследствие растущего подавления и забвения изначальных мифологем, как соответствующая проекция на разные социальные группы и народы» (Радин 1998: 285).

В понимании соседей Юнга по книге, американского фольклориста Пола Радина, собравшего обширную коллекцию фольклора индейцев, и ученого-классика Карла Кереньи, венгерского эмигранта и признанного специалиста по античной мифологии, то, что Юнг относит к «теневого» сущности трикстера, ассоциируется с образом *хаоса*. Кереньи однозначно описывает трикстера как «духа беспорядка, противника границ» (Радин 1998: 257). Философское значение мифологии трикстера он видит именно в поддержании связи с этими понятиями: «Беспорядок — неотъемлемая часть жизни, и Трикстер — воплощенный дух этого беспорядка. Его функцией в архаическом обществе, вернее, функцией мифологических сюжетов, о нем повествующих, является внесение беспорядка в порядок, и таким образом, создание целого, включение в рамки дозволенного опыта недозволенного» (Радин 1998: 257).

Но зачем же нужно вносить беспорядок в порядок, а недозволенное в дозволенное? Ответ Кереньи о «создании целого» звучит не слишком убедительно. Однако, нетрудно продолжить его мысль: беспорядок, который вносит трикстер, — это *архаический эквивалент свободы*, причем именно индивидуальной свободы, поскольку мифологический трикстер — всегда жуткий эгоист, движимый только своим аппетитом — в буквальном и сексуальном смыслах. Трикстер, таким образом, выступает как некий стихийный анархист, интуитивно убежденный в том, что любую границу необходим пересечь, любое табу нарушить, а любой порядок, чтобы сохранить жизнеспособность, должен включать в себя возможности для беспорядка. Эта философия очень близка бахтинской философии карнавала (о которой Кереньи еще не мог знать, поскольку писал свой текст до 1956 года, а первая публикация книги Бахтина о Рабле — 1965 год); недаром сразу же после процитированных слов Кереньи пишет: «Эти функции сознательно продолжает плутовской роман. Рабле своим великим непристойным романом отстаивает интересы гуманистической традиции перед напором средневековых форм жизни» (Радин 1998: 257).

Пол Радин разворачивает тему хаоса иначе — объясняя трикстера как клубок неразрешимых противоречий, как воплощенную амбивалентность — этот подход близок и современным исследователям: «Трикстер одновременно предстает как творец и разрушитель, дающий и отвергающий, обманщик и жертва обмана. У него нет сознательных желаний. Его поведение всегда диктуется импульсами, над которыми сам он не властен. Он не знает ни добра, ни зла, хотя и несет ответственность и за то, и за другое. Для него не существует ни моральных, ни социальных ценностей; он руководствуется лишь собственными страстями и аппетитами, и, не-

смотря на это, только благодаря его деяниям все ценности обретают свое настоящее значение» (Радин 1998: 7–8). Обратим внимание на финальный «поворот винта»: трикстер аморален, асоциален, стихиен, бессознателен и, тем не менее, он актуализирует все важнейшие ценности. Его «хаотичность» необходима для полной реализации смысла мироздания.

Таким образом, с самых ранних подходов к изучению трикстера обозначилось понимание этой фигуры как воплощения *неразрывной связи хаоса и свободы*: созидательного беспорядка и разрушительного своеволия в одном лице.

Разумеется, хаос — это только метафора, причем многозначная. У Кереньи хаос означает нарушения табу и законов. У Радина — подрыв символических оппозиций (творец — разрушитель, добро — зло, обман — жертва обмана). Роберт Пелтон, автор классической книги о трикстере в фольклоре Западной Африки, видит в трикстере философскую модель архаической эпистемологии — того, как традиционные культуры осваивают все, что противоречит существующим представлениям о мире или воспринимается как аномалия: «Его [трикстера] присутствие — в нарративе, танце, фаллическом образе, магии или «душе» — представляет безграничное насыщение структуры сырой и бесформенной информацией, а также безграничную уверенность в том, что этот процесс подлинно конструктивен» (Pelton 1980: 252).

Новое понимание *свобода* трикстера приобретает после публикации трудов Клода Леви-Стросса по структуре мифа, где именно трикстеру отводится роль медиатора, обеспечивающего сокращение дистанции между организующими миф бинарными оппозициями. Скажем, оппозиция между живым и мертвым «снимается» вороном, питающимся падалью. По мнению ученого, «трикстер тоже является медиатором, а потому-то в нем остается что-то от двойственной природы, которую он должен преодолеть. Отсюда двусмысленность и противоречивость его характера. Но трикстер — это не единственный способ осуществления медиации» (Леви-Стросс 2001: 237).

Такова парадигматика мифа, но на синтагматическом уровне, на уровне повествования, медиация, осуществляемая трикстером, по-своему уникальна, поскольку она помещает этого персонажа *вне* оппозиций, в положении непринадлежности ни к одной из них, при соотносимости с каждой. Как отмечала Б. Бэбкок-Эбрамс, «в соответствии со дуальной ролью создателя/разрушителя, трикстеры занимают амбивалентное положение между жизнью и смертью, добром и злом, что нередко представляется символикой белого и черного цветов, ассоциируемых с ними» (Babcock-Abrahams 1975: 160). По мнению этой исследовательницы, трикстер воссоздает и сам глубоко укоренен в ритуальных «антиструктурах» символической *маргинальности и лиминальности*, описанных Виктором Тернером.

Напомним, что, по Тернеру, пребывание в лиминальных состояниях сопряжено с особой свободой от социальных норм и законов. Тернер писал:

«Я использовал термин *анти-структура* по отношению к племенным и сельскохозяйственным обществам для описания состояний лиминальности и того, что я назвал *коммунитас*. Под анти-структурой я не имел в виду структурное переворачивание, зеркальное подобие “профанной”, повседневной социо-экономической структуры или фантазию об отказе от структурных “необходимостей”, но освобождение человеческих возможностей в области познания, аффекта, воли и творчества от нормативных ограничений, связанных с местом в социальной системе, исполнением социальных ролей и принадлежности к семье, племени, роду, клану, нации и т. п. [...] Революции, насильственные или ненасильственные, могут быть восприняты как широкомасштабные лиминальные состояния, по отношению к которым лиминальные фазы племенных обрядов инициации послужили прототипом или предчувствием» (Turner 1992: 44).

Но раз такова семантика лиминальных состояний, то ее воплощает и трикстер с его нарушениями табу и постоянными покусением на социальные нормы и авторитеты. «Лиминальные персонажи никогда ни тут, ни там: они обитают в промежутке между позициями, определенными и предписанными законом, обычаем, условностями или ритуальным порядком» (Ibid., 95). Бэбкок-Эбрамс подчеркивает, что «по контрасту с козлом отпущения или трагической жертвой, трикстер принадлежит к комической модальности или маргинальности, при которой нарушения [табу, границ] вызывают лишь смех...» (Babcock-Abrahams 1975: 153). Однако пределом лиминальности становится страшное состояние *homo sacer*'а (по Дж. Агамбену) — того, кого можно убить, но нельзя принести в жертву. В истории советского трикстера именно это состояние воплотит такой трагикомический трикстер, как Веничка из *Москвы-Петушков* Венедикта Ерофеева.

Каковы же более или менее устойчивые характеристики мифологического трикстера? Уильям Хайнс называет следующие шесть «признаков»:

1. *Двузначность и аномальность*: трикстер «не ограничен той или иной стороной бинарной оппозиции [...] Нарушая все границы, трикстер характеризуется быстрыми и импульсивными движениями вдоль и поперек разделительных линий, причем его преступления практически всегда остаются безнаказанными» (Hynes 1993: 15).
2. *Обман и другие трансгрессии*: «трикстер выступает как *prima causa* любых нарушений порядка, неудач и непристойностей» (ibid, 16) — обмана, разрушения, воровства, розыгрышей, разного рода сексуальных эскапад;
3. *Оборотничество*: проделки трикстера непосредственно связаны с его способностью менять облик и притворяться кем-то другим; его превращения также могут быть связаны со сменой пола (как у японской лисы-оборотня Кацунэ);
4. *Выворачивание любой ситуации наизнанку* (situation-inverter): эта характеристика касается не только способности трикстера выходить сухим из воды в самых невозможных передрыгах, но и подчер-

кивает его «соприродность» карнавальной культуре с ее инверсиями и мезальянсами; как пишет Хайнс, для трикстера «ничто не “чересчур.” Никакой порядок не устойчив, никакое табу не священо, никакой бог не неприкосновенен, никакая профанация не слишком непристойна, чтобы не испробовать ее. То, что доминирует, должно опуститься на дно, а то, что было на дне, должно занять верховное место; все выворачивается наизнанку, внутреннее и внешнее меняются местами в этой бесконечной череде непредсказуемых поступков» (Hynes 1993: 17).

5. *Посланник и имитатор богов*: «трикстер часто оказывается проводником умерших в царство смерти и медиатором между жизнью и смертью» (40); он также становится медиатором между богами и людьми, выступая как «уникальный мифологический механизм, позволяющий человеческой культуре приобрести сакральную власть, не нарушая при этом табу»² (Hynes 1993: 40).
6. *Бриколаж священного и похабного (sacred and profane bricoleur)*: действуя методом бриколажа, трикстер «находит похабное в сакральном, а сакральное в похабном и извлекает новую жизнь из того, и другого» (Hynes 1993: 42). В этом свете особую роль играет гиперсексуальность трикстера, его телесные нужды и непомерные аппетиты, его гениталии и экскременты как материал для преобразований в сакральное.

В целом, каталог Хайнса собрал в себя труды исследователей трикстера во многих культурах: он ссылается на трикстеров древнегреческой мифологии (Гермес) в фольклоре индейцев, африканцев и восточноевропейских евреев (Гершеле). Правда, есть, по крайней мере, еще одна характеристика мифологического трикстера, которая не попала в список Хайнса, хотя безусловно заслуживает внимания. Так, например, уже упомянутый Роберт Пелтон в своей книге про западноафриканских трикстеров пишет, что трикстер Эшу в религии йорубы «лучше всех жонглирует словами» (Pelton 1980: 223), а Ананси «может “читать” слова, спрятанные в мыслях Ниаме [верховного божества] и считается мастером слова» (ibid., 224). При этом дискурс трикстера одновременно является сакральным и профанным: с одной стороны, трикстеры придают священному свежесть новизны, с другой, неизменно окружают сакральное смехом.

Развивая идеи Пелтона, Х. Л. Гэйтс следующим образом объяснял значение западноафриканских трикстеров: «Ифа — бог определенных значений, но их можно передать только с помощью аналогий. Эшу — бог неопределённости, и это он управляет интерпретационным процессом; он бог интерпретации, поскольку олицетворяет двусмысленность образного языка [...] Если Эшу воплощает дискурсивную подоплеку текста, то его все-

² Эта точка зрения подробно развернута в трудах Л. Макариус. См., например: Makarius 1993.

африканский родственник Обезьяна представляет риторические стратегии, из которых состоит каждый текст» (Gates 1988: 25–26). Л. Хайд продолжает уже о североамериканских трикстерах: «Трикстер изобретает сюжетостроение как творчество, а симуляцию и обман как методы игрового конструирования вымышленных миров; он медиатор, который оперирует ложью, которая оборачивается правдой, обманом, который становится прозрением» (Hyde 1998: 45, 72). По характеристике У. Хайнса, «трикстер напоминает нам об искусственности любой конструкции [...], о том, что жизнь бесконечно нарративна и незавершима [...] Логике порядка и конвергенции, то есть логос-центризму или логоцентризму трикстер противопоставляет другой путь, — непредсказуемую и расходящуюся на тропки траекторию профанирующего метаигрока — трикстера» (Hynes 1993a: 212, 218). А по мнению еще одного участника сборника о мифологических трикстерах, Э. Доухи, истории о трикстерах с древнейших времен формируют особый тип дискурса — возможно, первый *осознанно амбивалентный* дискурс в истории культуры: «...текст открывается для множества значений вместо одного определенного, причем ни одно из этих значений не является исключительно “правильным”, поскольку по мере того, как развивается нарратив в трикстерских рассказах, конвенциональные уровни значений утрачивают релевантность <...> Язык становится семиотической деятельностью. В этой игре, осуществляемой с помощью и на материале означающих, значение становится возможным только благодаря открывающемуся пространству *между* означающими» (Doueuhí 1993: 199).

Отсюда возникает мысль о мифологическом трикстере как о *древнейшей метафоре творческих возможностей языка*. Пелтон пишет: трикстеры создают «язык о любом языке, и поэтому их экстравагантность, их “блуждания” за границы обыденных дискурсов — ритуальных, космологических или семейных — не являются ни оправданием, ни опровержением этих дискурсов, а тем и другим одновременно» (Pelton 1980: 266). Х.-Л. Гейтс развивает эту мысль в постструктуралистской терминологии: «Эшу воплощает свободную игру или элемент неопределенность внутри текстуальной вселенной ифы [религия йорубы]. Эшу бесконечно смещает значение, откладывая его игрой означающих. Эшу сам является элементом смещения и отсрочки, а также знаком этих процессов. [...] То, что Соссюр говорит о языке, относится и к Эшу: он представляет собой “дифференциальную сеть значений”» (Gates 1988: 46–47). Трикстер таким образом вносит в мифологию автореференциальность, он представляет своего рода «метапозицию», которая обнажает сам процесс порождения мифа, мощь и иллюзорность конструкций, созданных исключительно языком.

Опираясь на эти суждения, можно добавить еще одну, седьмую, характеристику мифологического трикстера:

7. *Власть над словом, повествованием, дискурсом*: трикстер раскрывает творческий и субверсивный потенциал, скрытый в языке, иногда выступая метафорой языка и повествования в целом.

Возникает вопрос: сохраняются ли эти характеристики трикстеров в тех культурных моделях, которые вырастают на фундаменте мифологии, становясь устойчивыми социокультурными амплуа домодерной культуры, а затем и модерности? Разумеется, мой охват этих культурных ролей будет заведомо неполным, а их анализ — предельно схематичным: опираясь, на существующую научную литературу, я буду отмечать главным образом модификации и трансформации первоначального «генетического кода», идущего от трикстерского мифа. Таким путем я надеюсь добраться до «формулы» трикстер-тропа в культуре современной эпохи.

Дурак и шут. Юродивый?

Дурак или шут, а также скоморох, средневековый жонглер или современный клоун, воспроизводят древнейшее и, возможно, самые устойчивые формы наследования трикстерскому мифу. Если дурак принадлежит фольклорной культуре и, в частности, карнавалу во всех его национальных вариациях; то шут представляет собой более позднюю «профессионализацию» этой культурной функции в поле власти или «официальной культуры». В каждом из этих персонажей нетрудно найти весь комплекс характеристик мифологического трикстера. Однако к ним добавляются некоторые новые элементы.

В одной из относительно ранних работ на эту тему, книге Энид Велсфорда *Дурак: Его социальная и литературная история* (1935), дурак и шут еще не разведены и рассматриваются как единый культурный тип, что, безусловно, оправдано общей генетикой этих амплуа. Дурак в книге Велсфорда непременно возбуждает смех, часто становясь объектом шутки — «тем, кто получает пощечины», по выражению Иоанна Златоуста (Welsford 1935: 314). В этом смысле, утверждает ученый, *смех, вызываемый дураком, лечит социальные травмы*, осуществляя своеобразную терапию: «Насколько утешительно знание того, что удары всегда безвредны и что жертва побоев остается невредимой, и что сама смерть оказывается фальшивкой, и во всем мире не найдется дерева, на котором можно было бы повесить дурака» (ibid., 315). Эти рассуждения несомненно перекликаются с бахтинскими характеристиками карнавальской культуры, превращающей каждое унижение в начало восходящего движения, смерть — в источник новой жизни, а все страшное — в смешное: «народно-праздничный смех включает в себя момент победы не только над страхом перед потусторонними ужасами, перед священным, перед смертью, — но и над страхом перед всякой властью, перед земными царями, перед земным социальным верхом, перед всем, что угнетает и ограничивает» (Бахтин 2010: 105).

Не зная друг о друге, британский профессор и советский мыслитель связывали с дураком и карнавальными дурачествами источник *оптимизма* и того, что много позднее Вацлав Гавел назовет «*властью безвластных*»³.

³ См.: Havel 1985: 23–96.

При этом торжество дурака над властью ограничено либо границами карнавала, либо границами импровизированного или полупрофессионального представления за пределами карнавала. Дурак контркультурен, но его микрореволюция вписана в символический порядок общества и, в сущности, служит поддержанию этого порядка. Именно в этом контексте понятно высказывание Велсфорда, подчеркивавшего «В сущности, в клоунаде нет аморализма, святотатства или бунтарства. Напротив, дурачество может функционировать как социальный механизм, допускающий критику власти, открывающий клапан для недовольных и непослушных и питающий чувство секретной духовной независимости от жестокой тирании обстоятельств» (Welsford 193: 317).

Еще более показательно совпадение между Велсфордом и Бахтиным в описании того, как функционирует карнавальный клоун за пределами карнавала. Велсфорд подчеркивает, что дурак создает иллюзию пребывания в «точке покоя» — стабильной, вечной и неподвластной токам истории позиции, что наделяет этого персонажа функцией «отвлеченного наблюдателя» и что само по себе является источником комизма и смеха: «Сценический клоун так же естественно отчужден от пьесы, как придворный шут отчужден от социальной жизни; оттого же место дурака в литературе, как правило, ограничено эпизодом или голосом, звучащим извне, а не изнутри ситуации...» (Welsford 193: 310). Близкую мысль, но значительно более масштабно высказывает и Бахтин — но не в книге о Рабле, в «Формах времени и хронотопа в романе», написанной в 1937–1938 гг., также говоря о функциях плута, шута, дурака за пределами карнавала:

«Им присуща своеобразная особенность и право — быть чужими в этом мире, ни с одним из существующих жизненных положений этого мира они не солидаризуются, ни одно их не устраивает, они видят изнанку и ложь каждого положения. Поэтому они могут пользоваться любым жизненным положением лишь как маской. У плута еще есть нити, связывающие его с действительностью; шут и дурак — “не от мира сего” и потому имеют особые права и привилегии» (Бахтин 1975: 309).

Таким образом, по Бахтину, «неотмирность» трикстера порождает эффект «внеаходимости», в котором ученый видит источник позиции автора в романе нового времени. Несомненно, «право быть чужим» также является источником комического остранения, хотя Бахтин об этом и не пишет.

Эта мысль неожиданно получает продолжение в книге Джорджо Агамбена *Пульчинелла*, посвященной не только этому карнавальному дураку, ставшему постоянным персонажем *comedia del'arte*, но и серии рисунков Джанбатиста Тьеполы, изображающих Пульчинеллу. В частности, Агамбен определяет роль Пульчинеллы через понятие парабазиса. Парабазис — элемент античной комедии, «буквально означает уход в сторону, отклонение, трансгрессию — указывает на ту часть театрального представления, когда действие остановлено, актеры покинули сцену, и хор, сняв маски обернувшись прямо к аудитории, становится тем, чем он был

изначально — *komos*, веселую и безнаказанно буйную дионисийскую процессию» (Agamben 2018: 41). Отсюда — следующее описание театральных спектаклей с участием Пульчинеллы:

«Несмотря на стереотипный псевдосюжет, в комедии Пульчинеллы остается только парабазис, Пульчинелла не принимает участия в пьесе, он всегда прерывает ее, он всегда уже покинул ее, уйдя куда-то вбок или умчавшись вперед. Он есть чистый парабазис; выход со сцены, выход из истории (history), из глупой и нелепой фабулы (story), только сковывающих его. В жизни людей — и в этом состоит его учение — самое важное — это найти путь к бегству. Ведущему куда? К источнику. Потому что источник всегда скрыт в середине [mezzo] — он существует только как разрыв непрерывности действия (interruption). И только разрыв оказывается путем к бегству.

Ubi fracassorium, ibi fuggitorium — где катастрофа, там и выход» (ibid., 43).

Несмотря на различия в терминологии, думается, Велсфорд, Бахтин и Агамбен говорят об одном и том же свойстве дурака. Отчужденность, вненаходимость и парабазис помещают дурака в *метапозицию*, воплощающую свободу «посреди» культурных и социальных конвенций — в их разрыве. Эта метапозиция многим перекликается с лиминальностью. Однако Тернер связывает лиминальность с анти-структурными ритуалами — «ритуалами переворачивания статуса, а также практиками, возникающими внутри движений, в которых доминирующая роль принадлежит структурным аутсайдерам» (Turner 1992: 200). Эти антиструктуры (яркий пример — бахтинский карнавал), являются инверсией символического порядка, праздниками непослушания, торжеством хаоса и свободы. Погружая все общество в состояние лиминальности, они, тем не менее, всегда сбалансированы в культуре ритуалами, утверждающими социальный порядок и стратификацию. Дурак же внедряет антиструктурные элементы в самую ткань социального и культурного порядка, выявляя, а иногда и создавая лиминальные зоны внутри иерархий и стратификаций. Его свобода основана не на инверсии, а на деконструкции — иначе говоря, на подрыве структуры путем обнажения и обыгрывания ее внутренних противоречий, размыванием оппозиций не извне, а изнутри. Как мы увидим ниже, способность создавать и занимать метапозицию внутри социального и символического порядка характеризует не только карнавального дурака, но и другие трикстерские амплуа.

Эти черты несомненно сохраняет и придворный шут. Метапозиция становится *привилегией* шута. По мнению Б. Отто, позиция шута воплощала не столько «власть безвластных», сколько служила своеобразным социальным лифтом, позволяющим людям низкого происхождения приобретать влияние при дворе: «В Европе право придворного шута говорить правду основывалось на его (или ее) статусе дурака. По крайнем мере так было в теории; на практике довольно часто было достаточно надеть на себя наряд дурака, чтобы обрести это право. Способность прикидываться дураком могла стать выгодным бизнесом...» (Otto 2001: 36). «Неотмирность»

шута часто подчеркивалась либо анатомическими деформациями («гротескное тело» по Бахтину), либо безумием (реальным или имитируемым).

При этом, вопреки традиции, думается, не следует слишком преувеличивать значение «правды», высказываемой шутом. Во-первых, потому что все-таки главной функцией этого персонажа было развлечение и грубые шутки, вызывающие смех. Во-вторых, правда скорее соотносится с трансгрессией и нарушениями табу — что являлось обязанностью трикстера как ритуального клоуна во многих культурах (карнавальный дурак не исключение). «Неспособность или нежелание воспринимать, понимать и вести себя в соответствии с нормальным порядком вещей ведет шута к нарушению различных границ. В этих трансгрессиях он одновременно терпит поражение и переживает триумф», — пишет Вильям Виллефорд (Willeford 1969: 27). Развивая его мысль, можно утверждать, что, терпя поражение, шут неизменно вызывает смех, который в свою очередь обнажает условность и сконструированность социальных и иных норм — и именно этот эффект является триумфом шута.

В этом смысле придворный шут верен мифологической традиции. Как писала Л. Макариус, «трикстер является мифологической проекцией волшебника, который в реальности или воображении нарушает табу в интересах группы, добывая лекарства или талисманы... Тем самым трикстер играет роль основателя ритуалов того общества, к которому он принадлежит» (Makarius 1993: 73). Сакральность трикстера, в интерпретации Макариус, «не имеет ничего общего ни с добродетелью, ни с умом, ни с достоинством, а проистекает из нарушений [табу], благодаря которым он приобретает магические силы и идентифицируется с “сакральным”» (ibid., 1984).

Проецируя эти характеристики на трансгрессии придворного шута, нетрудно увидеть в нем *пародийного двойника власти*. По точному выражению Бахтина: «Шут и дурак — метаморфоза царя и бога, находящихся в преисподней, в смерти» (Бахтин 1975: 311). О. М. Фрейденберг вообще видела во всех проявлениях трикстера двойнические отношения с властью — а значит, с богом:

«Раб-слуга и шут-слуга становится дублером, карикатурой и пародией своего “господина”, который стадийно заменяет “бога”. В простонародном обряде такой слуга выводится грубым и нахальным малым, который издевается над своим хозяином; если проследить здесь за его ролью, нетрудно вскрыть, что под нею лежит сатурнический элемент и образ “царя-раба” [...] Он хвастлив, полон трусости, падок до всего низменного — женщин, вина, денег; зачастую он вор и сводник. Веселость — его первая отличительная черта; плутовство — вторая. [...] То он сознательно промышляет своей глупостью, непрерывно плутуя, и создается “народный” тип Тиля Эйленшпигеля или всех одурачивающего Скапена-Сганареля; то в программу его плутовства входят и более серьезные пороки, — и выходит знаменитый тип испанского пикаро» (Фрейденберг 1997: 215).

Будучи «негативом» царя и бога, шут выявляет амбивалентность, противоречивость и скрытый комизм самой власти. Более того, шут своим

двойничеством подчеркивает принципиально трансгрессивный характер верховной власти, стоящей *вне* законов, ее представляющих. Двойнические отношения между царем и шутотом предполагают и обратный феномен — шутовство царя, гротескно совмещающее безграничную власть с иллюзией смирения и безвластия. Д. С. Лихачев, проанализировав стилевое и поведенческое лицедейство Ивана Грозного, отмечал:

«В своих сочинениях Грозный проявляет ту же склонность к “переодеваниям” и лицедейству. То он пишет от имени бояр, то придумывает себе шутовской литературный псевдоним — “Парфений Уродливый” — и постоянно меняет тон своих посланий: от пышного и велеречивого до издевательски подобострастного униженного [...] Сопроводить казнь шуткой, отказ шуткой, в шутовой форме просить шутовского царя Симеона совершить одну из самых крупных массовых казней — «перебрать людишек» — все это, конечно, не столько стиль произведений, сколько стиль поведения, при котором произведение — только часть создаваемой, а иногда и разыгрываемой жизненной ситуации. Резко выраженные особенности стиля Грозного [...] несут в себе не столько элементы литературной традиции, сколько традиции скоморошества» (Лихачев и др. 1984: 27, 35)⁴.

Вместе тем, в придворном шуте актуализируется трикстерская *власть над словом*, отчего «шут часто ассоциируется с поэтом» (Otto 2001: 15). Как отмечает Отто, существует немало примеров, когда функции шута и придворного поэта совмещались или гибридизировались (например, у скандинавских скальдов): «Связь между шутотом и поэтом была двусторонней, и квалификации хорошего шута включали способность импровизировать в стихах, дразниться и обзывать в рифму. Поэтические приемы являлись насущной частью шутовского арсенала во все времена» (ibid.).

Производными от ритуального клоуна и от карнавального дурака являются такие *сказочные персонажи*, как дурак и вор. Вор практически неотличим от карнавального дурака за единственным исключением, что его главным «трюком» является собственно воровство. Как писал А. Д. Сивянский:

«Сказочный вор не имеет (или почти не имеет) никакого отношения к тем ворах, которые промышляли в реальной жизни. Стоит обратить внимание, что сказочный вор нисколько не скрывает своей профессии, а открыто о себе заявляет: “Я — вор”. Далее, воровство для него — это не способ наживы или устройства лучшей жизни, как думал Трубецкой, а — самоцель. Иными словами, чистое искусство, которое он демонстрирует. Да и зрители или слушатели сказки интересуются и восхищаются не тем, что Вор украл или сколько он украл, а тем, как он это сделал. А делает он это каким-то невероятно хитроумным и удивительным образом, что и становится предметом эстетики. Его воровство или обман (а воровство постоянно связано с обманом) это некий замысловатый художественный трюк [...] Поскольку воровство в сказке выполняет чисто игровую, развлекательно-эстетическую

⁴ С. А. Иванов, скорее видит в поведенческой стратегии Ивана Грозного совмещение «царственности» с ролью юродивого: см. Иванов 2005: 265–77.

функцию, в роли Вора могут выступать и многие другие сказочные персонажи — допустим, просто мужик, или солдат, или даже Иван-царевич, или, наконец, разные животные — чаще всего Лиса, прославленная своею хитростью. И это не апофеоз безнравственности, но торжество эстетики» (Синявский 1991: 48–49).

Парадоксальным образом, именно небескорыстность трюка подчеркивает его сугубо *эстетическую природу*⁵ — самодостаточно эффектное нарушение табу; а то, что это табу касается собственности или богатства — второстепенно. Импрессионистические наблюдения Синявского подтверждает и В. Я. Пропп: «Сказочный вор отнюдь не изображается как уголовник. Это веселый артист своего дела. Он умеет воровать яйца из-под птицы, но пользуется своим искусством только для того, чтобы оставить в дураках барина» (Пропп 2002: 79). Рядом со сказками о ворах Пропп ставит сказки о животных, сатирические сказки, а также народные анекдоты, фации, шванки и фавль, подчеркивая: «в сказках всегда, без всяких исключений, морально оправдан хитрец и шутник, и все симпатии слушателя или читателя на его стороне, а не на стороне обманутого. Оставить в дураках — таков главнейший прием фольклорной сатиры» (Пропп 2002: 78). Крайне характерно, что Пропп завершает обсуждение этих жанров анализом сказок о шутах⁶.

Важнейшей особенностью сказочного трюка, основанием его артистизма, становится особого рода «диалогизм», о котором писала Е. С. Новик:

«...во всех трюках при всем их внешнем разнообразии складывается одна и та же ситуация: успех трикстера полностью зависит от действий антагониста, и потому его собственные действия направлены на то, чтобы, маскируя свои цели или предлагая антагонисту мнимые цели, моделировать его ответные реакции, управлять его поведением в выгодном для себя направлении. Для этого он, однако, должен все время учитывать не только свои интересы, но и интересы антагониста (второго субъекта) — его цели, желания, мотивации, способы действовать. Трусливого трикстер пугает, хвастливому льстит, спесивого раздражает, сильному демонстрирует свою готовность подчиниться, жадному предлагает внешне выгодную сделку и т. д.

Дело здесь, конечно, не в нравоучительном пафосе, не в изложении «правил житейской мудрости» и тем более не в психологических тонкостях движений чувств и мыслей персонажей, а в принципиальной внутренней диалогичности трюка. Собственно, именно это умение трикстера взглянуть на ситуацию с двух сторон, с двух противоположных точек зрения — своей и чужой ... и обеспечивает его успех, а тот, кто слепо преследует только свою собственную цель без оглядки на ожидания и мотивации “другого”, обречен на неудачу или гибель» (Новик).

Своим «диалогизмом», т. е. способностью совмещать разные точки зрения, временно «превращаясь» в своего антагониста, сказочный плут

⁵ Ср. англоязычное выражение con-artist, относящееся к мошеннику и самозванцу; производное от confidence man — жулик, добивающийся результатов благодаря умению внушать к себе доверие.

⁶ Подробно сказки о шутах рассмотрены в кн.: Юдин 2006: 72–91.

не только сохраняет *оборотничество* архетипического трикстера, но и предвосхищает гиперперформативность пикаро. Связь между сказками и плутовским романом не ограничивается «диалогической» структурой трюка. Е. М. Мелетинский отмечает, что в сказках о плутах, будь они животные или люди, «стихия плутовства является универсальной и, в сущности, господствует всеобщая “трикстериада”. Эта атмосфера трикстериады сама по себе является чертой низменного и комического; она создает циническую модель мира и в далекой перспективе возможность сатиры» (Мелетинский 1986: 228).

Циническая модель мира — это этически окрашенный хаос из мифологии трикстера, и он становится важной составляющей новейших реинкарнаций этого мифа, в том числе, советских (*Одесские рассказы* Бабеля, *Хулио Хуренито* Эренбурга, *Двенадцать стульев* и *Золотой теленок* Ильфа и Петрова) и постсоветских версий этого мифа (см., например, романы В. Пелевина, телесериалы *Домашний арест* Сергея Светлакова и *Мертвые души* Г. Константинопольского, музыкальные видео песен С. Шнурова).

Сказочный же дурак (простак) отличается и от ритуального клоуна и карнавального дурака тем, что он свои трансгрессии, как правило, совершает нехотя, чуть не поневоле — либо по глупости (как дурак из бытовой сказки, следующий ошибочной или абсурдной логике), либо из лени (как Иван-дурак или Емеля в волшебной сказке). Противоречие между желанием героя и эффектом, которого он достигает, становится важнейшим источником смеха. Исследователи объясняют черты сказочного дурака связями с шаманской магией (Синявский, Юдин). Однако для нас важнее то, что сказочный дурак, совпадая с другими трикстерами по многим параметрам (амбивалентность, трансгрессивность, переворачивание ситуации, даже бриколаж священного и похабного), оказывает *мастером хаоса* — его абсурдная логика взрывает повседневные ситуации, выворачивая шиворот-навыворот (и тем самым комически укрепляя) устойчивые основания жизни. В этом смысле сказочный дурак перекликается с юродивым. Как отмечает Ю. Юдин, их связывает мотив без-умия — комического в случае дурака, священного — в случае юродивого⁷.

Является ли трикстером юродивый? А. М. Панченко отвечал на этот вопрос положительно, помещая юродивого рядом с дураком. И действительно, как и карнавальный дурак, юродивый сочетает трансгрессивное «шалование» со смехом: «Осмеяние мира — это прежде всего дурачество, шутовство. Юродивый “все совершает под личной глупости и шутовства”». Но слово бессильно передать его поступки» (Лихачев и др.: 125–126). И. П. Смирнов описывал юродство как православную разновидность карнавальной сакральной пародии: «Показательным для характеристики консервирующих социальных механизмов православного мира может считаться та разновидность карнавала, которую являл собой институт юродства — аналог сакральной пародии. Юродивый подвергает карнавальной транс-

⁷ См.: Юдин. Указ. соч., 103–104.

формации подвиг Христа (низводит пророчества до комических загадок, иногда содержащих языческие мотивы [...], наказывает побоями вместо исцеления и проч.) и, навлекая на себя осуждающие насмешки толпы, отводит смех от сакральных объектов. Иначе говоря, юродивый присваивает себе способность коллектива к смеху над неколебимыми культурными ценностями...» (Смирнов 1977: 312).

Этим суждениям вторит С. А. Иванов, сопоставляющий юродивого с индейскими трикстерами — ритуальными клоунами: «Типологически ближе всего к юродивому стоят, пожалуй, священные клоуны. Клоун — фигура известная во многих традиционных культурах: на Самоа, у масаев в Африке, в Индии, но особенно у американских индейцев (на северо-западе США он же наделяется чертами ритуального безумца). Слова, написанные одним исследователем о клоуне, вполне могут быть приложены к юродивому: “he is privileged to ridicule, burlesque and defile the most sacred and important ceremonies... licensed to behave as no ordinary mortals would dream of behaving”⁸. Некоторые ужимки индейских клоунов будто подсмотрены у юродивых: например, у племени Мою-Уаqui клоуны безобразничают и кощунничают во время Великого поста; почти все клоуны валяются в грязи, едят экскременты, пьют мочу и т. д. ...» (Иванов 2005: 15)

Вместе с тем, Панченко подчеркивает, что шутовство юродивого — это своего рода трюк, обманный жест, скрывающий серьезное христианское послание: «Юродивый — “мнимый безумец”, самопроизвольный дурачок, скрывающий под личной глупости святость и мудрость» (Лихачев и др. 1984: 127). В сущности, аналогичную точку зрения поддерживает и Иванов: «В настоящей работе юродивым будет именоваться человек, который публично симулирует сумасшествие, прикидывается дураком или шокирует окружающих нарочитой разнузданностью. [...] Разного рода экстравагантность может быть названа юродством лишь в том случае, если ее свидетели *усматривают за ней не просто душевное здоровье или сугубую нравственность, а еще и некую особую мотивацию, отсылку к иной реальности*» (Иванов 2005: 9). Развивая эту мысль, можно сказать, что юродивый создает «затрудненную форму» для христианского поучения, тем самым опять-таки острая его (по Шкловскому) и освещая новым светом, но не меняя по существу.

В соответствие с этой логикой, С. А. Иванов отрицает сходство юродивого с придворным шутом: «Что же касается шута, с которым чаще всего и сопоставляют юродивого, то как раз их сходство весьма поверхностно: да, оба живут в вывернутом, ненастоящем мире, и оба не могут состояться без зрителей. Но при этом [...] шутовство сродни искусству, а юродство искусству чуждо» (Иванов 2005: 16). По его мнению, отношения между юродивым и царем не подрывают авторитет власти, как в случае шута,

⁸ «обладает привилегией высмеивать, лицедействовать и святотатствовать по отношению к самым священным ритуалам... вести себя так, как ни один смертный не мог и помыслить» (Steward 1991: 72).

а напротив, подтверждают ее божественный статус: «Юродство как институт сложилось на Руси одновременно с самодержавием, и это не случайное совпадение. Видимо, “похабы” воспринимались обществом, помимо прочего, как *форма божественного контроля за властью*. Тесные, пусть и двусмысленные, отношения русских юродивых со светскими властителями — отличительная черта “похабов” в сравнении с их византийскими предшественниками» (Иванов 2005: 265).

Противоположность смеховой формы возвышенному смыслу его трансгрессивного жеста (антиповедения) отделяет юродивого от карнавального дурака, для которого никакого разрыва между «формой» и «содержанием» антиповедения не существует. Собственно, именно об этом писали Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский, полемизируя с Лихачевым и Панченко:

«Поведение юродивого насквозь проникнуто дидактическим содержанием. Характеризуясь индивидуальными связями с Господом, юродивый как бы окружен сакральным микропространством, так сказать, плацентой святости, отсюда становится возможным поведение, которое с внешней точки зрения представляется кощунственным, но по существу таковым не является [...] то обстоятельство, что юродивый находится в сакральном микропространстве, придает его поведению характер перевернутости для постороннего наблюдателя, находящегося в грешном мире. [...] Характеристики антиповедения переносятся при этом с действующего лица на зрителей: поведение юродивого превращает игру в реальность, демонстрируя нереальный, показательный характер внешнего окружения» (Лотман и Успенский 1977).

Таким образом, если карнавальный дурак утверждает «веселую относительность» всех ценностей, в том числе, и самых священных; то юродивый, напротив, подтверждает и укрепляет незыблемость сакральных истин и авторитетов своим трансгрессивным поведением и смехом. Говоря современным языком, дурак действует как *стихийный конструктивист*, выявляющий «невечность», условность и текучесть всех авторитетных ценностей, тогда как юродивый, притворяясь дураком, остается парадоксальным эссенциалистом, утверждающим незыблемость «вечного», непоколебимого его «шалованием»⁹. Думается, это различие сохраняет свое значение и по отношению к современным версиям трикстера — о нем вспомнит любой исследователь творчества Андрея Синявском, Венедикта Ерофеева и Дмитрия Пригова.

⁹ Полемика Лотмана/Успенского с Лихачевым/Панченко (а через них с Бахтиным) имела и более широкое значение. Интерпретация юродивого, предложенная в книге «Смех в Древней Руси», подрывала чистоту бинарной оппозиции между божественной и дьявольской сферами в модели русского средневековья (и не только), которую отстаивали Лотман и Успенский: «Святость исключает смех (ср. “Христос никогда не смеялся”). Однако она возможна в двух обликах: суровой аскетической серьезности, отвергающей земной мир, как соблазн, и благостного принятия его, как создания Господа. Вторая разновидность — от курочки протопопа Аввакума до старца Зосимы из «Братьев Карамазовых» — сопряжена с внутренним весельем, выражаемым улыбкою. Итак, святость допускает и аскетическую суровость, и благостную улыбку, но исключает смех. Противоположный аксиоло-

Плут и его родственники

Появляясь в жанре плутовского романа (пикареске)¹⁰, плут как самостоятельный троп проникает и в другие жанры, порождая своего рода миф — именно так предлагает разграничивать различные масштабы этого тропа Клаудио Гильен (см. Guillén 1971). Миф о пикаро, конечно, вбирает влияния, идущие и от карнавального дурака, и от сказочного вора, и от более древних трикстеров. «Архетип плута почти неотделим от архетипа шута. Как известно, шут часто является плутом под видом простака,» — замечает Е. М. Мелетинский, оговариваясь, что далеко не всякий плут несет в себе карнавальную семантику, как полагал М. М. Бахтин (Мелетинский 1986: 228). Мелетинский также указывает на преемственность между плутовским романом и бытовыми сказами о ворах/сказками о животных с их «цинической моделью мира».

Но чем плутовской миф или, в нашей терминологии, амплуа плута отличается от собственно трикстерской мифологии?

Прежде всего тем, что категории трикстерского мифа приобретают здесь социальное значение.

Так, например, «двусмысленность и аномальность» трикстера, по У. Хайнсу, в плутовском романе и за его пределами обрастает социальными коннотациями. Плут, особенно в пикареске, часто является сиротой, без роду-без племени. «Герой — “низкий” социальный изгой в чужом мире, “сирота”, как говорит Ласаро, но и окружающий мир, утерявший свою патриархальность, также в основном состоит из одиноких “автономизированных личностей”, так что герой — изгой и пикаро — оказывается типичным. Поразительно, что архаический образ “плута” и “трикстера” стал знаком “буржуазного” индивидуализма, типичным героем не только плутовского жанра, но и романа нового времени в целом» (Мелетинский 1986: 235).

Более того, в самых ранних пикаресках, анонимной повести *Лазарильо из Тормеса* (1554) и *Жизнеописание плута Гузмана де Альфараче* Матео Алемана (1599), как считает К. Гильен, отразился социальный опыт крещеного еврея в Испании эпохи барокко — «полу-аутсайдера», который неизменно терпит поражение в своих попытках социальной интеграции. Развивая эту мысль, А. Блэкберн обращается к *Селестине* (1499) Фернандо де

гический полюс представлений русского средневековья относится к смеху иначе. Дьяволу (и всему дьявольскому миру) приписываются черты “святости наизнанку”, принадлежности к вывороченному «левому» миру. Поэтому мир этот кошунствен по самой своей сути, то есть несерьезен. Это мир хохочущий, не случайно черт именуется в России “шутлом”. Царство сатаны — место, где грешники стонут и скрежещут зубами, а дьяволы хохочут...» (Лотман и Успенский 1977). Юродивый же, в интерпретации Панченко и Лихачева, как, впрочем, и другие формы «смехового мира», предлагают медиацию между этими сферами, что в корне меняет общую картину средневекового мира. Об этой полемике см. содержательную статью Л. А. Трахтенберга «К истории изучения русской смеховой литературы» (Трахтенберг 2012).

¹⁰ Научная литература о плутовском романе огромна. В книге У. Вика, выпущенной тридцать лет назад, библиография основных работ занимает 15 страниц петитом. См.: Wicks 1989. Из более свежих обобщающих публикаций назову Garrido 2015.

Рохаса, тоже крещеного еврея, и отмечает, что положение *converso* «содержало в себе потенциальную возможность контркультуры» и *социальной лиминальности* со всеми вытекающими последствиями (Blackburn 1979: 9–10).

Традиционная для трикстера, *трансгрессивность*, его способность нарушать запреты и пересекать границы, в повествованиях о плутах выражается в нарушении сословных границ, а также — что особенно показательно — дестабилизации экономической и классовой разницы между бедностью и богатством: «Граница между бедностью и богатством непроницаема для “дурака”, но не страшна для “плута”» (Lotman 1971: 295). Плут всегда преследует материальные цели, нередко он просто пытается выжить. Как замечал Е. М. Мелетинский, подчеркивая различия между пикареской и карнавалом: «Как и в мифах-сказках о Вороне и других подобных произведениях: архаического фольклора, в плутовских романах находим смакование натуралистических грязных подробностей, долженствующих вызывать комический эффект... Комизм в этих сценах имеет мрачный оттенок, сравнение с веселым карнавалом может быть только ироническим. При описании одной из таких сцен в “Гусмане” прямо говорится: “Подобное зрелище не карнавал, и его не каждый год увидишь”» (Мелетинский 1986: 230). Однако, даже сексуальность и похоть подчинены в плутовском романе логике экономических отношений¹¹, что особенно отчетливо видно по повествованиям с женщиной-пикаро в центре — такими, как *Моль Фландерс* Д. Дефо или *Пригожая повариха* М. Чулкова.

В конечном счете в плутовских нарративах и особенно в классическом плутовском романе формируется образ *социального хаоса* — именно такие масштабы, по мнению нескольких исследователей, приобретает в плутовском романе «циническая модель мира» (Мелетинский). Как пишет, например, С. Миллер: «внутренний хаос пикаро получает внешнее отражение в протеизме его социальных ролей. Нестабильность же его идентичности в пикареске предстает как отражение внешнего [социального] хаоса... Таким образом, центральный герой плутовского романа не просто мошенник, и хаос его личности превосходит по своему значению чисто моральный хаос. Он отражает тотальное отсутствие структуры в мире, а не только отсутствие этической или социальной структуры... В мире пикарески хаос радикален, он простирается до самых корней жизни» (Miller 1967: 131). А. Блэкберн развивает этот подход, подчеркивая, что общим знаменателем мифа пикаро является понятие дезинтеграции: «Это слова предполагает распад могучей ортодоксии, еще недавно незыблемой традиции, коллапс личности или же ее из-*ничто*-жение — метафорой этого процесса становится [фрагментарная] композиция плутовского романа. [...] Миф о пикаро формируется как *негативное* путешествие души, устремленной к порядку, смыслу и любви» (Blackburn 1979: 22, 25). Разумеется, во всех этих характеристиках отзывается — опять-таки в «переводе» на язык социального —

¹¹ См. об этом: Joseph 2014: 175–176.

мифология хаоса, ассоциирующаяся с трикстером и его способность переворачивать конкретную ситуацию, как и весь мир, вверх дном.

Плут особенно остро ощущает хаотичность социального устройства, поскольку невозможность обрести устойчивую социальную идентичность вынуждает его или ее либо присваивать фальшивую идентичность, либо жонглировать социальными ролями и масками. Так, трикстерское *оборотничество* трансформируется в социально-эстетическую категорию — отказ, а точнее, невозможность обрести постоянную идентичность приводит к превращению идентичностей в роли и, более того, маски, за которыми иной раз (хоть и не всегда) исчезает лицо плута. Назовем это качество *гиперперформатизмом*, поскольку оно остается актуальным и для более поздних инкарнаций трикстерского тропа. По Бахтину социальное оборотничество плута сохраняет «и момент метаморфозы: перемена ролей-масок плутом, превращение нищего в богача, бездомного бродяги в богатого аристократа, разбойника и жулика в раскаявшегося доброго христианина и т. п.» (1975: 278–279).

Такая социальная и философская позиция предполагает особую *свободу* пикаро не только от социальных, но и моральных или культурных ограничений. Свобода пикаро становится предикатом его или ее *метапозиции* по отношению к хаотично-противоречивым нормам и положениям общества, метапозиции, которая — как и в случае шута и дурака — порождает мощный художественный эффект остранения; лучше всего о нем писал Бахтин:

«Специфическая постановка героя как «третьего» по отношению к частной бытовой жизни, позволяющая ему подсматривание и подслушивание. Такова постановка плута и авантюриста, которые внутренне не причастны к бытовой жизни, не имеют в ней определенного закрепленного места и которые в то же время проходят через эту жизнь и принуждены изучать ее механику, все ее тайные пружины [...] Аналогичное слуге место (по функциям) в романе занимает проститутка и куртизанка (см., например, “Молль Флендерс” и “Роксана” Дефо). Их положение также чрезвычайно выгодно для подсматривания и подслушивания частной жизни, ее секретов и интимных пружин. То же значение, но в качестве второстепенной фигуры, имеет в романе сводня; она обычно выступает рассказчиком» (1975: 275, 276).

«Как и герои испанских романов, Симплициссимус является и участником и наблюдателем окружающей жизни, и его “простота” создает ироническую оптику, обнажающую “абсурдность” и греховность обыденного мира. Он не только не понимает поведения пьяниц, гуляк и развратников, но принимает грабителей кирасир за волков и удивляется тому, что окружающие его люди считаются христианами» (1975: 239).

А Гильен, говоря об Алемане, подчеркивает, что он как крещеный еврей занимает отстраненную позицию не только по отношению к обществу, но и в метафизическом плане — «глядя на ценности христианства, как извне, так и изнутри» (Gulien 1971: 101–102).

Соблазнительно увидеть в этом качестве плута отражение способности трикстера быть *имитатором богов и медиатором между богами и людьми*. Однако, по-видимому, куда разумнее связать это качество с трикстерской с *властью над нарративом*. Недаром для плутовского романа настолько характерно повествование от первого лица, что Гильен подчеркивает: «Пологаю, что отсутствие формы первого лица мешает считать повествование пикареской в полном смысле слова» (Gulien 1971: 93). А Бахтин видел в «специфической постановке» плута как всеведущего знатока *чужой* частной жизни — конструктивный принцип классического романа (см. Бахтин 1975: 308–316).

Плут как особая версия трикстерского мифа, в свою очередь, порождает новые вариации, которые, как правило, гипертрофируют какой-то один или несколько аспектов мифа пикаро. Так, одним из вариантов плута является *авантюрист*, представленный как литературными персонажами, так и многочисленными историческими фигурами XVIII–XX вв. Например, Александр Строев в своем выразительном очерке авантюристов Просвещения создает такой обобщенный образ этого культурно-исторического амплуа:

«Для него приключения — вернейший путь к преуспеянию. Всегда и везде он посторонний, он “всеми принят, изгнан отовсюду”. Рыцарь удачи не может и не хочет делать карьеру проторенными путями, как то положено дипломату, финансисту, военному или судейскому чиновнику. Он как бы аккумулирует энергию, которая не находит применения в стабильном, немнящемся обществе. Он — паразит, необходимый для хорошего функционирования социального механизма, он — смазка, помогающая вертеться колесам государственной машины. Авантюрист служит посредником между странами, культурами и социальными слоями, между жизнью и смертью, между нашим и потусторонним, подземным миром, между мужским и женским началом, между искусством и реальностью» (Строев 1998: 18–19).

Здесь узнаются такие традиционные черты мифа трикстера, как амбивалентность и трансгрессивность, в сочетании с лиминальностью («Всегда и везде он “всеми принят, изгнан отовсюду”») и качествами медиатора. Подобно пикаро, авантюрист «повсюду чужой»: «Авантюрист повсюду чужой. Это его достоинство и главный недостаток. Пересечение границы волшебным образом делает человека знатным, простолюдин превращается в графа, подобно Казанове, Сен-Жермену, С. Занновичу, Калиостро, или в принца, как Тревогин, Карл Иванов и др. [...] Но колесо Фортуны поворачивается, мода кончается, и авантюрист забыт, если не изгнан и не арестован. [...] И всякий раз он начинает жизнь сначала. Эта логика судьбы как бесконечного цикла взлетов и падений, временных смертей и все новых возрождений действует в плутовском и в приключенческом романе и в реальной жизни» (ibid, 24, 22).

Как и пикаро, такие авантюристы, как Казанова, Сен-Жермен или Калиостро, гиперперформативны — их идентичность неустойчива и переменчива: «Искатель приключений, “обезьяна Бога” (как называли себя

алхимики) хочет быть всем, жить тысячью жизней. Новоявленный Протей, он, как в сказке, в мгновение ока меняет свое обличье. Королю-чудотворцу достаточно произнести лишь слово, чтобы рыцарь Фортуны обернулся инженером-гидравликом, военным или финансистом, сочинил на ходу теорию налогов, как то проделывает Джакомо Казанова за время недолгой беседы с Фридрихом Великим» (ibid, 20). Причем перформативные метаморфозы авантюрист претерпевает не только в социальном, но и в гендерном плане, — к примеру, шевалье д'Эона «преподносит себя либо как офицера-драгуна в женском платье, заточенного в монастырь и принужденного заниматься вышиванием, либо как амазонку, деву-воительницу» (ibid, 20). Авантюрист воспринимает социум, как театральные подмостки и откровенно наслаждается игрой: «Его жизнь не только азартная, но и актерская игра; он комедиант и зритель в одном лице, во всех перипетиях он смотрит на себя со стороны и восхищается собой» (ibid, 21).

Но есть у авантюриста, по крайней мере, два свойства, которые отделяют его от плута. Они тоже, в принципе, вписываются в парадигму трикстерского мифа, но их акцентированность определяют его специфику как трикстера. Во-первых, роль трикстера как медиатора или даже имитатора богов обретает у авантюриста черты особого *мессианства*. Оно часто выражается в том, как часто эти персонажи выдают себя за носителей магического знания, чародеев и врачей-целителей. Но не только — речь также идет и о культурном, светском и даже просветительском мессианстве, предвосхищающем ницшеанского Заратустру:

«Авантюрист — всегда мессия, пророк, он тот, кто нравится и вводит в соблазн, кого подсознательно ждут с нетерпением. Он равно притягивает мужчин и женщин. Потому внешность его не может быть ординарной: он поражает, притягивает взоры, он не остается незамеченным в обществе [...] Подчеркнем еще раз — *сознание своей культурной миссии отличает авантюриста от заурядного плута*. Он размышляет над своим поведением, анализирует подвиги своих собратьев, создает теорию восхождения на вершины жизни. Стратегия антисоциального поведения разрабатывается в мемуарах (маркиз д'Аржанс, Казанова, Калиостро), автобиографических сочинениях (“Космополит” Фужере де Монброна), романах (Муи, д'Аржанс, Анж Гудар, Мобер де Гуве, Шеврие) и трактатах (“История шулеров” Анжа Гудара)» (ibid, 19, 30).

Во-вторых, у авантюриста гипертрофированно развита — даже по сравнению с плутом — трикстерская *власть над нарративом*, которая является, по Строеву, главным оружием его мессианства: «Краснобай и графоман, он стремится обменять свои идеи или добытую им информацию на покровительство сильных мира сего, войти в доверие к просвещенному монарху, стать его секретарем, историографом, советником. Искатель приключений бомбардирует государя текстами: письмами, мемуарами, поэмами, проектами, он предлагает переписать его жизнь, превратить ее в произведение искусства, что он уже проделал со своей собственной. Перепробовав все ремесла, авантюрист возвращается к своему истинному призванию — про-

изводству, распространению и хранению текстов. Журналист, историк, мемуарист, издатель превращается в библиотекаря» (ibid, 30).

Георг Шimmel и Джорджио Агамбен, с интервалом примерно в столетие обратившиеся к философскому анализу образа авантюриста, придают его власти над нарративом особое значение. Шimmel подчеркивает «глубокое сходство между авантюристом и художником», поскольку, подобно произведению искусства, авантюра представляет собой «остров в океане жизни» (Simmel 1971: 189). Думается, то, о чем говорит Шimmel, лучше всего описывается категорией «магического круга» в теории игры Й. Хейзинги — пространства игры, которое одновременно изолированно от жизни и представляет ее универсальную (под ограниченным углом зрения) модель (см.: Хейзинга 2019: гл. 1). Авантюрист предстает как хозяин-распорядитель этого «острова», этого «волшебного круга», и в этой игровой власти выражается, тем не менее, его специфическая метапозиция, несколько отличная от шутовской или плутовской.

Агамбен также подчеркивает параллели между искусством и приключением: по его мнению, авантюрист формируется приключением, субъект является производным от действия, а не наоборот, подобно тому, как «я» в произведении является эффектом текста, а не его источником. Следуя этой аналогии, он проецирует на авантюриста мысль Гете о субъекте поэтического высказывания, чье существование вписано в «демоническую композицию» и потому «дистанцировано от любого этического высказывания» (Agamben 2018: 13). Занимая эту вне-этическую метапозицию, авантюрист способен сохранять оптимизм, несмотря на любые поражения и падения, ведь понятая как приключение «жизнь предстает как чудо, будто бы внешняя сила поддерживала и вела нас в каждой ситуации и при каждой встрече» (Agamben 2018: 85–86).

Частным случаем авантюриста является *самозванец*. Многие авантюристы нередко выдавали себя за кого-то другого. Но говоря о таких самозванцах, как Лжедмитрий или Пугачев, мы вступаем на новую территорию. Самозванец так же амбивалентен и трансгрессивен, как и другие потомки мифологического трикстера. Однако, по словам А. Строева: «Авантюрист играет роль, самозванец живет ею» (Строев 1998: 246). Как и юродивый по отношению к шуту и дураку, так и самозванец находится за границей смехового мира, к которому принадлежит трикстер, хотя и сохраняет важные черты мифологии трикстера. Иначе говоря, самозванец лишен той игровой метапозиции, в которой находится авантюрист. Добавим, что также у него нет и социальной метапозиции, которую занимает плут, лишенный устойчивой идентичности и вооруженный гиперперформативностью. Присваивая роль властителя, самозванец, тем самым, встраивает себя в социальную иерархию — пуская даже воображаемую. Эффект самозванства поэтому отличается от свойств авантюризма или плутовства.

Как показал И. А. Калинин, «самозванчество и самодержавие не противостоят друг другу как ложная и истинная власть (это противопостав-

ление есть лишь часть самолегитимирующего языка победителя), самозванчество лишь обнажает пустоту оснований, на которую опирается «истинная» власть. Тогда самозванчество есть не антиповедение, противостоящее норме (как это утверждает Б. А. Успенский), но поведение, вскрывающее пустоту и условность самой нормы, поведение, указывающее на незаконность закона, на человеческую произвольность сакральной ауры, продолжающей распространяться на фигуру монарха даже после того, как отошла в прошлое средневековая магическая, чудотворная ... и литургическая... сакральность монархической власти» (Калинин 2016: 447–448). Самозванец, безусловно, являет гипертрофированную функцию *имитации* бога или царя, свойственную и другим трикстерам (шут, юродивый, авантюрист). Однако эта имитация *подрывает* бинарную оппозицию между властью и безвластием, проблематизируя само представление о власти: «Внутренняя раздвоенность фигуры самозванца открывает возможность снять и еще ряд оппозиций — власти и социума, государства и общества, самодержавия и рабства, адресанта и адресата (в семиотических терминах описания культуры), поскольку самозванец совмещает в себе оба эти начала, являясь попыткой тех, кто не имеет власти, предъявить себя как обладающих ею. Ставя на кон борьбы за признание собственную жизнь, самозванец являет собой относительность обеих позиций, сохраняющуюся, пока его попытка поставить под сомнение существующие разделения не приходит к тому или иному финалу» (Калинин 2016: 448).

Из этого описания видно, что самозванец во многом воспроизводит функцию шута в придворной культуре, о которой шла речь несколькими страницами ранее. Таким образом, трикстер порождает социокультурные амплуа, «роли и положения», служащие органической *деконструкции* позиции власти, обнажающие иллюзорность фундирующих ее оппозиций. Напомним, что подрыв оппозиций в традиционной культуре воспринимается как проявление мифологических сил хаоса — отсюда Смута! Семантика мифологического хаоса, как видим, вновь возрождается в связи с амплуа политического самозванства, но окрашивается при этом не только социально (как в плутовском романе), но и политически, превращаясь в особый тип критики власти. Самозванец обнажает критическую составляющую трикстерской имитации и медиации верховных авторитетов, соединяя ее с «*властью безвластных*». Однако, скорее всего, в этом случае правильнее говорить не столько о мифе, сколько о тропе — ведь именно троп способен нарушать и проблематизировать символическую логику общества, тогда как миф ее, напротив, стабилизирует.

Трикстер-троп

Но что такое троп? По Лотману, это «пара взаимно несопоставимых элементов, между которыми устанавливается в рамках какого-либо контекста отношение адекватности, образует семантический троп [...] Чем глубже ситуация непереводимости между двумя языками, тем острее по-

требность в общем для них метаязыке, который бы перекидывал бы между ними мост, способствуя установлению эквивалентностей» (Лотман 1999: 47, 48). Собственно, так и происходит процесс познания нового в культуре — через поиск аналогий с уже известным и устоявшимся, но не аналитическим путем, а с помощью эмоционально насыщенного тропа, устанавливающего моментальную связь по аналогии или контрасту.

Следовательно, если говорить о трикстере не только как о персонаже, но и как о тропе, путешествующем по эпохам и культурам, то он устанавливает отношения эквивалентности между историческими феноменами (художественными образами или культурными амплуа) и мифологическим прототипом, тем самым создавая двустороннюю коммуникацию. С одной стороны, современность помещается в контекст мифологических «архетипов», с другой — сами «архетипы» рождаются заново, трансформируясь и переосмысливаясь в новых обстоятельствах. В этом смысле троп подобен «памяти жанра» — категории, которую Бахтин ввел в переиздании своей книги о Достоевском (1963) и с помощью которой обосновывал (некоторые считают, что малоубедительно) карнавализацию и мениппею. «Память жанра» тоже инвариант конкретных жанровых форм, но, как показывает Бахтин, он достаточно подвижен, и многие элементы в нем взаимозаменяемы. «Память жанра» — это своего рода ДНК старого жанра. В нее, как правило, входят константы и переменные. Константы — воспроизводят структуру старого жанра, а переменные — его атмосферу, узнаваемые детали, эмблемы¹². Причем из конкретных разборов Бахтина следует, что достаточно всего нескольких переменных элементов для того, чтобы активизировалась вся «линия связи».

Какие же характеристики мифологического трикстера и его исторических потомков закрепились в инвариантном трикстер-тропе?

Глядя на описанные выше трикстерские амплуа, нельзя не заметить, что все они сохраняют мифологическую семантику *хаоса и свободы* в их неразрывной диалектической связи. Устойчивыми для реализации этой семантики становятся такие характеристики трикстера, как *амбивалентность* и *трансгрессия*, неразрывно сплетенные с *метапозицией* и *комизмом* (смехом). Эти категории связаны «кольцевыми» причинно-следственные отношениями. Метапозиция трикстера оправдывает его (или ее) трансгрессии, которые в свою очередь порождают комический и амбивалентный эффекты. В свою очередь, именно амбивалентность трикстера мотивирует его метапозицию и выражается в комических трансгрессиях.

Все четыре категории, взятые вместе, образуют ядро трикстер-тропа:

Амбивалентность трикстера вполне самоочевидна — в сущности, именно с этого мифологического персонажа это качество впервые входит в культуру как ценность. Но в современной культуре оно слишком распространено, чтобы быть специфичным. Думается, однако, что в случае трик-

¹² Примером конкретизации бахтинской «памяти жанра» может послужить моя книга о литературной сказке: Липовецкий 1992.

стер-тропа амбивалентность формирует особый тип деконструкции. В качестве примера такой деконструкции кратко рассмотрим, что Жак Деррида пишет о египетском боге письма и смерти Тота¹³ в третьей главе *Фармакона*: «Ему нельзя указать фиксированное место в игре различий. Хитрец, неуловимый, замаскированный, заговорщик, шутник, вроде Гермеса, он ни царь, ни слуга; скорее, что-то вроде *джокера*, свободного означающего, нейтральной карте, дающей игру игре» (Деррида 2007: 113). Эта характеристика явственно описывает Тота как трикстера — хотя, конечно, для Деррида он скорее важен как метафора письма, метафора означающего. Но эта интерпретация не противоречит традиционной аффилиации трикстера с силами языка и слова. Итак, Тот лишен фиксированного места, он всегда замещает другого, подобно джокеру, но благодаря его свободе в принципе возможно игра — «которая является одним из изобретений Тота» (ibid.) Показательно, как описание Тота перекликается с бахтинской характеристикой трикстера: «Это лицедеи жизни, их бытие совпадает с их ролью, и вне этой роли они вообще не существуют» (Бахтин 1975: 309).

«Отсутствие фиксированного места в игре различий» также объясняет метапозицию трикстера (см. ниже), но в данном случае существеннее то, что за ней Деррида видит «особую логику — фигура Тота противопоставляется его другому (отцу, солнцу, жизни, слову, востоку и т. д.), но лишь замещая его. Она добавляется и противопоставляется, повторяя и занимая место. Точно так же она принимает форму, она получает форму именно от того, чему она сопротивляется и что она заменяет. Поэтому она противопоставляется сама себе, она переходит в свою противоположность, и этот бог-посредник является, богом естественного перехода между противоположностями» (Деррида 2007: 113). Тот противоположен сам себе — т. е. объединяет в себе противоположные стороны оппозиции, именно в этом причина его амбивалентности. Но, по Деррида, эта амбивалентность основана на парадоксе: трикстер принимает форму того, чему противостоит. Его *отождествление* с другим является методом подрыва этого другого. Метаморфоза таким образом *снимает* оппозиции, хотя при этом, казалось бы, исчезает трикстер и торжествует его оппонент. На самом деле же трикстер замещает собой оппонента.

Деррида подчеркивает, что логика Тота отличается от диалектики, поскольку не приводит к синтезу противоположностей. Отличается оно и от *coincidencia oppositorum* — преображаясь в другого, трикстер не до конца отождествляется с ним: «Тот никогда не присутствует в настоящем. Нигде он не является лично» (Деррида 2007: 114). Трикстер является в образе другого, но этот другой трансформирован трикстером изнутри, и этот сдвиг другого под воздействием трикстерских метаморфоз всегда является формой критики.

¹³ См. также: Zimna 2013: 43–46.

Так, Санчо Панса, став губернатором острова, не только подражает власти, но и сдвигает саму идею власти в сторону утопии. Хлестаков подменяет собой государство и воспринимается как Ревизор, но именно то, что, кажется, отличает его от важного чиновника — его глупость и пустота — принятые безоглядно и некритически обнажают и девальвируют «чистую» механику власти. Остап Бендер имитирует утопический дискурс в своей лекции о Нью-Васюках, но его имитация невольно превращается в пародию за счет «невязки» (Ю. Тынянов) между амбициями и возможностями, что, разумеется, иронически подрывает весь советский утопизм. Чтобы разоблачить махинации «Геркулеса» он же создает откровенно пародийную («дьявольскую») организацию «Рога и копыта», и через нее — точнее, через Фунта — проникает в тайны «Геркулеса».

Именно в деконструирующей амбивалентности кроется секрет того, что выше было названо «органическим конструктивизмом» трикстера — способности дестабилизировать «вечные» категории и установления, раскрывая их «сделанность» и зависимость от социальных, культурных и иных быстро меняющихся обстоятельств.

Трансгрессии трикстера нередко окрашена в тона карнавальной культуры и обращены либо на сексуальную и скатологическую сферу, либо связаны с эксцессом (Фальстаф, Борат). Однако в культуре модернизма и постмодернизма трикстерские трансгрессии приобретают более широкое значение. 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* (см.: Foucault 1998: 71–72). 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 в силу размывания и дробления «позитивных» представлений о сакральном.

Концепция трансгрессии, предлагаемая Фуко, вытекает из принципов «антиэкономики» Ж. Батая. По Батаю, основой сакрального является ритуалы интимизации субъекта с миром — предполагающие освобождение от власти «вещности», под которой понимается не только зависимость от материальных объектов, но и превращение самого человека в одну из вещей. Важнейшим из них является ритуал растраты, которым 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» (Батай 2003: 51). В то же время расточительство приносит престиж и авторитет: «...*давать* означало *приобретать власть*... Субъект обогащается благодаря своему презрению к богатству» (Батай 2003: 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 не названные) советские трикстеры раскрывают свой артистический, «креативный», потенциал именно в актах растраты, тем самым генерируя свой собственный сакральный контекст, в котором первостепенное значение приобретают «негативные» ценности — «непринадлежности», «пофигизма», «наплеватьства», «непочтительности» — одним словом: свободы. Последняя в трикстерской интерпретации оказывается одновременно священной и циничной. Взгляд на трикстера как на фигуру, осуществляющую бесконечную и неуклонную растрату всего ценного, объясняет его постоянные — с прагматической точки зрения — «поражения», которые, тем не менее, не подрывают, а лишь укрепляют его статус.

Трикстерский потlach, основанный на отождествлении потребления ценностей с их растратой, может быть проиллюстрирован многими советскими текстами, но самым «педагогическим» образом данный принцип явлен 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 потlach, учиняемый трикстерами ради утверждения свободы как сакральной ценности. 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 худший Римский доведен до безумия.

Смех трикстера и над трикстером является важнейшим порождением его трансгрессий: «В его деятельности материальное часто выступает как низменное, а низменное трактуется как проявление комизма. В качестве низкого и комического выступают не только жадность и похотливость, но и специально смакование всякого рода низменных натуралистических подробностей, физиологии и скатологии» (Мелетинский 1986: 228). Мифологический трикстер, как и его ближайшие «родственники» в культуре, безусловно, принадлежит *смеховому миру* или, по Бахтину, области «серьезно-смехового», хотя исторические трансформации вносят в этот троп и иные, в том числе, и трагические элементы. Двойник или близнец куль-

турного героя, трикстер, в сущности, является «основоположником» смехового мира. Конечно, как неоднократно упоминалось выше, трикстер соприроден карнавалу с его телесным гротеском, инверсиями, мезальянсами и профанациями. Но как показали Д. С. Лихачев, А. М. Панченко и Н. В. Понырко, смеховой мир значительно шире собственно карнавальной культуры, включая в себя и зловещее шутовство Ивана Грозного, и кровавый «кромешный мир» опричнины, и святочный, пасхальный и рождественский юмор, и иронию книжников, сложившиеся внутри и вокруг «официальной» христианской культуры. Трикстер в той или иной степени присутствует во всех этих сферах, отсюда многообразие культурных амплуа, произрастающих из этого общего корня. И хотя Бахтин считал, что «жанры серьезно-смехового не опираются на предание и не освящают себя им — они осознанно опираются на опыт [...] и на свободный вымысел» (Бахтин 1972: 182), мифология трикстера и есть то «предание», занимающее антиструктурную и лиминальную позицию в культуре, на которое в полной мере опираются не только жанры, но и многие перформативные дискурсы смеховой культуры.

Вместе с тем, устойчивая ассоциация между трикстером и хаосом обуславливает и *демоническую* окраску не только мифологического трикстера, но и его позднейших наследников — от черта как фольклорного персонажа до авантюристов и самозванцев XVIII–XX веков¹⁴. Как отмечает Е. Мелетинский: у всякого трикстера «комическое начало в какой-то мере переплетено с демоническим; даже в древнейших мифах трикстер является и комически неудачным подражателем высокого культурного героя, и одновременно причиной появления смерти, голода, войн, вредных и опасных животных, враждебных племен и т. д. враждебных племен и т. д» (Мелетинский 1986: 228).

Метапозиция, как можно убедиться, присутствует в большинстве трикстерских амплуа. Ее отсутствие (как в случае политического самозванца) сразу же обнажает сомнительность определения данного персонажа как трикстера. Лиминальность и маргинальность являются ее частным, но не обязательным в позднейших версиях случаем. Важнее описанная Бахтиным «неотмирность» — способность плута, шута и дурака «быть чужими в этом мире», «пользоваться любым жизненным положением лишь как маской». Именно метапозиция в широком смысле ответственна за мощное *остранение*, порождаемое этим тропом и, соответственно, за эмансипаторный эффект трикстерских нарративов:

«В борьбе с условностью и неадекватностью подлинному человеку всех наличных жизненных форм эти маски получают исключительное значение. Они дают право не понимать, путать, передразнивать, гиперболизировать жизнь; право говорить, пародируя, не быть буквальным, не быть самим со-

¹⁴ Впечатляющая коллекция свидетельств восприятия трикстера как силы хаоса собрана Г. Сатаровым в его статье «Трикстер и другие» (<https://zadocs.ru/filosofiya/4211/index.html>)

бою; право проводить жизнь через промежуточный хронотоп театральных подмостков, изображать жизнь как комедию и людей как актеров; право срывать маски с других; право браниться существенной (почти культовой) бранью: наконец, право предавать публичности частную жизнь со всеми ее приватнейшими тайниками» (Бахтин 1975: 312).

Именно метапозиция трикстера объясняет, почему трикстеры «не аморальны, а *внеморальны*», по выражению Л. Хайда (Hyde 1998: 10). 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.

Не в меньшей степени значима метапозиция *пародийного двойника власти* — земной (как у шута или авантюриста) или небесной (как у юродивого). А парабазис (по Агамбену), усиленный трикстерской властью над языком и повествованием, приводит к тому, что трикстер также нередко выступает *пародийным двойником автора* внутри литературного или театрального текста. Как отмечает А. К. Жолковский, персонажи-трикстеры часто «берут на себя роль “помощных авторов”, строящих сюжет (а часто и комментирующих его, выступая в роли “помощных читателей/критиков текста”)» (Жолковский 2020: 119).

В такой интерпретации, трикстер выступает как *метасемиотическая фигура*. Троп, пишет Лотман, «есть механизм порождения семантической неоднозначности, механизм, вносящий в семиотическую структуру культуры необходимую ей степень неопределенности» (Лотман 1999: 58). Эти характеристики, как видим, в полной мере применимы и к трикстер-тропу. Но именно как метасемиотический троп трикстер обнажает подрывную работу языка, он выступает как аллегория художественного языка в целом — как языка, целенаправленно соединяющего сознательное и бессознательное, дестабилизирующего значения и заражающего амбивалентностью все незыблемое; языка, нарушающего табу и провоцирующего трансгрессии. Богатые эстетические возможности метапозиции трикстера объясняют, почему трикстер так часто рассматривается как ключ к пониманию авангардного, модернистского и постмодернистского автора, нередко моделирующих свой образ по образцу трикстера¹⁵.

Если амбивалентность, трансгрессивность, метапозиция и комедия составляют ядро трикстер-тропа, то богатство, разнообразие, индивидуальность и оригинальность этого тропа определяются набором переменных, к которым относятся (хотя список этот и неполон) *гиперперформативность*; *власть над словом и нарративом*; «*власть безвластных*»; *гиперсексуальность* и другие характеристики, нередко прямо воспроизводящие характеристики мифологического трикстера — особенно такие, как *обманы и розыгрыши*, *способность перевернуть любую ситуацию, создать мир*

¹⁵ См. об этом прекрасный сборник статей *Trickster Strategies in the Artists' and Curatorial Practice*. Ed. by Anna Markowska. Warsaw–Torun: Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, 2013. См. также: Hyde 1998: 78–80.

наизнанку, осуществляя бриколаж сакрального и низменного, практикуя оборотничество, и т. п.

Конечно, эта модель предполагает множество переходных форм, в которых троп реализован лишь отчасти. Однако, думается, она позволяет более четко обозначить границы трикстерского дискурса в культуре XX–XXI вв., в которой размываются традиционные трикстерские амплуа, и возникают сложные гибриды. Так, например, с точки зрения трикстер-тропа я хочу уточнить свои более ранние публикации¹⁶, в которых, я рассматривал как трикстера советского разведчика Максима Исаева, известного как германский контрразведчик и штандартенфюрер СС Отто фон Штирлиц из «Семнадцати мгновений весны» Т. Лиозновой.

Штирлиц безусловно глубоко амбивалентный и трансгрессивный персонаж, воплощающий идеальный образ советского интеллигента, живущего тайной жизнью внутри враждебной ему системы. Культовая популярность сериала Лиозновой связана как раз с этой метапозицией, занимаемой Штирлицем. Одним из воплощений его метапозиции становится его внутренние монологи («информация к размышлениям»), не только выясняющие, кто из нацистской верхушки мог пойти на переговоры с США, но и выстраивающие неявные параллели с поздним советским режимом. Следя за операцией советского шпиона в высших эшелонах Третьего Рейха, срывающего сепаратные переговоры между Гиммлером и Далласом, фильм вместе с тем пронизан ностальгией по «западному» комфорту и стилю, воплощенными, в том числе, и разбомбленной Германией весны 1945 года.

Однако, в репрезентации Штирлица полностью отсутствует смеховое начало. Что же касается переменных, то они представлены минимально — главным образом, гиперперформатизмом (правда, у него всего одна маска, зато прочно замещающая «первоначальную» личность) и способностью Штирлица выворачиваться из любых положений. Поэтому семантика свободы и хаоса в этом персонаже тоже ослаблена — собственно, о хаосе и говорить не приходится в силу сдержанности и рационализма этого персонажа, а свобода сведена к «тайной свободе» системного нонконформиста. Но Штирлица можно рассматривать как трикстера не в качестве героя сериала, а как *культурного* персонажа, поскольку отсутствующее смеховое начало и семантику хаоса восполняет появившийся вскоре после выхода сериала цикл абсурдистских анекдотов, в которых Штирлиц преобразается в идиота, материализующего словесные формулы в клоунских жестах.

ЛИТЕРАТУРА

Батай Жорж. *Проклятая доля*. Пер с фр. Б. Скуратова, П. Хицкого. Москва: Гнозис — Логос, 2003.

Бахтин Михаил. *Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет*. Москва: Художественная литература, 1975.

¹⁶ См. Lipovetsky 2011: 210–230; Липовецкий 2007.

- Бахтин Михаил. *Проблемы поэтики Достоевского*. 3-е изд. Москва: Художественная литература, 1972.
- Бахтин Михаил. «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965). Бахтин Михаил. *Собрание сочинений*. Т. 4(2). Москва: Языки славянской культуры, 2010.
- Деррида Жак. *Диссеминация*. Пер. Д. Кралечкина. Екатеринбург: У-Фактория, 2007.
- Жолковский Александр. «Разбор трех разборов: автоэвристические заметки». Липовецкий М. Н. (ред.) *Ното Скриптор: Сборник статей и материалов в честь 70-летия М. Н. Эпштейна*. Москва: Новое литературное обозрение, 2020.
- Иванов Сергей. *Блаженные похабы: Культурная история юродства*. Москва: Языки славянских культур, 2005.
- Калинин Илья. «"Он грань хотел стереть меж тем, чем был и чем казался": рабы, самодержцы и самозванцы (диалектика власти)». *Новое литературное обозрение* 5 (2016): 441–462.
- Леви-Стросс Клод. *Структурная антропология*. Пер. с франц. Вяч. Вс. Иванова. Москва: ЭКСМО, 2001.
- Липовецкий Марк. *Поэтика литературной сказки (На материале советской литературы 1920-х — 1980-х гг.)*. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1992.
- Липовецкий Марк. «Искусство алиби: "Семнадцать мгновений весны" в свете нашего опыта». *Неприкосновенный запас* 3 (2007); <http://magazines.russ.ru/nz/2007/3/li16.html>
- Лихачев Дмитрий, Панченко Александр, Понирко Наталья. *Смех в Древней Руси*. Ленинград: Наука, 1984.
- Лотман Юрий, Успенский Борис. «Новые аспекты изучения культуры Древней Руси». *Вопросы литературы* 3 (1977); https://historicus.ru/novie_spekti_izucheniya_kulturi_drevnei_Rusi/.
- Лотман Юрий. *Внутри мыслящих миров: Человек — текст — семиосфера — история*. Москва: Языки русской культуры, 1999.
- Мелетинский, Елеазар. *Введение в историческую поэтику эпоса и романа*. Москва: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1986.
- Новик Елена. Структура сказочного трюка. <http://folk.spbu.ru/Reader/novik.php?rubr=Reader-lectures>
- Пропп Владимир. *Проблемы комизма и смеха*. Москва: Лабиринт, 2002.
- Радин Пол. *Трикстер: Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кереньи*. Перевод с английского В. В. Кирющенко под редакцией А. В. Творовского. Санкт-Петербург: Евразия, 1998.
- Сатаров Георгий. Трикстер и другие. <https://zadocs.ru/filosofiya/4211/index.html>
- Синявский Андрей. *Иван-дурак: Очерк русской народной веры*. Paris: Syntaxis, 1991.
- Смирнов Игорь. «Древнерусский смех и логика комического». *Труды отдела древнерусской литературы*. Т. 32. 1977: 305–318.
- Строев Александр. «Те, кто поправляет Фортуну»: *Авантюристы Просвещения*. Москва: Новое литературное обозрение, 1998.
- Трахтенберг Лев. «К истории изучения русской смеховой литературы». Клинг О. А. и Холиков А. А. (ред.) *Русское литературоведение XX века: имена, школы, концепции*. Материалы Международной научной конференции (Москва, 26–27 ноября 2010 г.). Москва — Санкт-Петербург: Нестор-История, 2012: 163–171.
- Фрейдберг Ольга. *Поэтика сюжета и жанра*. Подг. текста и общая редакция Н. В. Брагинской. Москва: Лабиринт, 1997.
- Хейзинга Йохан. *Ното Ludens/ Человек играющий*. Пер. Дмитрия Сильвестрова. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2019.
- Юдин Юрий. *Дурак, шут, вор и черт (Исторические корни бытовой сказки)*. Москва: Лабиринт, 2006.
- Agamben Giorgio. *The Adventure*. Trans. Lorenzo Chiesa. London & Cambridge, MA: MIT Press, 2018.
- Agamben Giorgio. *Pulcinella, or Entertainment for Kids in Four Scenes*. Transl. by Kevin Attell. London — New York — Calcutta: Seagull Books, 2018.
- Babcock-Abrahams Barbara. "A Tolerated Margin of Mess": The Trickster and His Tales Reconsidered." *Journal of the Folklore Institute* 11/3 (1975): 147–186.
- Blackburn Alexander. *The Myth of Picaro: Continuity and Transformation of the Picaresque Novel, 1554–1954*. Chapel Hill: The University of North Carolina, 1979.

- Dionne Craig and Mentz Steve (eds.). *Rogues and Early Modern English Culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004.
- Doty William G. and William J. Hynes. "Historical Overview of Theoretical Issues: The Problem of the Trickster". Hynes William J. and Doty William G. (eds.). *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 1993: 13–32.
- Doueuh Anne. "Inhabiting the Space Between Discourse and Story in Trickster Narratives." Hynes William J. and Doty William G. (eds.). *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 1993: 193–201.
- Foucault Michel. "A Preface to Transgression." Faubion James D. (ed.). *Foucault Michel. Aesthetics, Method, and Epistemology*. Transl. by Robert Hurley and others. New York: The New Press, 1998.
- Garrido Ardila J. A. (ed.). *The Picaresque Novel in Western Literature: From the Sixteenth Century to the Neopicaresque*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Gates, Henry Louis, Jr. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press, 1988.
- Guillén, Claudio. "Towards a Definition of the Picaresque (1961)". Guillén Claudio. *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton University Press, 1971: 71–106.
- Havel Václav. "The Power of the Powerless". *International Journal of Politics* 15/ 3–4 (1985): 23–96.
- Hyde Lewis. *Trickster Makes the World: Mischief, Myth, and Art*. New York: North Point Press, 1998.
- Hynes William J. 1993a. "Inconclusive Conclusions: Tricksters — Metaplayers and Revealers". Hynes William J. and Doty William G. (eds.). *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 1993: 202–218.
- Hynes William J. 1993. "Mapping the Characteristics of Mythic Trickster: A Heuristic Guide." Hynes William J. and Doty William G. (eds.). *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 1993: 33–45.
- Joseph Betty. "The Political Economy of the English Rogue". *The Eighteenth Century* 55/2–3 (2014).
- Lipovetsky Mark. *Charms of Cynical Reason: The Transformations of the Trickster Trope in Soviet and Post-Soviet Culture*. Boston: Academic Studies Press, 2011.
- Lowie Robert H. "The Trickster-Hero Discussion". *Journal of American Folklore* 22 (1909): 431–33.
- Lotman Iurii. *Struktura khudozhestvennogo teksta*. Providence: Brown University Press, 1971.
- Makarius Laura. "The Myth of Trickster: The Necessary Breaker of Taboo". Hynes William J. and Doty William G. (eds.). *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*. Ed. by Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 1993: 66–86.
- Markowska Anna (ed.). *Trickster Strategies in the Artists' and Curatorial Practice*. Warsaw — Torun: Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, 2013.
- Miller Stuart. *The Picaresque Novel*. Cleveland: Press of Case Western Reserve University, 1967.
- Otto Beatrice K. *Fools are Everywhere: The Court Jesters Around the World*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001.
- Pelton Robert D. *The Trickster in West Africa: A Study in Mythic Irony and Sacred Delight*. Berkeley — Los Angeles — London: University of California Press, 1980.
- Simmel Georg. "The Adventurer". Georg Simmel, *On Individuality and Social Forms*. Chicago: University of Chicago, 1971: 187–98.
- Steward Julian Haynes. *The Clown in Native North America*. New York — London, 1991.
- Turner Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publ., 1992.
- Welsford Enid. *The Fool: His Social and Literary History*. London, 1935.
- Wicks Ulrich. *Picaresque Narrative, Picaresque Fictions: A Theory and Research Guide*. New York: Greenwood Press, 1989.
- Willeford William. *The Fool and His Specter: A Study of Clowns and Jesters and Their Audience*. Evanston: Northwestern University Press, 1969.
- Zimna Katarzyna. "Tricksters lead the game." Markowska Anna (ed.). *Trickster Strategies in the Artists' and Curatorial Practice*. Warsaw–Torun: Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, 2013: 43–46.

REFERENCES

- Agamben Giorgio. *The Adventure*. Trans. Lorenzo Chiesa. London & Cambridge, MA: MIT Press, 2018.
- Agamben, Giorgio. *Pulcinella, or Entertainment for Kids in Four Scenes*. Transl. by Kevin Attell. London — New York — Calcutta: Seagull Books, 2018.
- Babcock-Abrahams Barbara. "A Tolerated Margin of Mess": The Trickster and His Tales Reconsidered." *Journal of the Folklore Institute* 11/3 (1975): 147–186.
- Bahtin Michail. *Voprosy literatury i estetiki: Issledovaniya raznyh let*. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1975.
- Bahtin Michail. *Problemy poetiki Dostoevskogo*. 3-e izd. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1972.
- Bahtin Michail. "Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa" (1965). Bahtin Michail. *Sobranie sochinenij*. T. 4(2). Moskva: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2010.
- Bataj Zhorzh. *Proklyataya dolya*. Per s fr. B. Skuratova, P. Hickogo. Moskva: Gnozis-Logos, 2003.
- Blackburn Alexander. *The Myth of Picaro: Continuity and Transformation of the Picaresque Novel, 1554–1954*. Chapel Hill: The University of North Carolina, 1979.
- Dionne Craig and Mentz Steve (eds.). *Rogues and Early Modern English Culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004.
- Doty William G. and William J. Hynes. "Historical Overview of Theoretical Issues: The Problem of the Trickster". Hynes William J. and Doty William G. (eds.). *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 1993: 13–32.
- Doehue Anne. "Inhabiting the Space Between Discourse and Story in Trickster Narratives." Hynes William J. and Doty William G. (eds.). *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 1993: 193–201.
- Foucault Michel. "A Preface to Transgression." Faubion James D. (ed.). *Foucault Michel. Aesthetics, Method, and Epistemology*. Transl. by Robert Hurley and others. New York: The New Press, 1998.
- Frejdenberg Ol'ga. *Poetika syuzheta i zhanra*. Podg. teksta i obshchaya redakciya N. V. Braginskoi. Moskva: Labirint, 1997.
- Garrido Ardila J. A. (ed.). *The Picaresque Novel in Western Literature: From the Sixteenth Century to the Neopicaresque*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Gates, Henry Louis, Jr. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press, 1988.
- Guillén, Claudio. "Towards a Definition of the Picaresque (1961)". Guillén Claudio. *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton University Press, 1971: 71–106.
- Havel Václav. "The Power of the Powerless". *International Journal of Politics* 15/3–4 (1985): 23–96.
- Hyde Lewis. *Trickster Makes the World: Mischief, Myth, and Art*. New York: North Point Press, 1998.
- Hynes William J. 1993a. "Inconclusive Conclusions: Tricksters — Metaplayers and Revealers". Hynes William J. and Doty William G. (eds.). *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 1993: 202–218.
- Hynes William J. 1993. "Mapping the Characteristics of Mythic Trickster: A Heuristic Guide." Hynes William J. and Doty William G. (eds.). *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 1993: 33–45.
- Hyojzinga Johan. *Homo Ludens. Chelovek igrayushchij*. Per. Dmitriya Sil'vestrova. Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika, 2019.
- Ivanov Sergej. *Blazhennye pohaby: Kul'turnaya istoriya yurodstva*. Moskva: Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2005.
- Joseph Betty. "The Political Economy of the English Rogue". *The Eighteenth Century* 55/2–3 (2014).
- Kalinin Ilya. «"On gran' hotel steret' mezh tem, chem byl i chem kazalsya": raby, samoderzhcy i samozvancy (dialektika vlasti)». *Novoe literaturnoe obozrenie* 5 (2016): 441–462.

- Levi-Stross Klod. *Strukturnaya antropologiya*. Per. s franc. Vyach. Vs. Ivanova. Moskva: EKSMO, 2001.
- Lihachev Dmitriy, Panchenko Alrksandr, Ponyrko Natal'ya. *Smekh v Drevnej Rusi*. Leningrad: Nauka, 1984.
- Lipoveckij Mark. *Poetika literaturnoj skazki (Na materiale sovetskoj literatury 1920-h — 1980-h gg.)*. Ekaterinburg: Izd-vo Ural'skogo un-ta, 1992.
- Lipoveckij Mark. «Iskusstvo alibi: “Semnadcat' mgnovenij vesny” v svete nashego opyta». *Neprikosnovennyj zapas* 3 (2007); <http://magazines.russ.ru/nz/2007/3/li16.html>
- Lipovetsky Mark. *Charms of Cynical Reason: The Transformations of the Trickster Trope in Soviet and Post-Soviet Culture*. Boston: Academic Studies Press, 2011.
- Lotman Yuriy. *Struktura khudozhestvennogo teksta*. Providence: Brown University Press, 1971.
- Lotman Yuriy, Uspenskij Boris. “Novye aspekty izucheniya kul'tury Drevnej Rusi”. *Voprosy literatury* 3 (1977); https://historicus.ru/novie_spekti_izucheniya_kulturi_drevnei_rusi/.
- Lotman Yuriy. *Vnutri myslyashchih mirov: Chelovek — tekst — semiosfera — istoriya*. Moskva: Yazyki russkoj kul'tury, 1999.
- Lowie Robert H. “The Trickster-Hero Discussion”. *Journal of American Folklore* 22 (1909): 431–433.
- Makarius Laura. “The Myth of Trickster: The Necessary Breaker of Taboo”. Hynes William J. and Doty William G. (eds.). *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 1993: 66–86.
- Markowska Anna (ed.). *Trickster Strategies in the Artists' and Curatorial Practice*. Warsaw — Torun: Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, 2013.
- Meletinskij Eleazar. *Vvedenie v istoricheskuyu poetiku eposa i romana*. Moskva: Nauka, Glavnaya redakciya vostochnoj literatury, 1986.
- Miller Stuart. *The Picaresque Novel*. Cleveland: Press of Case Western Reserve University, 1967.
- Novik Elena. *Struktura skazochnogo tryuka* // <http://folk.spbu.ru/Reader/novik.php?rubr=Reader-lectures>
- Otto Beatrice K. *Fools are Everywhere: The Court Jesters Around the World*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001.
- Pelton Robert D. *The Trickster in West Africa: A Study in Mythic Irony and Sacred Delight*. Berkeley — Los Angeles — London: University of California Press, 1980.
- Propp Vladimir. *Problemy komizma i smekha*. Moskva: Labirint, 2002.
- Radin Pol. *Trikster: Issledovanie mifov severoamerikanskikh indejcev s kommentariyami K. G. Yunga i K. K. Keren'i*. Perevod s anglijskogo V. V. Kiryushchenko pod redakciej A. V. Tvorovskogo. Sankt-Peterburg: Evraziya, 1998.
- Satarov Georgij. *Trikster i drugie*. <https://zadocs.ru/filosofiya/4211/index.html>
- Simmel Georg. “The Adventurer”. Georg Simmel, *On Individuality and Social Forms*. Chicago: University of Chicago, 1971: 187–98.
- Sinyavskij Andrej. *Ivan-durak: Ocherk russkoj narodnoj very*. Paris: Syntaxis, 1991.
- Smirnov Igor'. «Drevnerusskij smekh i logika komicheskogo». *Trudy otdela drevnerusskoj literatury*. T. 32. 1977: 305–318.
- Steward Julian Haynes. *The Clown in Native North America*. New York, London, 1991.
- Stroev Aleksandr. «Te, kto popravlyayet Fortunu»: *Avantyristy Prosveshcheniya*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 1998.
- Trahtenberg Lev. «K istorii izucheniya russkoj smekhovoj literatury». Kling O. A. i Holikov A. A. (red.). *Russkoe literaturovedenie XX veka: imena, shkoly, koncepcii*. Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii (Moskva, 26–27 noyabrya 2010 g.) Moskva — Sankt-Peterburg: Nestor-Istoriya, 2012. S. 163–171.
- Turner Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publ., 1992.
- Welsford Enid. *The Fool: His Social and Literary History*. London, 1935.
- Wicks Ulrich. *Picaresque Narrative, Picaresque Fictions: A Theory and Research Guide*. New York: Greenwood Press, 1989.
- Willeford William. *The Fool and His Specter: A Study of Clowns and Jesters and Their Audience*. Evanston: Northwestern University Press, 1969.
- Zholkovskij Aleksandr. «Razbor trekh razborov: avtoevristicheskie zametki». Lipoveckij M. N. (red.). *Homo Scriptor: Sbornik statej i materialov v chest' 70-letiya M. N. Epshtejna*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2020.

- Zimna Katarzyna. "Tricksters lead the game." Markowska Anna (ed.). *Trickster Strategies in the Artists' and Curatorial Practice*. Warsaw — Torun: Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, 2013: 43–46.
- Yudin Yuriy. *Durak, shut, vor i chert (Istoricheskie korni bytovoј skazki)*. Moskva: Labirint, 2006.

Марк Липовецки

ТЕОРИЈА ТРИКСТЕРА

Резиме

На основу прегледа научне литературе о митолошком трикстеру и његовим „потомцима“ (будади, луди, лопову, јуродивом, лупежу, авантуристи, самозванцу), чланак представља концепт трикстер-тропа. Трикстер-троп је „формула“ која актуализује сталне особине трикстера, окружујући их богатим спектром варијација и модификација.

Кључне речи: трикстер, будала, луда, јуродиви, лопов, лупеж, авантуриста, самозванац.