

Из художественного опыта советских 1920-х гг.

DOI 10.15826/koinon.2021.02.1.006

УДК 130.2/.3 + 141.1(091) + 159.922.32 + 821.161.1

ТРИКСТЕР VS. ТРИКСТЕР: «УЧИТЕЛЯ» И «УЧЕНИКИ» У ЭРЕНБУРГА, ОЛЕШИ, БУЛГАКОВА И БАБЕЛЯ*

М. Липовецкий

Колумбийский университет
Нью-Йорк, США

Аннотация: Исследуется реализация тропа трикстера в советской культуре на материале 4 произведений («Собачье сердце» М. Булгакова, «Зависть» Ю. Олеши, «Хулио Хуренито» И. Эренбурга и «Одесские рассказы» И. Бабеля). Определены особенности советского трикстера: «интегральный» характер, плутовство являются иллюстрацией к его цинической философии, которая лишена свойственного цинизму прагматизма и тяготеет к тому, что П. Слотердаjk называл «кинизмом», — бескорыстному и бесстыдному перформативному низведению и вышучиванию всех авторитетных дискурсов и символов.

* Одним из ключевых принципов политики журнала «Koinon» является публикация оригинальных и никогда ранее не выходивших в свет статей современных авторов. И все же мы решили воспроизвести статью Марка Липовецкого «Трикстер vs. трикстер: “Учителя” и “ученики” у Эренбурга, Олеши, Булгакова и Бабеля», впервые появившуюся в 2018 году в сборнике в честь 80-летия А. К. Жолковского (A/Z: Essays in Honor of Alexander Zholkovsky / ed. by D. Ioffe, M. Levitt, J. Peschio, I. Pilshchikov. Boston : Academic Studies Press, 2018. P. 327–349). Мы делаем это в порядке исключения из общего правила ввиду выдающейся эвристической ценности статьи М. Липовецкого, сознавая необходимость познакомить с ней русскоязычных читателей, для которых первое издание статьи труднодоступно. Выражаем горячую благодарность первоиздателям статьи Липовецкого в лице Дениса Иоффе, любезно разрешившим ее публикацию в «Koinon»

Выделены три черты советского трикстера как персонажа (Шарикова, Ивана Бабичева, Хулио Хуренито, Бени Крика): амбивалентное, трансгрессивное и лиминальное состояние, благодаря которым трикстер воплощает опасную свободу от социальных норм и границ и в то же время функционирует как медиатор; перформативность, превращающая любой жест и любое высказывание в спектакль; особые отношения с сакральным. Отмечено, что в прозе 1920-х годов сюжет о столкновении «отцов и детей», «учеников и учителя» выдвигает в качестве важной составляющей фигуру трикстера — как одного из центральных участников дебатов о новом человеке и новом мире. Доказано, что все вариации советских трикстеров тесно связаны с рецепцией ницшеанства. Анализ каждого из центральных персонажей произведений построен вокруг ответа на вопрос: что каждая из «ролей» трикстера говорит о становящейся советской модерности? Два типа трикстера трактованы как свидетельство расщепления советской модерности, рождавшейся в 1920-х годах. Хулио Хуренито и Иван Бабичев представляют собой тип трикстеров-учителей, через которых происходило усвоение модернистской концепции личности. Шариков и Бенья Крик интерпретированы как тип «плебейской модерности» (Илья Герасимов). Все анализируемые тексты свидетельствуют о том, что трикстерский цинизм становится социальной нормой нового мира, и именно на этой почве возникает конфликт между трикстерами-отцами/учителями и их последователями в следующем поколении.

Ключевые слова: трикстер, теория кинизма П. Слотердайка, советская литература 1920-х годов, «сверхчеловек» Ф. Ницше, советская модерность.

Для цитирования: Липовецкий М. Трикстер vs. трикстер: «учителя» и «ученики» у Эренбурга, Олеси, Булгакова и Бабеля // Koinon. 2021. Т. 2. № 1. С. 116–147. DOI: 10.15826/koinon.2021.02.1.006

TRICKSTER VS. TRICKSTER: «TEACHERS» AND «STUDENTS» IN EHRENBURG, OLESHA, BULGAKOV AND BABEL WORKS

M. Lipovetsky

University of Columbia
New York, USA

Abstract: The paper explores the fulfillment of the trickster trope in Soviet culture based on four works (*The Heart of a Dog* by M. Bulgakov, *Envy* by Yu. Olesha, *Julio Jurenito* by I. Ehrenburg and *The Odessa Tales* by I. Babel). The author defines the features of the Soviet trickster: the "integral" character, roguery are an illustration of its cynical philosophy, which is devoid of the pragmatism inherent in cynicism and tends to P. Sloterdijk's estimation of cynicism — the selfless

and shameless performative relegation and ragging of all reputable discourses and symbols. The author has also highlighted three features of the Soviet trickster as a character (Sharikov, Ivan Babichev, Julio Jurenito, Benya Crick): ambivalent, transgressive, and liminal states, thanks to which the trickster embodies dangerous freedom from social norms and boundaries and functions, at the same time, as a mediator; performativity, which turns any gesture and any utterance into a performance; a special bonds with the sacred. Notably, in the prose of the 1920s, the plot portraying the confrontation between fathers- children, students — teachers, puts forward the figure of the trickster as an essential component — as one of the central participants in the debate about a new man and a new world. There is evidence that all variations of the Soviet tricksters have a close linkage with the reception of Nietzscheanism. The analysis of each of the central characters of the works centers around the answer to the question: What does each of the trickster's role say about the emerging Soviet modernity? The author interprets the two types of the trickster as evidence of the Soviet modernity's splitting, that emerged in the 1920s. Julio Jurenito and Ivan Babichev represent the type of trickster teachers via whom the modernist concept of personality was adopted. The author offers the treatment of Sharikov and Benya Creek as a type of "plebeian modernity" (Ilya Gerasimov). All the analyzed texts indicate that trickster cynicism is becoming a social norm of the new world, and it is on this basis that the conflict between trickster fathers/teachers and their followers in the next generation breaks out.

Keywords: trickster, P. Sloterdijk's theory of cynicism, Soviet literature of the 1920s, F. Nietzsche's "superman", Soviet modernity.

For citation: Lipovetsky, M. (2021), "Trickster vs. Trickster: "Teachers" and "Students" in Ehrenburg, Olesha, Bulgakov and Babel Works", *Koinon*, vol. 2, no. 1, pp. 116–147 (in Russian). DOI: 10.15826/koinon.2021.02.1.006

Предлагаемая статья во многом опирается на идеи А. К. Жолковского, высказанные им в работе «Диалог Булгакова и Олеси о колбасе, параде чувств и Голгофе» (1987). В этой статье убедительно доказывается структурное и композиционное сходство в системе характеров и мотивной структуре между «Завистью» (1927) Юрия Олеси и «Собачьим сердцем» (1925) Михаила Булгакова. И тут и там мощной отцовской фигуре противостоит фигура непокорного «сына» — хотя идеологические аффилиации «отцов» и «детей» у Булгакова и Олеси прямо противоположны. И в той и в другой повести систему характеров образуют две пары, в которых «мудрому» отцу противостоит лже-отец (или лже-учитель): Преображенскому — Швондер, Андрею Бабичеву — Иван Бабичев. Соответственно, нерадивому сыну/ученику (Шариков, Кавалеров) контрастен послушный сын/ученик (Борменталь, Володя Макаров). Причем если одна пара представляет ценности «старого мира», то вторая — нового, создаваемого революцией.

Вместе с тем, как отмечает ученый, в обеих повестях значительную роль приобретают карнавално-провокаторские мотивы. В «Собачем сердце» Жолковский обращает внимание на двойнические отношения Преображенского и Шарикова, где «профессор, пользующийся симпатиями автора, выступает в качестве изощренного философа-провокатора, бросающего вызов господствующей идеологии; но он же — консерватор, сторонник status quo. А Шарикова, персонажу явно отрицательному, достается... выигрышная роль карнавального шута, нарушителя порядка» [Жолковский 1987, с. 96]. А в «Зависти» Иван Бабичев изображен как пародийный Христос и «типичный карнавальный шут — король дураков» [Там же, с. 105].

Отталкиваясь от последних характеристик, нетрудно увидеть в этих повестях реализацию тропа трикстера, который порождает в советской культуре целую плеяду суперпопулярных героев от Остапа Бендера до Сандро из Чегема, служа в то же время продуктивной моделью жизнетворчества (Хармс, Глазков, Синявский, Пригов и др.). В книге «Charms of Cynical Reason» (см.: [Lipovetsky 2011]) я доказывал, что трикстер в советской культуре становится центральным героем модерности — правда, развивающейся подпольно и на полукриминальных основаниях; недаром советский трикстер, как правило, занимает позицию критическую по отношению к «официальной» советской модерности — как говорил Остап Бендер, «я не хочу строить социализм».

От обычного плута советского трикстера отличает его «интегральный» характер — плутовство, если оно и присутствует, является прежде всего иллюстрацией к его цинической философии, которая в то же время лишена свойственного цинизму прагматизма и тяготеет к тому, что П. Слотердаик называл «кинизмом» — то есть бескорыстному и бесстыдному перформативному низведению (часто до уровня «телесного низа») и вышучиванию всех авторитетных дискурсов и символов¹. По крайней мере, три важнейшие черты характеризуют этого персонажа. Во-первых, это его амбивалентное, трансгрессивное и лиминальное состояние, благодаря которым трикстер воплощает опасную свободу от социальных норм и границ и в то же время функционирует как медиатор, соединяющий в себе противоречивые черты. Так, Шариков нарушает традиционные нормы цивилизованного поведения, постоянно медируя между животным и человеческим состояниями. Иван Бабичев амбивалентно соединяет черты шута и пророка, комедию и трагедию.

Во-вторых, трикстеров отличает перформативность, превращающая любой жест и любое высказывание в спектакль. Шариков все время «играет» человека,

¹ «Зерно кинизма заключается в критической, иронической философии по отношению к так называемым потребностям, в выявлении их принципиальной бесконечности и абсурдности. <...> Только направляясь от кинизма, а не от морали, можно положить пределы цинизму. Только веселый кинизм целей никогда не поддастся искушению забыть, что жизни нечего терять, кроме себя самой» [Слотердаик 2009, с. 305–306].

но постоянно не выдерживает роль. Театральность практически всех действий Ивана проанализирована в статье Жолковского [Жолковский 1987, с. 105]. Именно открытое и, как правило, саморефлективное лицедейство трикстера ответственно за обязательную комедийную составляющую этого образа.

В-третьих, для трикстеров характерны особые отношения с сакральным — то, что Жолковский называет «провокаторски-евангельскими мотивами» или карнавальными чертами. Сюда же добавляются и двойнические отношения с богоподобными «отцами», прямо уподобляемыми жрецам. Двойничество Шарикова и Преображенского, по мнению ученого, укрепляется мотивами насилия и карнавальная трактовкой еды². Иван Бабичев также составляет двойническую пару своему сановному брату Андрею — так мифологический трикстер пародийно дублирует культурного героя, но его разрушительные поступки, тем не менее, являются формой созидания³.

Вполне ожидаемо, что структура философского повествования предполагает столкновение отцов/учителей и детей/учеников. Однако остается непонятным, почему в прозе 20-х годов это столкновение выдвигает в качестве важной составляющей фигуру трикстера — как одного из центральных участников дебатов о новом человеке и новом мире. Поставив рядом с повестями Олеси и Булгакова роман Ильи Эренбурга «Хулио Хуренито» (1921) и «Одесские рассказы» (1921–24) Исаака Бабеля, легко заметить, что и в этих произведениях значительная роль принадлежит отношениям между сыном и отцом (отцами) — у Бабеля, и учителем и учениками — у Эренбурга. Причем в них также на первый план выходят фигуры трикстеров — Хулио Хуренито и Бени Крика.

Таким образом, перед нами четыре произведения, написанные если не одновременно, то с небольшим временным разрывом, в каждом из которых трикстер выступает в одной из четырех ролей, обнаруженных Жолковским в «Собачем сердце» и «Зависти». Он может быть «мудрым учителем» (Хулио

² Интересно, что обсуждение двойнических отношений между Преображенским и Шариковым в последнее время приобрело особую остроту, так как именно эта пара сохранила в культурном сознании роль модели отношений между интеллигенцией и «народом». В 2016 году психолог Л. Петрановская писала, оспаривая расхожее восприятие позиции Преображенского как оправдания презрения к «шариковым»: «У Булгакова Преображенский и Шариков — один другого стоят, они две части одного целого. Шариков — шарж на профессора, его Тень, он так же озабочен едой, так же самоуверен, так же успешно “устраивается” в новой жизни и даже так же занимается вивисекцией, только профессор режет кроликов, а Шариков — кошек. Преображенский “выдавливает из себя” отвратительного Шарикова, презирает его и самоутверждается за его счет, это называется механизмом проекции, когда все ненавидимое и не признаваемое в себе мы приписываем другим, “очищаясь” таким образом от внутреннего конфликта» [Петрановская 2016].

³ Приведенные мной характеристики трикстера опираются на следующие исследования: [Radin 1972; Babcock-Abrahams 1975, p. 161–165; Мелетинский 1975, с. 188–194; Carroll 1984; Hyde 1998; Mythical Trickster Figures 1993; The Picaresque 1996].

Хуренито) и «лжеучителем» (Иван Бабичев), нерадивым учеником/сыном-изгоем, лишаемым отцом права на равенство с собой (Шариков), и сыном-королем, празднующим свое торжество над поверженным отцом (и вообще «отцами») (Беня Крик). Выступая в каждой из этих «ролей», трикстер, разумеется, меняет семантику, сохраняя, тем не менее, ядро образа — позволяющее опознать его как трикстера.

Как изменяется трикстер в каждой из этих функций? Как изменяет каждую из функций? Что каждая из «ролей» трикстера говорит о становящейся советской модерности? Как они соотносятся друг с другом? Какие потенциальные возможности этого тропа обнаруживаются в каждой его модификации?

«Учителя»

На первый взгляд, кажется, нет ничего общего между победоносным, героическим Хулио Хуренито из «Необычайных походов Хулио Хуренито и его учеников...» Эренбурга и жалким, да еще и дополнительно униженным автором вралем-инженером Иваном Бабичевым из «Зависти» Олеси. Между Учителем — и королем пошляков. Однако, при ближайшем рассмотрении, сходство этих персонажей оказывается довольно значительным.

Эренбург в «Хуренито» представляет свой, масштабный проект интеллектуальной и культурной революции, которую можно интерпретировать как революцию, осуществляемую модернизмом в ответ на катастрофические сдвиги мировой истории. Воплощением этой революции становится главный герой романа — трикстер, впервые в истории русской литературы представленный как воплощенный философский дискурс. Философствующий трикстер Эренбурга, вместе с тем, плотно вписан в современность, в первую очередь — ее политические контексты: от Первой мировой войны до русской революции и большевистского террора.

Подобную роль играет и Иван Бабичев: шут из пивной, рассказчик небывших, он видит свою миссию в историческом возмездии — возмездии девятнадцатого века двадцатому: «Они жрут нас, как пищу, — девятнадцатый век втягивают они в себя, как удав втягивает кролика... машина моя — ослепительный кукиш, который умирающий век покажет рождающемуся» [Олеша 1974, с. 73]. Планируемый им бунт («заговор чувств») — это тоже проект революции. Только на первый взгляд речь идет о сопротивлении рационалистической («конструктивистской») модерности, олицетворяемой Андреем Бабичевым с его «Четвертаком» и Володей Макаровым с его поклонением машинам. Иван не случайно находит ученика и последователя в Кавалерове, чей метафорический талант прямо перекликается с визуальным авангардом XX века (см.: [Kanevskaya 2001]), а якобы созданная Бабичевым невидимая антимашина Офелия — похожа на арт-машины сюрреалистов. Таким образом, Иван

противопоставляет одномерному рационализму, понимаемому как существо современности, новый, обостренный аффективный режим, в котором каждое чувство доведено до своего предела и явлено как самодостаточная ценность.

Иван называет себя «королем пошляков», видя себя дирижером хора, водителем парада и вождем «мирного восстания» — «вот они, носители великих чувств, ныне признанных ничтожными и пошлыми» [Олеша 1974, с. 62]. Но и семеро учеников, собранных Хуренито, воплощают наипошлейшие национальные стереотипы. Француз-похоронщик Мосье Дэле олицетворяет гедонизм в сочетании со скупостью, немецкий студент Карл Шмидт — догматизм и фанатическое отношение к порядку, американский миссионер мистер Куль — цинизм, основанный на культуре доллара и Библии, русский интеллигент Алексей Тишина — «богоискательство» в сочетании со слезливым эгоизмом, итальянец Эрколе Бамбучи — лень, сенегалец Айша — все колониальные клише. Аналогично, если Кавалеров во многом подобен автору «Зависти»⁴, то седьмой, самый верный, ученик Хулио Хуренито носит имя «Илья Эрэнбург». Есть также несомненное созвучие между «завистью» Кавалерова и решительным «нет», которое выбирает из всех слов языка еврей Эрэнбург (за что Хуренито награждает его поцелуем, как впоследствии и «Великого Инквизитора» — Ленина)⁵.

«...Он никогда никого не учил; у него не было ни религиозных канонов, ни этических заповедей, у него не было и простенькой, захудалой философской системы... он был человеком без убеждений», — говорит о Хуренито его ученик Эрэнбург [Эрэнбург 1922, с. 4]. Отсутствие поддающихся суммированию идей предполагает перформативный характер философии Хуренито. Путем демонстрации противоречий и парадоксов, провокациями и розыгрышами этот герой, во-первых, обнажает «универсальный диффузный цинизм» (П. Слотердаjk), доминирующий как в западном обществе, перед и во время Первой мировой войны, так и в России, охваченной революцией. Во-вторых, он доводит все авторитетные дискурсы — от гуманизма до коммунизма — до их максимально абсурдного, саморазоблачительного осуществления, подвергает их ритуалу публичной растраты, чем предвосхищает практики концептуалистов. Его метод — гиперидентификация с авторитетным дискурсом, как когда он, например, создает республику Лабардан

⁴ Как известно, в речи на Первом съезде советских писателей Олеша говорил: «Мне говорили, что в Кавалерове есть много моего, что этот тип является автобиографическим, что Кавалеров — это я сам. Да, Кавалеров смотрел на мир моими глазами. Краски, цвета, образы, сравнения, метафоры и умозаключения Кавалерова принадлежали мне. И это были наиболее свежие, наиболее яркие краски, которые я видел. Многие из них пришли из детства, были вынуты из самого заветного уголка, из ящика неповторимых наблюдений» [Первый съезд 1990, с. 235].

⁵ Думается, Эрэнбург прямо отсылал к Ницше, писавшему: «В то время как всякая преимущественная мораль произрастает из торжествующего самоутверждения, мораль рабов с самого начала говорит Нет “внешнему”, “иному”, “несобственному”: это Нет и оказывается ее творческим деянием» [Ницше 1997, т. 2, с. 424].

или собирает деньги на памятник «Чемпиону цивилизации», украшенный ожерельем из человеческих зубов, которые Айша вырвал у немцев, убитых на поле боя. Эти и аналогичные комедийные перформансы, создаваемые Хуренито, квалифицируют его как законченного циника. Таким образом Хуренито разрушает фундаментальные оппозиции современной цивилизации — между цивилизацией и дикостью, миром и войной, демократией и тиранией, свободой и рабством, моралью и аморальностью. Он и сам говорит Эренбургу: «Неужели ты только что заметил, что я негодяй, предатель, провокатор, ренегат и прочее, прочее?» [Эренбург 1922, с. 267].

Лев Лунц писал о Хуренито: «Для него нет ничего святого, ничего абсолютного, он релятивист до конца. И напрасно в двух-трех местах он мельком говорит, что трубка — это реальность, и пухленькая проститутка — реальность. Надо было или сохранить цельность упрямого всеотвергающего скептицизма, или развить эти случайные фразы и создать из них свою положительную идеологию, нечто в роде знаменитого “credo” того же Рабле: “Fais ce que voudras!”» [Лунц 2003, с. 360]⁶.

Принцип «ничего святого» уподобляет Учителя Антихристу или даже дьяволу. Не случайно при первом появлении Хуренито в кафе «Ротонда» Эренбург принимает будущего учителя за сатану. Однако первый же урок звучит отрезвляюще: «Я знаю, за кого вы меня принимаете. Но его нет» [Эренбург 1922, с. 10]. Когда Эренбург восклицает: «“Хорошо, предположим, что его нет. Но хоть что-нибудь существует?..”, Хулио снова усмехнулся... и вежливо, почти виновато ответил: “Нет”. Это “нет” звучало так, как если бы я попросил у него спички или спросил бы его — читал ли он последний номер газеты “Комедия”?» [Там же, с. 11]. Продолжая, Хуренито добавляет: «...и добра тоже нет. И того, другого, с большой буквы. Придумали. Со скуки нарисовали. Какой же без черта бог?» [Там же]⁷.

Множество стилистических переключек с Ницше позволяет увидеть в перформансах Хуренито реализацию завета Заратустры: «Убивают не гневом, а смехом! Вставайте, помогите нам убить дух тяжести» [Ницше 1997, т. 2, с. 30]. Ср. слова Хуренито: «Оскорбляй святых, преступай заповеди, смейся,

⁶ Аналогично высказывалась и М. Шагинян: «Илья Эренбург отвергает и разрушает все сущее, потому что оно есть ложь, и не только ложь, но вдобавок ложь, прикидывающаяся правдой, т. е. лицемерие. Однако же сам Илья Эренбург не выставляет никаких абсолютных мерил и не фиксирует никаких абсолютных ценностей. Он ни во что не верит, никого не исповедует, ничего не проповедует, кроме разрушения лжи» [Шагинян 1923, с. 148].

⁷ В. Кантор видит в этой сцене «удивительную теодицею, оправдывая Бога тем, что его нет»: «Этому миру Эренбург попытался противопоставить иное понимание — трагической выморочности идей и идеологий, за которые умирать не надо, тем более ни к чему обвинять Бога в том, что он не совершал» [Кантор 2014].

громче смеяться, когда нельзя смеяться, смехом, мукой, огнем расчищай место для него, грядущего, чтобы было для пустого — пустое» [Эренбург 1922, с. 44]⁸.

Вместе с тем, несмотря на «дьявольское» неверие в добро, Хуренито довольно отчетливо уподобляется Христу, хотя и с заметным сдвигом. См. наблюдения Ж. Хетени:

События жизни Учителя подогнаны под общеизвестные эмблематические штампы жизнеописания Иисуса. Хуренито умирает весной в пасхальное время года, в 33 года. Родился он за 12 лет до конца века, умирает в 21-м году, 12 марта. <...> Итальянец Эрколе Бамбуччи становится его последователем в сцене, которая парафразирует и профанирует библейскую сцену чудотворства Христа «встань и иди». Хуренито в конце своей речи перед смертью съедает грушу и вытирает лицо платком — это своеобразная тайная вечеря в обществе учеников, которые скоро откажутся от него: рассказчик предаёт Учителя именно так, как апостол Петр отрекся от Христа. <...> Рассказчик называет обстоятельства смерти «величайшей мистерией», но в конце этой мистерии Учитель уходит в противоположном Христу и небу направлении — он не поднят на крест, а брошен в канаву [Хетени 2000, с. 318].

Сходное амбивалентное сплетение трансгрессивных и сакральных мотивов можно обнаружить и в репрезентации Ивана Бабичева. Его жизнеописание напоминает житие святого, в котором чудеса заменены сугубо трикстерскими проказами, вроде заказного сна о Фарсальской битве, мыльного пузыря величиной с воздушный шар и цветка, выросшего из бородавки. Если Хуренито своими провокациями демонстрирует отсутствие границы между противоположными категориями, относящимся к абстрактным основаниям политического дискурса, то у Ивана стратегия иная — он разрушает границу между фактом и фикцией, обманом и реальностью. Эффект, который проказы Ивана производят на его отца, директора гимназии и латиниста — олицетворение классической парадигмы в культуре — это эффект эпистемологического кризиса, когда невозможно рационально подтвердить или опровергнуть происходящее: «Отец был напуган. Долго затем искал его взгляда, но он прятал глаза <...> Он почернел, — я думал, что он умрет» [Олеша 1974, с. 53].

Более того, если первое из чудес разрешается амбивалентно: отцу не приснилась битва, но лошади снились кухарке, притом что «лошадь видеть ложь» [Олеша 1974, с. 53]. Второе чудо разоблачается самим Иваном — он знал, что «в этот день над городом пролетел аэронавт Эрнест Вителло <...> Надо вам сказать, что опыты мои над мыльными пузырями не привели к тем результатам, о которых я мечтал» [Там же, с. 54]. Однако тут вмещивается повествователь,

⁸ См. также суждение Б. Парамонова: «...Заратустра может считаться литературным предком Хуренито: взят сам тип мудреца-парадоксалиста, романа нет вне монологов Хуренито, он к ним и сводится» [Парамонов 1999, с. 406].

в свою очередь, в скобках подрывающий истинность признания Ивана: «(Факты говорят за то, что в те времена, когда Иван Бабичев был двенадцатилетним гимназистом, воздухоплавание не достигло еще широкого развития, и вряд ли над провинциальным городом устраивались в то время полеты. Но если это и выдумка — то что же! Выдумка — это возлюбленная разума.)» [Олеша 1974, с. 54]. Наконец, третье чудо, в результате которого из бородавки злобной тетки вырос цветок, «скромный полевой колокольчик» [Там же, с. 55] — реальность этого события никак не комментируется, и эпистемологический кризис переносится с персонажей на читателя.

Амбивалентность Ивана как трикстера, таким образом, помещает его в лиминальную зону между фактом и фикцией, а точнее, между рациональным и иррациональным. Как, например, в следующем описании: «Сочинял он стихи и музыкальные пьески, отлично рисовал, множество вещей умел он делать, даже придумал некий танец, рассчитанный на использование внешних своих особенностей: полноты, лености, — был он увалень (как многие замечательные люди в отроческие годы). Назывался танец “Кувшинчик”. Он торговал бумажными змеями, свистульками, фонариками; мальчики завидовали умелости его и славе. Во дворе получил он прозвище “механик”» [Олеша 1974, с. 55]. И далее:

Да был ли он когда-либо инженером? В тот год, когда строился «Четвертак», Иван занимался промыслом малопочтенным, а для инженера — просто позорным. Представьте, в пивных рисовал он портреты с желающих, сочинял экспромты на заданные темы, определял характер по линиям руки, демонстрировал силу своей памяти, повторяя пятьсот любых прочитанных ему без перерыва слов. Иногда он вынимал из-за пазухи колоду карт, мгновенно приобретая сходство с шулером, и показывал фокусы. Его угощали. Он присаживался, и тогда начиналось главное: Иван Бабичев проповедовал [Олеша 1974, с. 56].

В первом описании репутация «механика», умельца, впоследствии инженера, т. е. воплощения рациональности, здесь сочетается с описанием фокусов, более свойственных трикстеру, и проповедей, обличающих в нем потенциального пророка. Как ни странно, интегральным в этом переплетении противоречивых характеристик становится описание *танца* Бабичева как некоего эквивалента его личности. Для читателей Олеси, как и для всего его поколения, весьма сведущего в философии Ницше⁹, акцент на танце не мог не вызвать ассоциацию с известными строками из «Заратустры»: «Я бы поверил только в такого Бога, который умел бы танцевать» [Ницше 1997, т. 2, с. 29]. Разумеется, танец «Кувшинчик» — это, скорее, пародия

⁹ Григорий Фрейдин справедливо отмечал: «Ницше или, если угодно, ницшеанская парадигма была основной составляющей миросозерцания литературной интеллигенции, при этом сосуществовая в наивно-противоречивом согласии с народолюбием...» [Фрейдин 1993, с. 233].

на танцующего бога Ницше. Но эта пародийная сакральность согласуется и с тем, как проповеди Ивана Бабичева окружаются ореолом театральности, намеренного остранения героя от занимаемой им позиции: «Да был ли он когда-либо инженером? Да не врал ли он? Как не вязалось с ним представление об инженерской душе, о близости к машинам, к металлу, чертежам! Скорее его можно было принять за актера или попа-расстригу. Он сам понимал, что слушатели не верят ему. Он и сам говорил с некоторым поигрыванием в уголке глаза» [Олеша 1974, с. 57].

Вместе с тем сакральность Ивана находит продолжение в «слухе» — а вернее, легенде — о его появлении на свадьбе у инкассатора на Якиманке:

Сочинен был рассказ о том, как пришел на свадьбу к инкассатору, на Якиманку, неизвестный гражданин (в котелке, — указывались подробности, — потертый, подозрительный человек — не кто иной, как он, Бабичев Иван) и, представ перед всеми в самом разгаре пира, потребовал внимания, с тем чтобы произнести речь — обращение к новобрачным. Он сказал:

— Не надо любить вам друг друга. Не надо соединяться. Жених, покинь невесту! Какой плод принесет вам ваша любовь? Вы произведете на свет своего врага. Он сожрет вас.

Жених полез будто в драку. Невеста грохнулась оземь. Гость удалился в большой обиде, и тотчас же будто обнаружилось, что портвейн во всех бутылках, стоявших на пиришественном столе, превратился в воду [Олеша 1974, с. 59].

Эта сцена, разумеется, пародирует первое чудо Христа — в Кане Галилейской. И не только тем, что Иван не превращает воду в вино, а наоборот, вино — в воду. Допрос в ГПУ, во время которого Иван называет себя «королем пошляков» (позднее он назовет себя «королем подушек»), аналогично резонирует с допросом Христа Пилатом и утвердительным ответом арестованного на вопрос о том, является он «царем иудейским».

Снижение, являясь источником комизма, имеет и иной смысл. Чудо в Кане Галилейской обращено на частную жизнь и поэтому обычно интерпретируется как «пробное», предварительное чудо Христа, который в ответ на просьбу Богоматери отвечает: «...что Мне и Тебе, жено? еще не пришел час Мой» (Иоанн, 2:4). Шутовской Христос в чаплинском котелке — это, конечно, не то же самое, что Великий Провокатор, но радикализм Ивана определяется как раз тем, что для него «невеликая» частная жизнь и есть самое главное «поле чудес»: именно здесь, по его убеждению, произошла антропологическая катастрофа, и именно о ней возвещают его проповеди. Смысл проповедей Ивана можно понять как противоположный эренбургскому тотальному скептицизму по отношению ко всему святому и укорененному в традиции. Однако это не так.

Появившись на воображаемом митинге в честь открытия «Четвертака» (в «Сказке о встрече двух братьев»), Иван произносит проповедь о подушке — сниженную версию Нагорной проповеди:

...Что говорил он [Андрей Бабичев]? Он издевался над кастрюлями вашими, над горшочками, над тишиной вашей, над правом вашим всовывать соску в губы детей ваших... Он учит вас забывать что? Что хочет вытолкнуть он из сердца вашего? Родной дом — дом, милый дом! Бродягами по диким полям истории он хочет вас сделать <...> Вот подушка. Я король подушек. Скажите ему: мы хотим спать каждый на своей подушке. Не трогай подушек наших! Наши еще не оперившиеся, куриным пухом рыжеющие головы лежали на этих подушках, наши поцелуи попадали на них в ночи любви, на них мы умирали, — и те, кого мы убивали, умирали на них. Не трогай наших подушек! Не зови нас! Не мани нас, не соблазняй нас. Что можешь ты предложить нам взамен нашего умения любить, ненавидеть, надеяться, плакать, жалеть и прощать?.. Вот подушка. Герб наш. Знамя наше. Вот подушка. Пули застревают в подушке. Подушкой задушим мы тебя... [Олеша 1974, с. 77].

Защищая повседневность и укорененность в ней индивидуальной (семейной) судьбы, Иван, в сущности, говорит о том же, о чем говорит Хуренито: «Не люди приспособились к войне, война приспособилась к людям. Из урагана она превратилась в сквозняк. <...> Зато уничтожить эту приспособившуюся войну нельзя. <...> Она будет менять свои формы, как ручей, порой скрываться под землей и напоминать до отвратительности трогательный мир. <...> Война не будет войной, она умело рассосется по сердцам; ограда города, забор дома, порог комнаты станут фронтами» [Олеша 1974, с. 167]. Обытовление войны и рутинизация насилия означают, с одной стороны, разрушение повседневности, а с другой — войну между членами одной и той же семьи. И то и другое происходит в «Зависти». Поэтому Бабичев не опровергает, а, скорее, уточняет и корректирует направление революции, олицетворяемой Хуренито.

Однако война поколений внутри семьи («Вы произведете на свет вашего врага»), которую проклинаяет Иван, начата его собственным поколением — его отношения с отцом и предполагаемые «бунты» его братьев (Андрея и погибшего брата-революционера Романа) тому свидетельством. Да и его собственная война с Андреем, а Вали с ним самим продолжает ту же логику. И если поколение братьев Бабичевых воплощает ницшевскую попытку «превзойти человека», сохраняя при этом верность ценностям индивидуальной свободы, то следующее за ним поколение Володи Макарова и Вали стремится «превзойти» и эти пределы — став безличной машиной, которая, как нетрудно догадаться, уничтожит отцов. Именно этот прогноз реализован, но не Четвертаком, а Офелией, которая в «Сказке о встрече двух братьев» убивает Андрея Бабичева, а в финальном бреде Кавалерова — Ивана. Если Андрей создает Четвертака как прообраз идеального общества, питающего человека и не претендующего на власть над ним, то Иван в Офелии создает пародийный и страшный образ «нового человека» — объединившего сверхвозможности машины с нормальными, неизбывными страстями рода человеческого. Такое сочетание порождает супер-убийцу, чья мощь обращена в первую очередь

на тех, кто создал и воспитал, на тех, кому принадлежит власть (по крайней мере, символическая) — на отцов и учителей.

А то, что возможности этого нового человека будут обращены именно на убийства, следует из рутинизации войны, о которой шла речь выше. И если Володя Макаров еще не убивает, а только играет в футбол и лишь полушутливо, из ревности к Кавалерову, угрожает Бабичеву: «Тогда я убью тебя, Андрей Петрович» [Олеша 1974, с. 46], то Хуренито видит нового человека как тип, много позже описанный Ханной Арендт в книге «Эйхман в Иерусалиме»: «...не хочется в последние мои часы прозреть иное, следующее, туманное. Вот идет человек с папкой бумаг. У него сзади в кармане браунинг. Не бойтесь, это не бандит, но честный чиновник. Утром он отстучал нечто на машинке за номером и расстрелял человека, с ним несогласного. Сейчас он пообедал и бодро идет на заседание» [Эренбург 1922, с. 207].

Тем не менее и Хулио Хуренито, и Иван Бабичев повержены их авторами — в первом случае трагически (хотя и не без снижающих обертонов), во втором — откровенно фарсово. Разочарованный Хуренито, вместо героического финала, выбирает «пошлую» смерть за пару английских сапог. Иван погибает от жала Офелии в видении Кавалерова, а наяву, оставшись в живых, унижительно сослан автором на кровать Анечки Прокопович.

Почему? В «Хулио Хуренито» герой убеждается в том, что даже самая сокрушительная революция заканчивается восстановлением той самой репрессивной рутины, против которой был направлен бунт:

Учитель нигде не работал, ничего не делал, курил непрерывно махорку и глядел прямо перед собой невидящими, остановившимися глазами. Мне он сказал: «Один поэт написал книгу “Лошадь как лошадь”. Если продолжать, — можно добавить “Государство как государство”. Мистер Куль — в почете. Эрколе — курьер. На рассыпных папиросах и на морковном кофе герб мятежной республики “РСФСР”. Французы написали на стенах тюрем: “Свобода — Равенство — Братство”, здесь на десяти тысячных ассигнациях, которыми набивают себе карманы спекулянты и подрядчики, революционный клич: “Пролетарии всех стран, соединяйтесь!” Я не могу глядеть на этот нелетающий самолет! Скучно!» [Эренбург 1922, с. 303].

В «Зависти» же поворотным моментом становится отказ от *братоубийства*. Когда Иван понимает, что — сам не зная того — благословил Кавалерова на убийство Андрея, он сравнивает себя с Эдипом (параллель, «возбужденная» якобы случайным упоминанием Иокасты в начале повести) — причем Эдипом, ослепляющим себя, то есть принимающим самонаказание за невольное преступление: «Валя, выколи мне глаза. Я хочу быть слепым, — говорил он, задыхаясь, — я ничего не хочу видеть: ни лужаек, ни ветвей, ни цветов, ни рыцарей, ни трусов, — мне надо ослепнуть, Валя. Я ошибся, Валя...» [Олеша 1974, с. 82].

В сущности, Иван убеждается в том, что его бунт по своей логике ничем не отличается от того, против чего он восстает, — от переноса войны и вражды в семейные отношения, в повседневный быт. Аналогичный смысл приобретает и замечательное по своей пророческой силе объявление Хуренито о «торжественных сеансах уничтожения иудейского племени в Будапеште, Киеве, Яффе, Алжире и во многих иных местах» [Эренбург 1922, с. 110] — как обозначение того страшного горизонта, к которому устремлена цивилизация, привыкшая к войне.

Таким образом, и Хулио Хуренито, и Иван Бабичев, великолепные трикстеры-учителя, терпят поражение, когда убеждаются, что мир, впитавший в себя войну и превративший войну во внутрисемейный быт, этот мир не поддается их методам интеллектуального бунта. Являясь в известной степени последствием начатого ими подрыва заскоружлых устоев, новый мир, во-первых, воспроизводит всё те же устои, а во-вторых, сплетает их с циничным презрением к человеку и человеческой жизни. «Ученики», плоть от плоти нового мира, превосходят «учителей» в своем цинизме, перешагивая через границы, от которых «учителя» отшатываются (Бабичев и братоубийство, Хуренито и предвосхищаемый им Холокост), и, доводя до логического итога полученные ими уроки, «ученики» готовы к убийству «учителей».

«Ученики»

Как ни странно, но ближе всех к мифологическому трикстеру стоит Шариков Булгакова. Это странно именно потому, что трикстер в советской культуре однозначно воспринимается как привлекательный персонаж, тогда как Шариков столь же однозначно написан как герой, вызывающий отвращение и негодование автора и читателя. Но именно Шариков наиболее полно соответствует той модели трикстера, которую К.-Г. Юнг опишет почти через тридцать лет после создания «Собачьего сердца» в статье «О психологии образа трикстера», вышедшей в коллективной монографии 1956 года, с которой, собственно, и начинается научное изучение трикстера. По Юнгу, трикстер представляет собой отражение «абсолютно недифференцированного человеческого сознания, которое соответствует душе, едва оставившей животный уровень» [Радин 1999, с. 271]. Однако при этом трикстер также является «одновременно Богом, человеком и животным»:

Он и недочеловек, и сверхчеловек, бестия и божество, а самая главная и бросающаяся в глаза его черта — его бессознательность. Поэтому его и оставляют (очевидно, человеческие) товарищи — он опустился ниже уровня их сознания. Он настолько не осознает себя, что даже в его теле нет единства: его руки дерутся друг с другом. Он отделяет от себя анус и доверяет ему выполнение определенного задания. <...> Из своего пениса он делает всевозможные полезные растения. Это

демонстрирует нам его изначальную сущность Творца, ибо мир был создан из тела бога. С другой стороны, он во многих отношениях глупее животных и постоянно попадает то в одну, то в другую нелепую ситуацию. Хотя он и не зол по-настоящему, он вытворяет самые жестокие вещи лишь из откровенной бессознательности и несвязанности <...> Трикстер — это примитивное космическое существо божественно-животной природы, с одной стороны, превосходящее человека благодаря своим сверхчеловеческим качествам, а с другой — уступающее ему из-за своего неразумия и бессознательности [Радин 1999, с. 277–278].

Этот набор характеристик действительно многое объясняет в логике «Собачьего сердца». Трансформация животного в трикстера проливает свет на разрыв между симпатичным Шариком и бездумным разрушителем-Шариковым. Формула: «Бог + человек + животное» вполне описывает Шарикова как синтез Шарика, Клим Чугункина и творческого гения профессора Преображенского («Во время этих обедов Филипп Филиппович окончательно получил звание божества» [Булгаков 1999, с. 513]; «Профессор Преображенский, вы — творец!!» [Там же, с. 525]). Синтез, в котором, как доказывает Булгаков, побеждает Клим Чугункин, чьи черты активируют худшие свойства животного (бессознательного) и полностью вытесняют «супер-эго» рациональности, воплощенной Преображенским.

Преображенский, а вслед за ним и постсоветский читатель видит в Шарикове лишь недочеловека: «Вы стоите на самой низшей ступени развития, — перекричал Филипп Филиппович, — вы еще только формирующееся, слабое в умственном отношении существо, все ваши поступки чисто звериные, а вы в присутствии двух людей с университетским образованием позволяете себе с развязностью совершенно невыносимой подавать советы космического масштаба и космической же глупости о том, как надо все поделить, и вы в то же время наглотались зубного порошку!..» [Булгаков 1999, с. 540]. Вместе с тем, в этом трикстере несомненны и черты «божества». Дело лишь в том, что демиургические свойства трикстера переведены Булгаковым на язык политики, и примитивные рефлексy человека-собаки представлены в повести как строительный материал, из которого создается (усилиями Швондера и ему подобных) новое советское мироздание.

Наконец, юнговская концепция трикстера также проливает свет на двойнические отношения, связывающие Шарикова и Преображенского («спасителя»): и тот и другой претендуют на роль божества, превзошедшего возможности обычного человека. Правда, если сверхсила Преображенского представлена как концентрированное выражение модерности с ее властью науки, то сверхсила Шарикова, напротив, состоит в полном отказе от каких бы то ни было ограничений, предполагаемых современной цивилизацией: «Всё у вас как на параде. <...> Мучаете себя, как при царском режиме» [Булгаков 1999, с. 538].

Думается, и Булгаков, а впоследствии Юнг, в своей интерпретации трикстера — как и Эренбург, Олеса, а также, конечно, Бабель, — во многом следовали за Ницше, а точнее, за его Заратустрой, учившим: «Человек — это канат, натянутый между животным и сверхчеловеком — канат над пропастью. <...> В человеке важно, что он мост, а не цель: в человеке можно любить только то, что он *переход и гибель*» [Ницше 1997, т. 2, с. 9]. И далее: «Я говорю вам: нужно носить в себе еще хаос, чтобы быть в состоянии родить танцующую звезду. Я говорю вам: в вас есть еще хаос» [Там же, с. 11] или: «Посмотри на добрых и праведных! Кого ненавидят они больше всего? Того, кто разбивает их скрижали ценностей, разрушителя, преступника — но это и есть созидатель!» [Там же, с. 16].

Трикстер с его хаотической амбивалентностью, трансгрессией и лиминальностью, перформативно явленной свободой, а также скрытой или явной сакральной семантикой, таким образом, наиболее полно реализует ницшеанскую концепцию личности. Прорастание такого понимания трикстера можно увидеть и в более ранних культурных феноменах, таких как «Мелкий бес» Сологуба (с дихотомией Передонова/Саши Пыльникова) или концепция театральности, созданная Николаем Евреиновым¹⁰, или блоковские декларации о «человеке-артисте». Негативный трикстер-революционер-провокактор Липпанченко появляется и в «Петербурге» Белого. Революция придает этой проблематике политическую остроту — прежде всего в связи с дебатами о «новом человеке».

С этой точки зрения Преображенский и Шариков представляют движение по канату в противоположные стороны — к сверхчеловеку (Преображенский) и к животному (Шариков). Однако и в том и в другом случае каждый из персонажей воплощает свою собственную концепцию свободы, и, собственно говоря, столкновение этих концепций и образует стержень «Собачьего сердца». Примечательно, что обе эти концепции понимаются Булгаковым как тупиковые.

Обратная операция над Шариковым, как бы стирающая первую (и сопровождаемая сожжением истории болезни), подтверждает вывод Преображенского: «Можно, конечно, привить гипофиз Спинозы или еще какого-нибудь такого лучшего и соорудить из собаки чрезвычайно высоко стоящего. Но на какого дьявола, спрашивается? Объясните мне, пожалуйста, зачем нужно искусственно фабриковать Спиноз, когда любая баба может его родить когда угодно? <...> Мое открытие, черти б его съели, с которым вы носитесь, стоит ровно один ломаный грош...» [Булгаков 1999, с. 547]. Иначе говоря, Булгаков (возможно, неожиданно для самого себя) приходит к разочарованию в рациональности как основании модернистской свободы.

¹⁰ О связи теории Евреинова с Ницше пишет В. Максимов в статье «Философия театра Николая Евреинова» [Максимов 2002].

А Шариков как зеркальное — с наоборотной точностью — подобие Преображенского воплощает ницшевскую метафору: «Что такое обезьяна в отношении человека? Посмешище или мучительный позор. И тем же должен быть человек для сверхчеловека: посмешищем или мучительным позором» [Ницше 1997, т. 2, с. 8]. С одной стороны, налюбовавшись на посмешище и мучительный позор, сверхчеловек Преображенский решает повернуть назад — к обыкновенному человеку. С другой — выходит, что Шариков этот самый обыкновенный человек и есть; обыватель — он же трикстер, то есть «и недочеловек, и сверхчеловек, бестия и божество».

В этом, собственно, и состоит важнейшее открытие «Собачьего сердца»: как доказывает Булгаков, благодаря революции трикстер, воплощение бес-сознательного, воплотил социальную *норму* существования — будучи персонализацией трансгрессии, он парадоксальным образом задал новые границы обыденности¹¹. В этой новой лиминальной обыденности модернистский бунт против отцов-учителей превращается в банальный донос, использующий политические обвинения («приказал своей социал-прислужнице Зинаиде Прокофьевой Буниной», «как явный меньшевик со своим ассистентом») для захвата жилплощади.

Происходит это, скорее всего, в силу того, что обыденность пропиталась чертами лиминальности — именно это состояние Эренбург описывал как призывание войны к людям, именно против нового быта — превратившего безбытность катастрофы в повседневность — были направлены проповеди Ивана Бабичева. Именно против этой новой нормы, определяемой термином «разруха», протестует Преображенский — и своим размеренным бытом, и своим знаменитым монологом. Но и он обречен на поражение, о чем, собственно, и свидетельствует сюжет «Собачьего сердца».

Персонажи, подобные Шарикову, такие как герои Эрдмана и Зоценко, как правило, не вызывают ассоциаций с трикстером, даже несмотря на явную склонность к плутовству и трансгрессиям. Думается, это свидетельствует о том, что «юнговская» модель трикстерства почему-то не прижилась в советской культуре. Почему? Наверное, потому, что с трикстером и трикстерской свободой связывается прежде всего представление о сверхчеловеческом (в ницшевском смысле) преодолении «нормы» изнутри советской лиминальной

¹¹ К аналогичному пониманию приходит и Алексей Толстой в повести «Похождения Невзорова, или Ибикус» (1923). Елена Толстая отмечает, что главный герой «Ибикуса», «который замышлялся как еврейский нувориш, сделан русским “маленьким человеком”» [Толстая 2006, с. 439]. В этой трансформации мне видится существо замысла Толстого. Еврейское происхождение героя было отброшено как возможное обоснование его исключительности, тогда как автору важно было показать, как безумные обстоятельства с железной необходимостью превращают скромного обывателя, лишённого трикстерских склонностей и талантов, во вдохновенного и, в конечном счете, удачливого самозванца и плута.

обыденности — представление, персонифицированное Остапом Бендером и его последователями. Одесско-еврейско-криминальная генеалогия этого персонажа¹² прямо связывает его с «Одесскими рассказами» Бабеля, в которых образ трикстера младшего поколения, свергающего иго «отцов», окрашен в тона, контрастные по отношению к Шарикову.

Криминальная среда представляет собой прототип взаимопроникновения лиминальности и повседневности как той (революционной) почвы, на которой окрашенный в ницшеанские тона трикстер становится воплощением нормы. Однако бабелевский трикстер — Бенья Крик — ни в коем случае не воплощает норму. Напротив, он вырастает в фигуру плебейского сверхчеловека — короля криминальной Одессы.

При этом Бенья Крик меньше всего похож на трикстера — он никого не обманывает и не претерпевает превращений (он сразу же «дан» как готовый персонаж). И однако же он трикстер — не только по профессии (вор — традиционный вариант трикстера), но и в силу своей амбивалентности (грабитель и убийца как эпический герой), и по своим «проделкам» (поджог полицейского участка), и по своему *владению языком*. Э. Дуэйхи (Anne Doueïhi) утверждает, что «истории о трикстерах показывают, что обычно условная реальность — это иллюзорная конструкция, порожденная особой, однозначной интерпретацией знаковых явлений» [Doueïhi 1993, p. 198]¹³. Этот принцип вообще характерен для рассказов о трикстере и может быть понят как ключ к «неправильному», русско-еврейскому, комически-возвышенному стилю «Одесских рассказов»: «Черты, обычно приписываемые плуту, — противоречивость, сложность, обманчивость, лукавство — присущи самому рассказу. Если трикстер нарушает все правила, то и с языком рассказа происходит то же самое: он нарушает правила повествования самим порядком изложения истории» [Ibid., p. 200]¹⁴. Показательно, что в «Одесских рассказах» правила повествования явно и подчеркнута нарушены: середина Бениного пути предшествует его началу, причем и тут и там Бенья женится — хотя и на разных девушках. Бабель, по-видимому, имитирует фольклорный «куст» рассказов о любимом герое, который строится по парадигматическому, а не синтагматическому принципу.

Сам Бенья Крик добивается сходного эффекта обнажения языковой природы реальности несколько иным путем. Как известно, он «говорит мало, но говорит смачно» [Бабель 1990, т. 1, с. 128]. При этом практически каждая его фраза,

¹² См. об этом: [Одесский, Фельдман 2015, с. 52–63], а также «Алмазный мой венец» В. Катаева и статью Н. Камышниковой-Первухиной «Остап» [Камышникова-Первухина 2009].

¹³ Пер. с англ. Н. Н. Шабаловой. (Сходная интерпретация трикстера предлагается в статье: [Marin 1977].)

¹⁴ Пер. с англ. Н. Н. Шабаловой. (В принципе то же можно сказать и о Шарикове — его невладевание культурными и языковыми конвенциями обнажает лингвистическую конструкцию социальной реальности.)

звучащая в рассказах, прямо или косвенно дублируется либо повествователем, либо автором. Приведем несколько примеров.

— Папаша, — ответил Король пьяному отцу, — пожалуйста, выпивайте и закусывайте, пусть вас не волнует этих глупостей...

И папаша Крик последовал совету сына. Он закусил и выпил [Бабель 1990, т. 1, с. 124].

— Попробуй меня, Фроим, — ответил Бенья, — и перестанем размазывать белую кашу по чистому столу.

— Перестанем размазывать кашу, — ответил Грач, — я тебя попробую [Бабель 1990, т. 1, с. 128].

— Я подумаю, — ответил ей Бенья, закрывая простыней Катюшины голые ноги, — я подумаю, пусть старик обождет меня.

— Обожди его, — сказала Любка Фроиму, оставшемуся в коридоре, — обожди его, он подумает... [Бабель 1990, т. 1, с. 144].

Очень показательно этот прием разворачивается в рассказе «Король», где Бенья употребляет выражение «Это дважды два»: «— Если у меня не будет денег — у вас не будет коров, мосье Эйхбаум. Это дважды два» [Бабель 1990, т. 1, с. 122]. «Дважды два» сначала превращается в коров Эйхбаума, поделенных пополам (т. е. на два), а затем оборачивается двумя днями, после которых «Бенья без предупреждения вернул Эйхбауму все забранные деньги и после этого явился вечером с визитом» [Там же].

Это прием иронически воспроизводит библейскую риторику, подчеркивая отсутствие разрыва между Бениными словами — какими бы цветистыми они ни были — и реальностью. Его слова порождают реальность, реальность возникает как материализация Бениного языка — это и есть его «воля к власти» (Ницше):

— Что сказать тете Хане за облаву?

— Скажи: Бенья знает за облаву [Бабель 1990, т. 1, с. 121].

То, что «Бенья знает за облаву», моментально реализуется в поджоге полицейского участка в тот самый момент, когда новый пристав хочет устроить облаву на молдаванских бандитов, собравшихся на свадьбе у Бениной сестры Двойры. Обещание в письме к Эйхбауму такого, «что это не слышано, и вся Одесса будет о вас говорить» [Бабель 1990, т. 1, с. 121], оборачивается грандиозным налетом, закончившимся действительно невиданным: женитьбой Бени на дочери Эйхбаума.

Этот же прием «обнажен» и в следующей сцене, в которой Бенья просит руки Цили у ее отца:

— Слушайте, Эйхбаум, — сказал ему Король, — когда вы умрете, я похороню вас на первом еврейском кладбище, у самых ворот. Я поставлю вам, Эйхбаум,

памятник из розового мрамора. Я сделаю вас старостой Бродской синагоги. Я брошу специальность, Эйхбаум, и поступлю в ваше дело компаньоном. У нас будет двести коров, Эйхбаум. Я убью всех молочников, кроме вас. Вор не будет ходить по той улице, на которой вы живете. Я выстрою вам дачу на шестнадцатой станции... И вспомните, Эйхбаум, вы ведь тоже не были в молодости раввином. Кто подделал завещание, не будем об этом говорить громко?.. И зять у вас будет Король, не сопляк, а Король, Эйхбаум...

И он добился своего, Бенья Крик, потому что он был страстен, а страсть властвует над мирами [Бабель 1990, т. 1, с. 122].

Весь этот монолог кажется противоречивым, но на самом деле он весьма методично сокращает социальную дистанцию между налетчиком и богатым еврейским предпринимателем. Сначала Бенья самонадеянно распоряжается местами на кладбище (что звучит как плохо скрытая угроза), а самого Эйхбаума назначает старостой синагоги при кладбище. При этом себя он делает компаньоном будущего тестя («У нас будет двести коров, Эйхбаум»), а затем, несмотря на обещание «бросить специальность», объясняет будущий успех их совместного предприятия именно своими криминальными талантами: «Я убью всех молочников, кроме вас. Вор не будет ходить по той улице, на которой вы живете». Наконец, он напоминает Эйхбауму о его собственном криминальном прошлом: «Кто подделал завещание, не будем об этом говорить громко?..» Именно с помощью этих риторических жестов, *уравнивающих* Бенью и Эйхбаума, Бенья и добивается необходимого эффекта — он и Эйхбаум становятся *родственниками*, отчего Эйхбаум и присутствует на свадьбе Бениной сестры Двойры.

Вместе с тем к Бене, несмотря на его кажущуюся власть над реальностью, вполне приложимо бахтинское определение шута, плута и дурака — т. е. вариантов трикстера — из «Форм времени и хронотопа в романе»:

...Самое бытие этих фигур имеет не прямое, а переносное значение: самая наружность их, все, что они делают и говорят, имеет не прямое и непосредственное значение, а переносное, иногда обратное, их нельзя понимать буквально, они не есть то, чем они являются; в-третьих, наконец, — и это опять вытекает из предшествующего, — их бытие является отражением какого-то другого бытия, притом не прямым отражением. Это — лицедеи жизни, их бытие совпадает с их ролью, и вне этой роли они вообще не существуют [Бахтин 1975, с. 309].

Лицедейство Бени постоянно подчеркивается повествователем. Театрален сам наряд Короля, неотличимый от наряда его воинства: «Он был одет в оранжевый костюм, под его манжеткой сиял бриллиантовый браслет» [Бабель 1990, т. 1, с. 122]; «Аристократы Молдаванки, они были затянуты в малиновые жилеты, их плечи охватывали рыжие пиджаки, а на мясистых ногах лопалась кожа цвета небесной лазури» [Там же, с. 123]. В сущности, здесь можно увидеть

и ироническое (чересчур прямолинейное) осуществление тезиса Ницше о возможности только эстетического оправдания бытия: «...только как эстетический феномен бытие и мир *оправданы* в вечности...» [Ницше 1997, т. 1, с. 75]¹⁵. Тому подтверждением служат и многочисленные примеры театрализации жизни, рассыпанные по «Одесским рассказам».

Ограбление конторы Тартаковского сопровождается ремаркой: «и началась опера в трех действиях» [Бабель 1990, т. 1, с. 131]. Бенья разъезжает по городу в машине с музыкальным ящиком, играющим марш из оперы «Смейся, паяц!» (опера, конечно, называется просто «Паяцы»). Его монологи — обращенный к неутешной тете Песе, а затем над могилой Мугинштейна — это крайне театральные монологи, почти арии: «— Мосье Тартаковский, — ответил ему Бенья Крик тихим голосом, — вот идут вторые сутки, как я плачу за дорогим покойником, как за родным братом. Но я знаю, что вы плевать хотели на мои молодые слезы. Стыд, мосье Тартаковский, — в какой несгораемый шкаф упрятали вы стыд? Вы имели сердце послать матери нашего покойного Иосифа сто жалких карбованцев. Мозг вместе с волосами поднялся у меня дыбом, когда я услышал эту новость» [Там же, с. 132–133]. Разумеется, в высшей степени театральны и двойные похороны Мугинштейна и «неизвестного вам, но уже покойного Савелия Буциса» [Там же, с. 137], оборачивающиеся коронацией Бени:

Таких похорон Одесса еще не видала, а мир не увидит. Городовые в этот день одели нитяные перчатки. В синагогах, увитых зеленью и открытых настежь, горело электричество. На белых лошадях, запряженных в колесницу, качались черные плюмажи. Шестьдесят певчих шли впереди процессии. Певчие были мальчиками, но они пели женскими голосами [Бабель 1990, т. 1, с. 134].

Не менее театрален проход Бени перед горящим полицейским участком в рассказе «Король»:

Бенья, проходя мимо пристава, отдал ему честь по-военному.
 — Доброго здоровьичка, ваше высокоблагородие, — сказал он сочувственно.
 — Что вы скажете на это несчастье? Это же кошмар...
 Он усталился на горящее здание, покачал головой и почмокал губами:
 — Ай-ай-ай... [Бабель 1990, т. 1, с. 126]

Читатель помнит, что ради этого «театра для себя» Бенья не поленился оставить свадьбу. Но его «парад» («отдал ему честь по-военному») подготовлен военными мотивами, пронизывающими сцену свадьбы: «Нездешнее вино... вызывало отрыжку, звучную, как призыв боевой трубы. <...> Оркестр играл туш. Это было как дивизионный смотр. Туш — ничего кроме туша. <...> Лева Кацап разбил на голове своей возлюбленной бутылку водки, Моня Артиллерист

¹⁵ Курсив автора — Ф. Ницше.

выстрелил в воздух. <...> узкий, как шпага, язык пламени» [Бабель 1990, т. 1, с. 123].

Театральна демонстрация сексуальной мощи Бени в рассказе «Отец», представленная через восприятие единственного зрителя — вернее, слушателя этого спектакля — Фроима Грача, который хочет выдать за Бени свою перезревшую дочь. Его ожидание, конечно, является расплатой за издевательское испытание Бени на Тартаковском («все, в ком еще квартировала совесть, покраснели, услышав это решение» [Бабель 1990, т. 1, с. 128]), но не это главное. Являясь прямой реализацией слов Арье-Лейба: «Вы можете переночевать с русской женщиной, и русская женщина останется вами довольна» [Там же, с. 127] — эта сцена, вместе с тем, возбуждает ассоциативную связь и со следующей, «нищенской» характеристикой Бени: «Если бы к небу были приделаны кольца, вы схватили бы эти кольца и притянули бы небо к земле» [Там же].

Последний пример особенно показателен, поскольку он проясняет природу Бениного лицедейства, «переносный смысл» всех его поступков. Перед нами трикстер, играющий нищенского сверхчеловека — так, как он его понимает, по оперному или военному образцу. «Преодоление человеческого», явленное Королем, вызывает не только восхищение, но и ужас: не случайно устроенные Бени похороны/коронация сопровождаются следующей реакцией: «...люди, тихонько отойдя от Савкиной могилы, бросились бежать, как с пожара. Они летели в фаэтонах, в телегах и пешком» [Бабель 1990, т. 1, с. 136].

Превосходство над нормой выражается, прежде всего, в том, как Бени расправляется с «отцами» — с собственным отцом Менделем Криком (рассказ и пьеса «Закат»), с главой бандитов Фроимом Грачом («Отец»), с социальными авторитетами — Тартаковским, Эйхбаумом, полицейским приставом. Бени безусловно стоит выше морали: в высшей степени показателен тот факт, что кажущееся противоречие — в рассказе «Отец» Бени женится на дочери Грача, а в рассказе «Король» на дочери Эйхбаума — никак не обсуждается рассказчиком. Король имеет на это право.

Надо заметить, что сверхчеловеческие амбиции Бени довольно часто резонируют с «все поделить» Шарикова. В сфере «королевской» деятельности находится не только «перераспределение» богатства внутри еврейской общины¹⁶, но и поддержание симметричного «баланса» обид и «ответок». Навязанная Бени женитьба на дочери Фроима Грача с лихвой уравнивается браком сестры Бени с купленным на деньги Эйхбаума мальчиком и женитьбой самого Бени на дочери Эйхбаума. Смерть Мугинштейна — смертью Савки Бучиса.

¹⁶ Илья Герасимов показывает, что Бабель весьма точно изображает логику еврейской преступности в Одессе 1910-х годов. Историк характеризует ее как особую форму социальной «самоорганизации и даже самоуправления (на уровне банд)» в ситуации национальной дискриминации и социального расслоения (см.: [Герасимов 2004]).

Власть отца, прозванного Погромом, останавливается зверским избиением Менделя его взрослыми детьми — Бене́й, Левкой и Двойрой. Отказ Каплунов женить сына на Басе Грач компенсируется данью и последующим разорением дома Каплунов, ставшими пунктами в «брачном контракте» между Фроимом Грачом и Бене́й.

Однако разрушительная энергия Шарикова в репрезентации Бени Крика вырастает в означающее сакрального, поскольку сакральное начало, присущее трикстеру, в «Одесских рассказах» реализуется через мотив траты — в том числе и человеческих жизней. Ретроспективно этот мотив резонирует с философией Ж. Бата́я, представляя собой демонстрацию предельной свободы — от всего, что почитается ценностью. По Батаю, потлач, т. е. трата, «позволяет дарящему субъекту превосходить себя, а взамен подаренного предмета приобретает превосходство. <...> Он обогащается презрением к богатству, и то, чего он алчет, становится результатом его щедрости» (см.: [Батай 2006, с. 149]). Для Бабеля этот мотив, несомненно, вызывал ассоциации с Ницше: с волей к власти и пафосом свободы от мещанских добродетелей.

У Бабеля трата пышна и эстетически самодостаточна. Ее выразительным ритуалом становится сцена налета на Эйхбаума в рассказе «Король»: «Девять пылающих звезд зажглись на скотном дворе Эйхбаума. Бенья отбил замки у сарая и стал выводить коров по одной. Их ждал парень с ножом. Он опрокидывал корову с одного удара и погружал нож в коровье сердце. На земле, залитой кровью, расцвели факелы, как огненные розы, и загремели выстрелы» [Бабель 1990, т. 1, с. 122]. Хронотопом траты становится в «Одесских рассказах» пир (в «Короле» и «Закате») и кладбище (в «Как это делалось в Одессе» и «Отце»). Кладбище недаром является местом Бениного триумфа — именно кладбищенский нищий становится эпическим рапсодом, воспевающим Бенины подвиги. И это не случайно: Бенина философия растраты распространяется и на человеческую жизнь, как это видно из его речи над могилой Мугинштейна. Здесь прямо дискредитируется представление о достоинстве честной жизни: «честный труженик, погибший за медный грош» и «за весь трудящийся класс» — в своей жизни он «видел пару пустяков. Чем занимался он? Он пересчитывал чужие деньги» [Бабель 1990, т. 1, с. 135]. «Честный труженик» «страдает за всех тех, кто пьет водку, не умея пить ее» [Там же, с. 136] — в отличие от тех, кто, подобно самому Бене, «получает удовольствие от горя и радости» [Там же]. Жизнь «честного труженика» поэтому предназначена для жертвоприношения. Как, впрочем, и жизнь его бездумного убийцы.

Сам Бенья Крик убит выстрелом в затылок в финале киносценария для одноименного фильма (1926). Но этот Бенья вовсе не трикстер, а «просто» бандит и убийца, практически неотличимый от Фроима Грача (они и убиты вместе). Что же касается Бени «Одесских рассказов», то он, укорененный в эстетически самодостаточной трате, в отличие от всех остальных трикстеров в литературе

этого периода — избегает прямого поражения. Два поздних рассказа, «Конец богадельни» (1932) и «Фроим Грач» (1933) обычно не включаются в цикл (хотя «Конец богадельни» печатался с подзаголовком «Из одесских рассказов»), но фактически завершают его. Во «Фроиме Граче» небрежно расстрелян красноармейцами «истинный глава сорока тысяч еврейских воров» [Бабель 1990, т. 2, с. 258], пришедший в ЧК договариваться о судьбе арестованных налетчиков. И если для расстрелявшего его красноармейца «все одинакие» [Там же], то для следователя ЧК Борового, не знающего ответа на вопрос «зачем нужен этот человек в будущем обществе» [Там же, с. 259], Фроим Грач дорог именно как *герой* трикстерского эпоса: «Он сделал усилие и прогнал от себя воспоминание. Потом, оживившись, он снова начал рассказывать чекистам, приехавшим из Москвы, о жизни Фроима Грача, об изворотливости его, неуловимости, о презрении к ближнему, все эти удивительные истории, отошедшие в прошлое...» [Там же]. В «Конце богадельни» советские начальники морят голодом, обманывают, а затем изгоняют с кладбища — важнейшего из хронотопов «Одесских рассказов» — *рапсодов и хранителей* этого эпоса, кладбищенских нищих и, среди них, Арье-Лейба.

Боровой подчеркивает, что «одноглазый Фроим, а не Бенья Крик был истинным главой сорока тысяч одесских воров. Игра его была скрыта, но все совершалось по планам старика — разгром фабрик и казначейства в Одессе, нападения на добровольцев и на союзные войска». Иначе говоря, Фроим сохранил роль «отца», несмотря на видимые триумфы Бени Крика. Та же роль «старших», хранителей памяти и учителей повествователя в «Короле» и «Как это делалось в Одессе» сохраняется и за кладбищенскими нищими. Следовательно, большевики лишь завершают тот бунт против отцов и авторитетов, который начинал Бенья. И та спокойная жестокость, с которой новые власти убивают Грача («— У меня они все одинакие, — упрямо повторил красноармеец помоложе, — все на одно лицо, я их не разбираю...» [Бабель 1990, т. 2, с. 258]), и с которой выгоняют на улицу стариков-нищих («И вот этих убрать. — Заведующий указал на нищих, выстроившихся у ворот» [Там же, с. 200]), — все это резонирует с «королевской» логикой растраты «пустяковых» жизней.

Итак, Бенины «стратегии», адаптированные советским режимом, оборачиваются против тех ценностей индивидуальной свободы, которые воплощала его версия нищестанства. Напротив, в новой версии они олицетворяют безразличие ко всему, что не укладывается в простые схемы классовой борьбы. Однако можно сказать и иначе: трикстерский произвол, настоянный на циничной растрате всего ценного, и прежде всего человеческих жизней, становится основанием советской *власти* — с которой Королю еще предстоит вступить в конкуренцию. Именно об этом будет написана диалогия Ильфа и Петрова.

Сходство финалов с «Хулио Хуренито», «Завистью», «Собачьим сердцем». По сути дела, вечное возвращение. Возвращение маленького человека. У них

у всех об этом: «– “Ах, человек вечно возвращается! Маленький человек вечно возвращается!” Нагими видел я некогда обоих, самого большого и самого маленького человека: слишком похожи они друг на друга, — слишком еще человек даже самый большой человек! Слишком мал самый большой! — Это было отвращение мое к человеку! А вечное возвращение даже самого маленького человека! — Это было неприязню моей ко всякому существованию! Ах, отвращение! отвращение! отвращение! — так говорил Заратустра, вздыхая и дрожа...» [Ницше, 1997, т. 2, с. 159–160]. И в то же время, согласно Ницше, «вечное Возвращение это величайшая формула “Да! — жизни”». Именно трикстеру, в известном смысле, удастся воплотить эти противоположные аспекты вечного возвращения во всех этих текстах. Трикстер воплощает эту диалектику.

Он становится главным духом революции, вместе с ней терпящим поражение — либо от того, что революция восстанавливает все то, против чего он бунтовал (случай учителей), либо потому, что адаптация трикстерских трансгрессий властью ведет к еще более репрессивному режиму, чем до революции (случай учеников). Таким образом, трикстер становится свидетелем провала революции и все же остается живым — всегда живым! — напоминанием о ее чаяниях. Его «Да! — жизни» можно проследить в непобедимой дерзости плута и его бессмертной способности ниспровергать и подрывать любую авторитетную или догматическую позицию.

Трикстер и русская модерность: вместо заключения

В чем же заключается смысл столкновения трикстеров-учителей, Хулио Хуренито и Ивана Бабичева, и учеников, Шарикова и Бени Крика? Сходства между их стратегиями предполагают, что через образ трикстера происходило усвоение и освоение ницшеанской — то есть модернистской — концепции личности, одновременно вписываемой в контекст новой социальной реальности, рождающейся в 1920-х годах. Научная литература о влиянии Ницше на советскую культуру обнаруживает эти влияния как в масштабных культурно-политических доктринах (богостроительство, богоискательство, социалистически реализм и т. п.), так и в индивидуальных художественно-философских системах символистов и футуристов, «перевальцев» и «комсомольских поэтов», Замятина и Пастернака, Евреинова и пролеткультовцев, Бахтина и Шпета, — что позволяет говорить о том, что Ницше оставался важнейшим философом модерности и в стране победившего марксизма (см.: [Rosenthal 2002; Nietzsche and Soviet Culture 1994; Kujundžić 1996; Clowes 1988]). Более того, можно полагать — хотя это, безусловно, тема для отдельного исследования, — что Ницше превращается в главного Трикстера советской эпохи. «Протаскивая» альтернативную, индивидуалистскую и контркультурную версию современного сознания, Ницше выступает в роли невидимого оппонента

советских «культурных героев» — Маркса, Ленина, Сталина. В сущности, каждый из трикстеров, обсуждаемых в настоящей статье, может быть прочитан как «маленький Ницше», а в совокупности они представляют всю парадигму ницшеанского трикстерства, которое станет скрытым лейтмотивом советской культуры — как в ее официальных, так и в неофициальных проявлениях.

Соединение ницшеанства с трикстерством создает возможность для критической позиции по отношению к любым формам авторитарности и догматизма, притом что предлагаемая критика остается не столько политической, сколько культурной, хотя и проблематизирует по ходу своего осуществления самые устойчивые аксиомы культурной «нормы». Иначе говоря, сама эта *адогматическая* позиция оказывается весьма радикальной — то есть революционной, — однако при этом лишенной четкой политической привязки (даже в случае Шарикова — его «большевизм» весьма сомнительного свойства).

Однако все эти тексты свидетельствуют о том, что брутальный и соединенный с грубым насилием трикстерский цинизм становится социальной нормой нового мира, и именно на этой почве возникает конфликт между трикстерами-отцами и учителями и их последователями в следующем поколении. По отношению к этой норме, олицетворяемой Шариковым, возникает новый Король — вор и убийца, чье могущество основано на безжалостной и пышной растрате всего ценного.

Два поколения трикстеров во многом отражают расщепление российской модерности, обостренное и обнаженное революцией. Один путь связан с развитием модернистской культуры, методичным и глубоким подрывом ею ценностей и дискурсов традиционалистского общества; это путь, который многие историки связывают, прежде всего, с интеллектуальной революцией Серебряного века: «...либеральный проект вызывает неизбежные сильные чувства в социальной и политической среде поздней имперской России. Пафос заключается, прежде всего, в разочаровании, которое либералы испытали, столкнувшись с архаичной и непокорной политической системой, ограничившей их жизнь. <...> Но главная драма их положения, возможно, жидется в неспособности нации войти в трудную и ущербную сферу постабсолютистской общественной жизни...» [Engelstein 1992, p. 8]¹⁷. Хулио Хуренито и Иван Бабичев воплощают именно этот сценарий.

Напротив, Шариков и Бенья Крик непосредственно связаны с другим типом русской модерности, который историк Илья Герасимов называет «плебейской», находя ее воплощение в самоорганизации городских «низов» конца XIX — начала XX в. Лишенное самостоятельного идеологического дискурса, это общество всегда балансировало на грани закона и криминальности: «Плебейское общество, практически нечувствительное к формальным нормам и институтам,

¹⁷ Пер. с англ. Н. Н. Шабаловой.

откликалось только на “язык жестов” социальных практик, включая практику символически значимого насилия» [Gerasimov 2018, p. 183–184]¹⁸. По мнению Герасимова, революция легитимировала и распространила на все общество состояние полулегальности, укорененное в городских низах, одновременно придав неформальным нормам этих сообществ статус универсальных социальных норм. Среди этих норм первостепенное значение принадлежит террору и вообще насилию: «задействование социальной практики насилия как элемента особого невербального языка сформировалось в рамках “бездискурсного” плебейского общества» [Ibid., p. 180]. Говоря о советском режиме 1920-х — 1930-х годов, Герасимов видит парадокс в том, что, «сознательно проводя политику с весьма модернистской повесткой дня, направленной на широкомасштабную человеческую инженерию», он опирается на «устойчивую практику политики тела, столь сильно напоминающую социальные практики плебейского общества» [Ibid., p. 181].

Неуязвимость Бени, трагическая смерть Хуренито, унижение Ивана Бабичева, wishful thinking, воплощенное во второй (обратной) операции над Шариковым, — явления одного порядка: они все свидетельствуют о торжестве плебейской модерности и поражении ее модернистского сценария. Однако, следуя теории переплетенных модерностей (см.: [Дэвид-Фокс 2016; Arnason 2003]), надо признать, что «поверженная» модернистская версия модерности сосуществовала с «плебейской», то выходя на первый план, то скрываясь в подполье (андеграунде). Примечательно, что обе модели находят свое воплощение в трансгрессивной фигуре трикстера, не совпадающего с властью и идеологией и непрерывно подрывающего любой авторитарный дискурс.

Это тяготение к трикстеру, по-видимому, может служить доказательством модерности и того и другого дискурса. По Делёзу, трикстер — в его терминологии «фальсификатор» — как формообразующий персонаж вызван к жизни новым, современным дискурсом истины и вытекающим из него «новым статусом повествования»: «Оно постулирует одновременность невозможных настоящих, или же сосуществование не абсолютно истинных прошлых» [Делёз 2004, с. 440]. По логике Делёза, существеннейший вклад в разработку этой проблематики внес Ницше: «в термине “воля к власти” он заменяет форму истинного потенцией ложного и разрешает кризис истины» [Там же], а в последней книге «Заратустры» создает новый тип повествования, у которого «нет иного содержания, кроме выявления... фальсификаторов, их скольжения друг к другу, их метаморфоз» [Там же, с. 443]. Показательно, что если «одновременность невозможных настоящих, или же сосуществование не абсолютно истинных прошлых» лучше всего воплощена «модернистом» Иваном Бабичевым, то

¹⁸ Здесь и далее до конца абзаца все цитаты даны в переводе Н. Н. Шабаловой.

«волю к власти» как нарушение границы между реальностью и воображением наиболее полно воплощает «плебейский» Король Беня Крик.

Впоследствии трикстер «плебейской модерности» станет любимым персонажем соцреализма (от деда Щукаря до Василия Теркина и киноперсонажей Петра Алейникова) и его спутника — городского постфольклора (анекдот, воровские песни), а трикстер-модернист станет кумиром нонконформистской культуры (от Остапа Бендера до Дмитрия Пригова). Однако вернее будет сказать, что значение трикстера в советской культуре в том и состоит, чтобы медиировать между двумя типами модерности, сталкивая их предпосылки друг с другом (именно поэтому возможны и такие гибридные образования, как Абрам Терц — Андрей Синявский). При этом важно подчеркнуть, что в отличие от Шарикова и Бени Крика все последующие трикстеры, несмотря на двойственный статус медиатора, всё же отделены от героев плебейской модерности одним квалифицирующим свойством: они, как правило, лишены способности убивать и избегают насилия. И в этом они следуют примеру трикстеров-модернистов — Хулио Хуренито и Ивана Бабичева.

Список литературы

- Бабель 1990 — *Бабель И.* Сочинения : в 2 т. / сост. и подгот. текста А. Н. Пирожковой ; вступ. ст. Г. А. Белой ; коммент. С. Н. Поварцова. М. : Художественная литература, 1990.
- Батай 2006 — *Батай Ж.* Проклятая часть: Сакральная социология / сост., общ. ред. и вступ. ст. С. Н. Зенкина ; коммент. Е. Д. Гальцовой ; пер. с фр. Е. Д. Гальцовой и др. М. : Ладомир, 2006. 742 с.
- Бахтин 1975 — *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М. : Художественная литература, 1975. 502 с.
- Булгаков 1999 — *Булгаков М. А.* Сочинения. М. : Книжная палата, 1999. 1136 с.
- Герасимов 2004 — *Герасимов И.* Еврейская преступность в Одессе начала XX в.: От убийств к краже? Криминальная эволюция, политическая революция и социальная модернизация // Новая имперская история постсоветского пространства : сборник статей / под ред. И. В. Герасимова, С. В. Глебова, А. П. Каплуновского и др. Казань : Центр исследований национализма и империи, 2004. С. 501–544.
- Делёз 2004 — *Делёз Ж.* Кино : Кино-1 Образ-движение ; Кино-2 Образ-время / пер. с фр. Б. Скуратова. М. : Ad Marginem, 2004. 622 с.
- Дэвид-Фокс 2016 — *Дэвид-Фокс М.* Модерность в России и СССР: отсутствующая, общая, альтернативная или переплетенная [Электронный ресурс] / пер. с англ. Т. Пирусской // Новое литературное обозрение. 2016. № 4 (140). С. 19–45. URL: <http://nlobooks.ru/node/7551> (дата обращения: 10.03.2021).
- Жолковский 1987 — *Жолковский А. К.* Диалог Булгакова и Олеси о колбасе, параде чувств и Голгофе // Синтаксис. 1987. № 20. С. 90–117.
- Камышикова-Первухина 2009 — *Камышикова-Первухина Н.* Остап [Электронный ресурс] // Слово. 2009. № 64. URL: <http://magazines.russ.ru/slovo/2009/64/ka8.html> (дата обращения: 10.03.2021).
- Кантор 2014 — *Кантор В.* Метафизика еврейского «нет» в романе Ильи Эренбурга «Хулио Хуренито» [Электронный ресурс] // Гефтер. 19.12.2014. URL: <http://gefeter.ru/archive/13858> (дата обращения: 10.03.2021).

- Лунц 2003 — *Лунц Л.* Обезьяны идут: Проза, драматургия, публицистика, переписка. СПб. : Инапресс, 2003. 750 с.
- Максимов 2002 — *Максимов В. И.* Философия театра Николая Евреинова // Евреинов Н. Н. Демон театральности : сборник произведений / сост., общ. ред. и коммент. А. Ю. Зубкова, В. И. Максимова. М. : СПб. : Летний сад, 2002. С. 5–31.
- Мелетинский 1975 — *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М. : Наука, 1975. 407 с.
- Ницше 1997 — *Ницше Ф.* Сочинения : в 2 т. / сост., ред. и авт. примеч. К. А. Свасьян ; пер. с нем. Ю. М. Антоновского, Н. Полилова, К. А. Свасьяна, В. А. Флеровой. М. : Мысль, 1997.
- Одесский, Фельдман 2015 — *Одесский М. П., Фельдман Д. М.* Миры И. А. Ильфа и Е. П. Петрова: Очерки вербализованной повседневности. М. : Российский гос. гуманитарный ун-т, 2015. 292 с.
- Олеша 1974 — *Олеша Ю. К.* Избранное / вступ. ст. В. Б. Шкловского ; примеч. В. В. Бадикова. М. : Художественная литература, 1974. 574 с.
- Парамонов 1999 — *Парамонов Б.* Конец стиля. СПб. : М. : Аграф, 1999. 464 с.
- Первый съезд 1990 — Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934 : стенографический отчет. Репринт. изд. М. : Советский писатель, 1990. 718 с.
- Петрановская 2016 — *Петрановская Л.* Комплекс профессора Преображенского. «Нация рабов» и бремя интеллигента // Спектр. 01.09.2016. URL: <http://spektr.press/kompleks-professora-preobrazhenskogo-naciyu-rabov-i-bremya-intelligenta/> (дата обращения: 10.03.2021).
- Радин 1999 — *Радин П.* Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кереньи / пер. А. Тавровского, В. Кирющенко. СПб. : Евразия, 1999. 286 с.
- Слотердайк 2009 — *Слотердайк П.* Критика цинического разума / пер. с нем. А. Перцева. Екатеринбург : У-Фактория ; М. : АСТ, 2009. 798 с.
- Толстая 2006 — *Толстая Е.* «Деготь или мед». Алексей Н. Толстой как неизвестный писатель (1917–1923). М. : Российский гос. гуманитарный ун-т, 2006. 684 с.
- Фрейдин 1993 — *Фрейдин Г.* Революция как эстетический феномен: С очками Ницше на носу и осенью в сердце у русских читателей Исаака Бабея (1923–1932) // Новое литературное обозрение. 1993. № 4. С. 228–242.
- Хетени 2000 — *Хетени Ж.* Энциклопедия отрицания: Хулио Хуренито Ильи Эренбурга // *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 2000. Vol. 45. Iss. 1–4. P. 317–323. DOI: 10.1556/sslav.45.2000.1–4.23.
- Шагинян 1923 — *Шагинян М.* Литературный дневник: Статьи 1921–1923 гг. 2-е изд., доп. М. : Петербург : Круг, 1923. 218 с.
- Эренбург 1922 — *Эренбург И.* Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников... М. : Берлин : Книгоиздательство «Геликон», 1922. 354 с.
- Arnason 2003 — *Arnason J. P.* Entangled Communisms: Imperial Revolutions in Russia and China // *European Journal of Social Theory*. 2003. Vol. 6. No. 3. P. 307–325. DOI: 10.1177/13684310030063003.
- Babcock-Abrahams 1975 — *Babcock-Abrahams B.* “A Tolerated Margin of Mess”: The Trickster and His Tales Reconsidered // *Journal of the Folklore Institute*. 1975. Vol. 11. No. 3. P. 147–186.
- Carroll 1984 — *Carroll M.* The Trickster as Selfish- Buffoon and Culture Hero // *Ethos*. 1984. Vol. 12. No. 2. P. 105–131.
- Clowes 1988 — *Clowes E. W.* The Revolution of Moral Consciousness: Nietzsche in Russian Literature, 1890–1940. DeKalb (Ill.) : Northern Illinois University Press, 1988. 286 p.
- Doueihi 1993 — *Doueihi A.* Inhabiting the Space between Discourse and Story in Trickster Narrative // *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms* / ed. by W. J. Hynes, W. G. Doty. Tuscaloosa and London : The University of Alabama Press, 1993. P. 192–201.
- Engelstein 1992 — *Engelstein L.* The Keys to Happiness: Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia. Ithaca and London : Cornell University Press, 1992. 461 p.
- Gerasimov 2018 — *Gerasimov I.* Plebeian Modernity: Social Practices, Illegality, and the Urban Poor in Russia, 1906–1916. Rochester : University of Rochester Press, 2018. 288 p.

- Hyde 1998 — *Hyde L.* Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art. New York : North Point Press, 1998. 417 p.
- Kanevskaya 2001 — *Kanevskaya M.* The Crisis of the Russian Avant-Garde in Iurii Olesha's *Envy* // Canadian Slavonic Papers. 2001. Vol. 43. No. 4. P. 475–493. DOI: 10.1080/00085006.2001.11092290.
- Kujundžić 1996 — *Kujundžić D.* The Returns of History: Russian Nietzscheans After Modernity. New York : SUNY Press, 1996. XII, 219 p.
- Lipovetsky 2011 — *Lipovetsky M.* Charms of Cynical Reason: Transformations of the Trickster in Soviet and Post-Soviet Culture. Boston : Academic Studies Press, 2011. 296 p.
- Marin 1977 — *Marin L.* Puss-in-Boots: Power of Signs. Signs of Power // *Diacritics*. 1977. Vol. 7. No. 2. P. 54–63.
- Mythical Trickster Figures 1993 — *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms* / ed. by W. J. Hynes, W. G. Doty. Tuscaloosa and London : The University of Alabama Press, 1993. 328 p.
- Nietzsche and Soviet Culture 1994 — *Nietzsche and Soviet Culture: Ally and Adversary* / ed. by B. G. Rosenthal. Cambridge : Cambridge University Press, 1994. XVI, 421 p.
- Radin 1972 — *Radin P.* The Trickster: A Study in American Indian Mythology. With commentaries by K. Kerényi and C. G. Yung. New York : Schocken Books, 1972. 211 p.
- Rosenthal 2002 — *Rosenthal B. G.* New Myth, New World: From Nietzsche to Stalinism. University Park, PA : Pennsylvania State University Press, 2002. XV, 464 p.
- The Picaresque 1996 — *The Picaresque: Tradition and Displacement* / ed. by G. Maiorino. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1996. 318 p.

References

- Arnason, J. P. (2003), “Entangled Communisms: Imperial Revolutions in Russia and China”, *European Journal of Social Theory*, vol. 6, no. 3, pp. 307–325. DOI: 10.1177/13684310030063005.
- Babcock-Abrahams, B. (1975), “A Tolerated Margin of Mess’: The Trickster and His Tales Reconsidered”, *Journal of the Folklore Institute*, vol. 11, no. 3, pp. 147–186.
- Babel’, I. (1990), *Sochineniya, v 2 tomakh* [Collected Works, in 2 vols], Khudozhestvennaya literatura, Moscow (in Russian).
- Bakhtin, M. M. (1975), *Voprosy literatury i estetiki: Issledovaniya raznykh let* [Questions of Literature and Aesthetics: Studies of Different Years], Khudozhestvennaya literatura, Moscow, 502 p. (in Russian).
- Bataille, G. (2006), *La part maudite*, translated by Gal’tsova, E. D., Ivanova, O. E., Itkin, I. B., Levina, T. A. and Solov’ev, A. V., Ladomir, Moscow, 742 p. (in Russian).
- Bulgakov, M. A. (1999), *Sochineniya* [Collected Works], Knizhnaya palata, Moscow, 1136 p. (in Russian).
- Carroll, M. (1984), “The Trickster as Selfish-Buffoon and Culture Hero”, *Ethos*, vol. 12, no. 2, pp. 105–131.
- Clowes, E. W. (1988), *The Revolution of Moral Consciousness: Nietzsche in Russian Literature, 1890–1940*, Northern Illinois University Press, DeKalb (Ill.), 286 p.
- David-Fox, M. (2016), “Russian-Soviet Modernity: None, Shared, Alternative, or Entangled?”, translated by Pirusskaya, T., *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 4 (140), pp. 19–45, available at: <http://nlobooks.ru/node/7551> (accessed 10 March 2021) (in Russian).
- Deleuze, G. (2004), *Cinéma: Cinéma 1 L’image-Mouvement, Cinéma 2 L’image-Temps*, translated by Skuratov, B., Ad Marginem, Moscow, 622 p. (in Russian).
- Doueih, A. (1993), “Inhabiting the Space between Discourse and Story in Trickster Narrative”, in Hynes, W. J. and Doty, W. G. (eds), *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa, London, pp. 192–201.
- Engelstein, L. (1992), *The Keys to Happiness: Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia*, Cornell University Press, Ithaca, London, 461 p.
- Erenburg, I. (1922), *Neobychainye pokhozhdeniya Khulio Khurenito i ego uchenikov...* [The Extraordinary Adventures of Julio Jurenito and His Students...], Gelikon, Moscow, Berlin, 354 p. (in Russian).

- Freidin, G. (1993), "Revolution as an Aesthetic Phenomenon: With Nietzsche Glasses on the Nose and in the Fall in the Heart of Russian Readers Isaac Babel (1923-1932)", *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 4, pp. 228-242 (in Russian).
- Gerasimov, I. (2004), "Jewish crime in Odessa at the beginning of the 20th century: From murder to theft? Criminal evolution, political revolution and social modernization", in Gerasimov, I. V., Glebov, S. V., Kaplunovskii, A. P., Mogil'ner, M. B. and Semenov, A. M. (eds), *Novaya imperskaya istoriya postsovetskogo prostranstva: sbornik statei* [New Imperial History of the Post-Soviet Space: Collection of Articles], Center for Research on Nationalism and Empire, Kazan, pp. 501-544 (in Russian).
- Gerasimov, I. (2018), *Plebeian Modernity: Social Practices, Illegality, and the Urban Poor in Russia, 1906-1916*, University of Rochester Press, Rochester, 288 p.
- Hetényi, Zs. (2000), "Encyclopedia of Denial: Julio Jurenito by Ilya Ehrenburg", *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 45, no. 1-4, pp. 317-323 (in Russian). DOI: 10.1556/sslav.45.2000.1-4.23.
- Hyde, L. (1998), *Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art*, North Point Press, New York, 417 p.
- Hynes, W. J. and Doty, W. G. (eds) (1993), *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa, London, 328 p.
- Kamyschnikova-Pervukhina, N. (2009), "Ostap", *Word*, no. 64, available at: <http://magazines.russ.ru/slovo/2009/64/ka8.html> (accessed 10 March 2021) (in Russian).
- Kanevskaya, M. (2001), "The Crisis of the Russian Avant-Garde in Iurii Olesha's *Envy*", *Canadian Slavonic Papers*, vol. 43, no. 4, pp. 475-493. DOI: 10.1080/00085006.2001.11092290.
- Kantor, V. (2014), "Metaphysics of the Jewish 'no' in the novel by Ilya Ehrenburg 'Julio Jurenito'", *Gefter*, 19 December, available at: <http://gefeter.ru/archive/13858> (accessed 10 March 2021) (in Russian).
- Kujundžić, D. (1996), *The Returns of History: Russian Nietzscheans After Modernity*, SUNY Press, New York, XII, 219 p.
- Lipovetsky, M. (2011), *Charms of Cynical Reason: Transformations of the Trickster in Soviet and Post-Soviet Culture*, Academic Studies Press, Boston, 296 p.
- Lunts, L. (2003), *Obez'yany idut: Proza, dramaturgiya, publitsistika, perepiska* [The Monkeys are Coming: Prose, Drama, Journalism, Correspondence], Inapress, Saint Petersburg, 750 p. (in Russian).
- Maiorino, G. (ed.) (1996), *The Picaresque: Tradition and Displacement*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 318 p.
- Maksimov, V. I. (2002), "The philosophy of the theater of Nikolai Evreinov", in Evreinov, N. N. *Demon teatral'nosti: sbornik proizvedenii* [Demon of Theatricality: a Collection of Works], with commentaries by Zubkov, A. Yu. and Maksimov, V. I., Letnii sad, Moscow, Saint Petersburg, pp. 5-31 (in Russian).
- Marin, L. (1977), "Puss-in-Boots: Power of Signs. Signs of Power", *Diacritics*, vol. 7, no. 2, pp. 54-63.
- Meletinskii, E. M. (1975), *Poetika mifa* [Poetics of Myth], Nauka, Moscow, 407 p. (in Russian).
- Nietzsche, F. (1997), *Sochineniya, v 2 tomakh* [Collected Works, in 2 vols], translated by Antonovskii, Yu. M., Polilov, N., Svas'yan, K. A. and Flerova, V. A., Mysl', Moscow (in Russian).
- Odesskii, M. P. and Fel'dman, D. M. (2015), *Miry I. A. Il'fa i E. P. Petrova: Ocherki verbalizovannoi povsednevnosti* [The Worlds of I. A. Ilf and E. P. Petrov: Essays on the Verbalized Everyday Life], Russian State University for Humanities, Moscow, 292 p. (in Russian).
- Olesha, Yu. K. (1974), *Izbrannoe* [Selected Works], Khudozhestvennaya literatura, Moscow, 574 p. (in Russian).
- Paramonov, B. (1999), *Konets stilya* [End of Style], Agraf, Saint Petersburg, Moscow, 464 p. (in Russian).
- Pervyi Vsesoyuznyi s"ezd sovetskikh pisatelei. 1934: stenograficheskii otchet* [First All-Union Congress of Soviet Writers. 1934: verbatim record] (1990), reprint edition, Sovetskii pisatel', Moscow, 718 p. (in Russian).
- Petranovskaya, L. (2016), "Complex of Professor Preobrazhensky. The 'nation of slaves' and the burden of the intellectual", *Spektr*, 01 September, available at: <http://spektr.press/>

- kompleks-professora-preobrazhenskogo-naciya-rabov-i-bremya-intelligenta/ (accessed 10 March 2021) (in Russian).
- Radin, P. (1972), *The Trickster: A Study in American Indian Mythology. With commentaries by K. Kerényi and C. G. Yung*, Schocken Books, New York, 211 p.
- Radin, P. (1999), *The Trickster: A Study in American Indian Mythology. With commentaries by K. Kerényi and C. G. Yung*, translated by Tavrovskii, A. and Kiryushchenko, V., Evraziya, Saint Petersburg, 286 p. (in Russian).
- Rosenthal, B. G. (ed.) (1994), *Nietzsche and Soviet Culture: Ally and Adversary*, Cambridge University Press, Cambridge, XVI, 421 p.
- Rosenthal, B. G. (2002), *New Myth, New World: From Nietzsche to Stalinism*, Pennsylvania State University Press, University Park, PA, XV, 464 p.
- Shaginyan, M. (1923), *Literaturnyi dnevnik: Stat'i 1921–1923 gg.* [Literary Diary: Articles 1921–1923], 2nd ed., Krug, Moscow, Saint Petersburg, 218 p. (in Russian).
- Sloterdijk, P. (2009), *Kritik der zynischen vernunft*, translated by Pertsev, A., U-Faktoriya, Yekaterinburg, AST, Moscow, 798 p. (in Russian).
- Tolstaya, E. (2006), “*Degot' ili med*”. *Aleksei N. Tolstoi kak neizvestnyi pisatel' (1917–1923)* [Tar or Honey. Alexey N. Tolstoy as an Unknown Writer (1917–1923)], Russian State University for Humanities, Moscow, 684 p. (in Russian).
- Zholkovskii, A. K. (1987), “Dialogue between Bulgakov and Olesha about sausage, the parade of feelings and Calvary”, *Sintaksis*, no. 20, pp. 90–117 (in Russian).

Рукопись поступила в редакцию / Received: 15.03.2021

Принята к публикации / Accepted: 11.05.2021

Информация об авторе

Липовецкий Марк
доктор филологии, профессор
Колумбийский университет
10027 США, Нью-Йорк,
Амстердам авеню, 1130
E-mail: ml4360@columbia.edu
Авторский ORCID: 0000-0001-9402-6583

Information about the author

Lipovetsky, Mark
D. Sci. (Philology), Professor
University of Columbia
1130 Amsterdam Ave, New York, NY,
10027 USA
E-mail: ml4360@columbia.edu
Author's ORCID: 0000-0001-9402-6583