

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	7
Наши знакомые	7
Мифологический трикстер: хаос и свобода	15
Трикстер-троп: антиповедение	28
Трикстер-троп: репрезентация в квадрате	38
Трикстерские нарративы	51
Глава 1. Трикстер и цинизм	89
Техника преуспевания	101
Социальная мимикрия как способ выживания	105
Креативный потенциал цинизма	114
Из культурной истории советского цинизма	117
Типология советского трикстера	124
«Мессианство без религии»	131
Глава 2. Мессианский нигилизм в мессианское время: Беня Крик, Хулио Хуренито, Иван Бабичев	145
Мессия с Молдаванки	145
Мессианское время	149
Мессианский нигилизм	164
Глава 3. «Командовать парадом буду я»: Остап Бендер.	177
Король цинического общества	182
Лиминальность и власть	191
Парад самозванцев	197
Глава 4. Трикстеры у Булгакова	208
Трикстер в ранней прозе	208
Театральные трикстеры	218
«Мастер и Маргарита»	228
Глава 5. Советские Мюнхгаузены	237
Трикстер-педагог	242
Новый статус повествования	248
Кризис правды	260
Глава 6. Между модернизмом и соцреализмом: Буратино Алексея Толстого	264
Советский «проект»	266
Буратино как трикстер	270
«Неправильная» сказка	273

Утопия Буратино	279
«Страна счастливых детей»	285
Глава 7. Трикстер в соцреализме	291
Трикстеры-при-власти	291
Костя-музыкант	308
Ваня Курский	319
Трикстер в ГУЛАГе	323
Глава 8. Трикстер и империя: Сандро из Чегема	335
«Великий тамада»	335
«Любимец самой жизни»	338
Колониальный? Деколониальный? Постколониальный?	342
Сандро и Сталин	349
Секрет спасения	358
Глава 9. Трикстеры у Гайдая	364
Трус — Балбес — Бывалый	365
Россия сидевшая и нет	372
Кризис власти и «реабилитация» трикстера	376
Глава 10. Трикстеры андеграунда	381
Абрам Терц и Д. А. Пригов: автор как трикстер	381
Веничка Венедикта Ерофеева	414
Случай Сергея Чудакова	428
Глава 11. Гендерные трикстеры	442
Трикстер и трикстар	442
Легенда о Раневской	446
Кэмп как трикстерский метод	455
Мессианский кэмп: Влад Мамышев-Монро	463
Глава 12. Постсоветский эпилог	482
Кинотрикстеры перестройки	482
Трикстер и неолиберализм	501
Безрадостные трикстеры Виктора Пелевина	516
Цинический консенсус Сергея Шнурова	540
Вместо заключения	560
Благодарности	571
Указатель имен	573

ВВЕДЕНИЕ

Наши знакомые

Памятники литературным героям — не редкость. Но бывший Советский Союз в этой области оказался впереди планеты всей. В противовес советской «монументальной пропаганде» в больших и малых городах на протяжении последних двух десятилетий целенаправленно возводились большие и малые памятники *действительно любимым* литературным (иногда кино-) персонажам. Кому же они были посвящены? На территории бывшего Советского Союза к настоящему моменту существуют десять, а то и двенадцать (смотря как считать) памятников Остапу Бендеру (в Одессе, Петербурге, Екатеринбурге, Харькове, Пятигорске, Элисте, Бердянске, Старобельске Луганской области, Жмеринке, Рыбинске), множество памятников Буратино (в Киеве, Зеленоградске, Кишиневе, Новосибирске, Ижевске, Воронеже, Барнауле), как минимум четыре памятника барону Мюнхгаузену (в Калининграде, Одессе, Кременчуге и Москве плюс его музей в усадьбе Дунтес в 60 км от Риги), скульптурные изображения поручика Ржевского в Павлодаре (Украина), Ходжи Насреддина в Бухаре (Узбекистан, установлен в 1979 году) и Москве (метро «Молодежная»); Коровьева и Бегемота (площадь Советской Армии в Москве), а также Венички Ерофеева (площадь Борьбы в Москве) и солдата Швейка в Петербурге. Эта «монументальная пропаганда» посильнее любого социологического опроса — ведь каждый памятник требовал немалых финансовых вложений.

Что общего между всеми этими персонажами? По-видимому, то, что все они репрезентируют троп трикстера.

Оглядываясь назад на советскую культуру в ее разнообразных проявлениях, нетрудно убедиться в том, что большинство персонажей, обретших массовую популярность, представляют собой различные версии этого древнего архетипа. Причем речь идет не просто об обманщиках и плутах, но о «креативных идиотах» (используя выражение Л. Хайда¹), объединяющих в себе свойства таких далеких, на первый взгляд, друг от друга персонажей, как «жестокий клоун» и «культурный герой»², чья «подрывная деятельность» парадоксальным образом обладает и «культуростроительным» эффектом.

Кем, если не современными версиями трикстеров, являются такие любимцы публики, как Хулио Хуренито (1921), Бень Крик (1923), Остап Бендер (1927, 1931), Воланд со свитой (1928–1940) или Сандро из Чегема (1973–1989)? К этому же ряду примыкают и герои советского детства — как родные, так и «импортированные», но обретшие новую жизнь в советской культуре: Буратино, капитан Врунгель, Незнайка, Чиполлино, Карлсон, Винни Пух, Шапокляк и Кот Матроскин, двойник Электроника Сыроежкин и даже первая постсоветская культовая героиня — Масяня³. Не забудем и о таких героях неофициальной культуры (некоторым также возведены памятники), как трикстеры из советских анекдотов — Вовочка, Рабинович, Армянское радио. Примечательны и те кино- и телеперсонажи, кто перешел в анекдот и там либо развернулся в полный рост как трикстер, либо обнаружил свою скрытую трикстерскую сущность. К первым относятся Буратино, Шапокляк, Карлсон; ко вторым — Василий

¹ Hyde L. Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2010. P. 7.

² О парадигматической роли этой комбинации для мифологического трикстера см.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. С. 186–194.

³ Обо всех этих и некоторых других персонажах см. статьи Е. Барабан, Б. Боймерс, М. Загидуллиной, К. Ключкина, С. Кузнецова, И. Кукулина, Ю. Левинга, М. Липовецкого, М. Майофис, А. Прохорова, С. Ушакина в сборнике: Веселые человечки: Культурные герои советского детства / Под ред. И. Кукулина, М. Липовецкого, М. Майофис. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

Иваныч Чапаев, поручик Ржевский, Штирлиц, Чебурашка, Винни Пух, Шерлок Холмс¹.

Советская культура активно адаптировала и традиционных трикстеров, придавая им неповторимые черты. Этим объясняется невиданная популярность в Советском Союзе рассказов Э. Распе о Мюнхгаузене и Альфонса Доде о Тартарене из Тараскона, романа Шарля де Костера о Тиле Уленшпигеле, книг Астрид Линдгрен о Карлсоне и Пеппи Длинныйчулок и, конечно же, романа Ярослава Гашека о Швейке (начатого, кстати говоря, в России)².

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

¹ О некоторых из трикстеров-персонажей анекдотов см.: Белоусов А. Городской фольклор. Таллин, 1987; Он же. Вовочка // Анти-мир русской культуры: Язык. Фольклор. Литература / Под ред. Н. Богомолова. М.: Ладомир, 1996. С. 165–187; Шмелева Е., Шмелев А. Русский анекдот: текст и речевой жанр. М.: Языки славянской культуры, 2002; Graham S. Resonant Dissonance: The Russian Joke in Cultural Context. Evanston: Northwestern UP, 2009.

² По сведениям Российской государственной библиотеки, с 1872 по 2008 год на русском языке вышло 123 издания книги Распе о Мюнхгаузене; с 1888-го по 2008-й — 32 издания книги Доде о Тартарене; с 1928-го по 2008-й — 50 изданий книги Гашека о Швейке. С 1980 по 2008 год было выпущено 45 изданий книги Линдгрен о Пеппи Длинныйчулок и 93 издания повестей о Карлсоне. За тот же период появилось 26 изданий книги де Костера о Тиле Уленшпигеле. Вдобавок к этому по сюжетам этой книги было создано две оперы и два балета, был поставлен спектакль М. Захарова по оригинальной пьесе Г. Горина (1974) и снят фильм А. Алова и В. Наумова «Легенда о Тиле» (1976).

Популярность трикстера в советское время тем более поразительна, что в русской культуре плутовской роман — наиболее явная жанровая манифестация этого тропа в Новое время — не сложился в узнаваемую традицию, подобную той, что сыграла катализирующую роль в становлении европейских литератур и повлияла на американскую культуру. Как отмечал исследователь этого жанра в русской литературе Юрий Штридтер, русские плутовские романы (М. Чулкова, В. Нарезного, Ф. Булгарина) «в противоположность главным представителям испанского *novela picaresca* [плутовского романа] не были <...> полностью признаны ни в литературном, ни в общественном отношении»¹. Разумеется, нетрудно вспомнить плутов в русской литературе — начиная с Фрола Скобеева из анонимной повести XVII века до литературы классического периода. Однако в большинстве случаев популярность этих персонажей была скорее негативной, как видно по Ивану Александровичу Хлестакову из «Ревизора», Ноздреву и Чичикову из «Мертвых душ» Гоголя или таким более сложным характерам, как Долохов из «Войны и мира» Толстого или персонажи Достоевского: Фома Фомич Опискин из «Села Степанчикова и его обитателей», Федор Павлович Карамазов из «Братьев Карамазовых» и Петруша Верховенский из «Бесов». Верховенский резонирует с трикстерами-террористами, появляющимися в антинигилистических романах, среди которых самым известным был «На ножах» Николая Лескова². Мощным и одновременно отталкивающим трикстером был Николай Аполлонович Аблеухов, красное домино из романа Андрея Белого «Петербург» — что немаловажно, мнимый террорист, который тем не менее едва не убивает собственного отца.

¹ Штридтер Ю. Плутовской роман в России. К истории русского романа до Гоголя. СПб.: Алетейя, 2013. С. 225, 226. Противоположную точку зрения отстаивает М. Моррис. См.: *Morris M. A. Russia: The Picaresque Repacked // The Picaresque Novel in Western Literature: From the Sixteenth Century to the Neopicaresque / Ed. by J. A. Garrido Ardila. Cambridge: Cambridge UP, 2015. P. 200–223.*

² Отмечено Игорем Павловичем Смирновым в устном комментарии на зум-конференции о гедонизме в 2020 году (Высшая школа экономики, Санкт-Петербург).

Его оттеняет трикстер-злодей — Липпанченко, написанный как портрет двойного агента Азефа, служившего, как известно, и революции, и охране.

По культурному резонансу эти персонажи несопоставимы ни с Санчо Пансой, ни с Труффальдино (Гольдони), ни с Жиль Блазом (Лесаж), ни с Казановой, ни с Фигаро. Отталкиваясь от высказывания Набокова, Кэрил Эмерсон замечает, что русские плуты XIX века часто слишком пошлы и материалистичны, чтобы быть привлекательными¹. В европейской и американской литературах амбивалентный характер плута стал одной из важнейших форм осмысления плюсов и минусов индивидуалистического, современного типа личности. Однако в русской литературе значение плутовского дискурса, по-видимому, понижалось целым рядом факторов, включающих негативное отношение к индивидуализму в целом и так называемым буржуазным ценностям в частности (от материального достатка и комфорта до *privacy*), но не исчерпывающихся ими. Не исключено также, что негативное отношение к плутам объясняется бинарной доминантой русской культурной традиции (по Ю.М. Лотману и Б.А. Успенскому²), ответственной за маргинализацию и демонизацию разного рода медиаторов, предпочитающих компромиссы и манипуляции максималистскому идеализму или, наоборот, демоническому злодейству.

Исключением среди негативно репрезентированных трикстеров являются если не привлекательные, то по крайней мере амбивалентные трикстеры «младших» жанров. По «закону», выведенному формалистами, новые явления в культуре часто легитимизируют формы, отстоявшиеся в популярной литературе или журналистике прошлых эпох:

В каждую литературную эпоху существует не одна, а несколько литературных школ. Они существуют в литературе одновременно,

¹ Emerson C. The Cambridge Introduction to Russian Literature. Cambridge, N.Y.: Cambridge UP, 2008. P. 49.

² См.: Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство-СПб, 2002. С. 88–116.

причем одна из них представляет ее канонизованный гребень. Другие существуют не канонизовано, глухо <...> в нижнем слое создаются новые формы взамен форм старого искусства <...> Младшая линия врывается на место старшей, и водевилист Белопяткин становится Некрасовым (работа Осипа Брика), прямой наследник XVIII века Толстой создает новый роман (Борис Эйхенбаум), Блок канонизует темы и темпы «цыганского романса», а Чехов вводит «Будильник» в русскую литературу. Достоевский возводит в литературную норму приемы бульварного романа. Каждая новая литературная школа — это революция, нечто вроде появления нового класса¹.

Это наблюдение справедливо и по отношению к советским трикстерам. Поиски их источников ведут не к «серьезной» литературе, где трикстер репрезентирован негативно, а к популярной — от «Ваньки Каина» (1779–1794) Матвея Комарова и «Пригожей поварихи» (1770) Михаила Чулкова до «Российского Жиль Блаза» (1813) Василия Нарезного, «Русского Рокамболя» (1892) Александра Цехановича и «Соньки — Золотой ручки» М. Д. Клефтортова (1903). Эти книги пользовались колоссальным массовым успехом на протяжении всего XIX и начала XX века².

Вторым важным источником генеалогии советских трикстеров являются журналистские публикации о проделках реальных авантюристов, самозванцев и ловких жуликов, которые наполняли так называемую малую (то есть бульварную, «желтую») прессу конца XIX — начала XX века (такие издания, как «Петербургский листок», «Московский листок», «Сын Отечества», «Петербургская газета», «Копейка»), возбуждая воображение будущих авторов советских плутовских романов. Имена таких аферистов, как корнет Александр Политковский, Павел Шпейер, Николай Савин («корнет Савин»), Сонька — Золотая ручка (Софья Блювштейн), «червонные валеты», братья Гохманы или Константин Коровко,

¹ Шкловский В. О теории прозы. Л.: Прибой, 1929. С. 227.

² См.: Brooks J. When Russia Learned to Read: Literacy and Popular Literature, 1861–1917. Princeton: Princeton UP, 1985. P. 200–207.

были у всех на слуху, а их приключения с газетных страниц нередко переходили в книги¹.

В-третьих, в высшей степени позитивную роль трикстер играет в русском водевиле, как видно, например, по обаятельному заглавному персонажу «Льва Гурыча Синичкина» (1840) Дмитрия Ленского. Позитивный или, по крайней мере, амбивалентный трикстер является движущей силой действия и в таких популярных водевилях, как «Мельник — колдун, обманщик и сват» (1779) Александра Аблесимова, «Хлопотун, или Дело мастера боится» (1825) А. И. Писарева, «Девушка-гусар» (1836) Федора Кони, «Дом на Петербургской стороне» (1838) Петра Каратыгина, «Петербургский анекдот с жильцом и домохозяином» (1848) Петра Григорьева и др. Можно предположить, что образ водевильного плута и/или дурака трансформируется в значительно более сложные характеры Хлестакова (плута и дурака одновременно) у Гоголя и Глумова (конформиста и бунтаря) у Александра Островского («На всякого мудреца довольно простоты»).

Именно эти представители «младшей линии» становятся тем ресурсом, из которого рождается советский трикстер. Окруженный амбивалентной репутацией, советский трикстер, в отличие от плутов «высокой» литературы XIX века, неизменно пользуется невероятной любовью авторов, читателей и зрителей. В чем причина этой популярности?

Разумеется, интерес к фигуре трикстера характерен не только для советской культуры, но и вообще для культуры модерности и всего XX века. Достаточно напомнить о Томе Сойере и Гекльберри Финне М. Твена, Феликсе Круле Т. Манна, киноперсонажах Роберта Редфорда и Пола Ньюмана (Butch Cassidy and the Sundance Kid; The Sting), «Отпетых мошенниках» (фильм Ф. Оза 1988 года со Стивом Мартином, Майклом Кейном и Глен Хедли) или Максе Бялистоке, центральном герое знаменитого мюзикла Мела Брукса

¹ Особенно повезло Николаю Савину. См.: Савин Н. Г. Записки корнета Савина. М.: Наше наследие, 2018. О нем писал Владимир Гиляровский, он также стал персонажем романа «Самозванец» Н. Э. Гейнце.

«Продюсеры», о Вилли Вонке и Барте Симпсоне. Явный трикстерский ореол окружает таких культурных персонажей, как Сальвадор Дали, Марсель Дюшан, Энди Уорхол, Йозеф Бойс или — в наши дни — Саша Барон Коэн («Борат», «Али Джи», «Бруно», и т.д.), которые превратили трикстерство в стиль художественного поведения.

Одной из причин, объясняющих общий интерес культуры XX века к фигуре трикстера, по-видимому, надо признать то, что Юрий Слезкин назвал меркурианством (от Меркурия, или Гермеса, — главного трикстера в греко-римской мифологии). Под меркурианством Слезкин понимает востребованность в эпоху модерности качеств, традиционно ассоциирующихся с внутренними чужаками, социальными номадами, профессиональными «другими»: коммерсантами, ремесленниками, посредниками, антрепренерами, актерами — одним словом, манипуляторами, продающими не собственность, а умения и знания, нередко — трикстерские. Слезкин демонстрирует эту функцию на примере русских евреев, хотя, как он подчеркивает, она имеет не меньше отношения и к цыганам, и к китайцам (за пределами Китая), и к армянам (вне Армении):

...главная причина превращения евреев в наистраннейших иностранцев заключается в том, что они занимались своим ремеслом на континенте, который стал всемирным центром меркурианства и преобразил большую часть человечества по своему образу и подобию. В век кочевого посредничества евреи стали избранным народом потому, что стали образцом «современности». А это означает, что все больше и больше аполлонийцев, сначала в Европе, а потом повсеместно, должны были стать похожими на евреев: подвижными, грамотными и быстрыми умом горожанами, гибкими в выборе занятий и внимательными к чужакам-клиентам... Новый рынок отличался от старого тем, что был анонимным и безродным: обмен происходил между чужаками, и все пытались, с разным успехом, играть евреев¹.

¹ Slezkine Y. *The Jewish Century*. Princeton; Oxford: Princeton UP, 2004. P. 40–41.

Одним словом: трикстер — идеальный герой модерности, когда, говоря словами Маркса, все, что было прочным, растворяется в воздухе.

Возможно, трикстер воплощает этот подрывной и непочитительный дух модерности, который не только проникает в советское «закрытое» общество, но и становится его доминантой? Можно предположить, что этот персонаж занял особое место в советской культуре, сыграв какую-то иную, специфическую роль, что и обеспечило его востребованность. Во всяком случае, он наверняка претерпел существенные изменения, став персонажем новой, доселе невиданной советской культуры. Чтобы разобраться с новым значением трикстера и его новыми чертами, надо начать с самого начала — то есть с мифологического трикстера.

Мифологический трикстер: хаос и свобода

При разговоре о трикстерах необходимо провести границу между *мифом*, *социокультурными нарративами* и *тропом*. Мифу принадлежат Тот в египетской мифологии, Гермес и Прометей в греческой, Ананси, Легба, Эшу и Оро-Юругу в африканском фольклоре, Койот, кролик Манабозо или Вискодьяк 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, Рейнекеллис, Гершеле Острополер, Кицунэ (лиса-оборотень) 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 фэблио 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 нарративов* — трикстерских «ролей и положений», таких как плут, дурак, шут, самозванец, вор, юродивый, авантюрист, самозванец, аферист (con man)

и т. д. Все они отличаются и друг от друга, и от своего 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. 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. Нас, разумеется, интересует именно последний. 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),

¹ См. краткую историю изучения трикстеров в фольклористике и антропологии: Doty W.G., Hynes W.J. Historical Overview of Theoretical Issues: The Problem of the Trickster // Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms / Ed. by W.J. Hynes and W.G. Doty. Tuscaloosa; London: The University of Alabama Press, 1993. P. 13–32; Babcock-Abrahams B. «A Tolerated Margin of Mess»: The Trickster and His Tales Reconsidered // Journal of the Folklore Institute. Vol. 11. Issue 3. 1975. P. 161–165; Lowie R.H. The Trickster-Hero Discussion // Journal of American Folklore. Vol. 22. 1909. P. 431–433.

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»¹, которое трикстер представляет как коллективную «тень» (в параллель к индивидуальной). Отсюда следует определение трикстера как

коллективного теневого образа, воплощения всех низших черт индивидуальных характеров. А поскольку индивидуальная 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 (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 «теневой» сущности трикстера, ассоциируется с образом *хаоса*. Кереньи однозначно называет трикстера «*духом беспорядка, противником границ*» (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 (257).

¹ Радин П. Трикстер: Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кереньи / Пер. с англ. В. В. Кирюченко под ред. А. В. Творовского. СПб.: Евразия, 1998. С. 277. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц после цитаты в основном тексте.