

## СОДЕРЖАНИЕ

Исходные посылки . . . . .	7
О когнитивных основаниях ситуации рассказывания анекдота . . . . .	18
О причинах формирования анекдотической культуры в СССР . . . . .	25
О когнитивных основаниях зооморфной сюжетики . . . . .	33
Анекдот и сказка, пара нефольклористских замечаний . . . . .	42
Идет заяц по лесу: об источниках зооморфных анекдотических сюжетов в советской традиции . . . . .	55
Собирает лев зверей: «Лев и заяц» . . . . .	60
Hubris incorporata: «Слон и муравей» . . . . .	65
Секс я люблю: «Петя и Красная Шапочка» . . . . .	68
Солнечные дебилы: Чебурашка и Крокодил Гена . . . . .	77
Эпическая однозначность: Винни-Пух и все-все-все . . . . .	88
Система персонажей позднесоветского зооморфного анекдота . . . . .	106
Традиционные персонажи . . . . .	109
Заяц . . . . .	109
Лиса . . . . .	115
Волк . . . . .	120
Медведь . . . . .	122
Новые персонажи позднесоветского анекдота . . . . .	128
Попугай . . . . .	128
Говорящая собака . . . . .	136
Кот . . . . .	142
Мышка . . . . .	147
Домашние насекомые . . . . .	150
Червяк . . . . .	155
Цирковые животные . . . . .	158

<i>Корова</i> . . . . .	163
<i>Бык и петух</i> . . . . .	165
<i>Рыбы</i> . . . . .	167
<i>Ежик</i> . . . . .	169
<i>Экзотические животные: бегемот, жираф, крокодил, зебра</i> . . . . .	172
<i>Орел</i> . . . . .	181
<i>Дракон / Змей Горыныч</i> . . . . .	182
<i>Золотая Рыбка</i> . . . . .	185
<i>«Одноразовые» персонажи</i> . . . . .	195
<i>Всесоюзный туземец: чукча в анекдоте и кино</i> . . . . .	202
<i>Список литературы</i> . . . . .	216
<i>Указатель анекдотических персонажей</i> . . . . .	219
<i>Указатель художественных текстов</i> . . . . .	222

*Автор выражает благодарность  
всем хорошим рассказчикам и слушателям,  
которых ему довелось встретить.*

## АНЕКДОТ И СКАЗКА, ПАРА НЕФОЛЬКЛОРИСТСКИХ ЗАМЕЧАНИЙ

Любая сказка, выстраивая перед слушателем очередную проективную реальность, выполняет — даже если оставить пока в стороне коммуникативную составляющую ситуации исполнения — несколько основных задач. Во-первых, это утверждение групповой идентичности между всеми «свидетелями» этой проективной реальности, адекватными той системе культурных кодов, на которых она построена. Во-вторых, это утверждение стереотипных для данной культурной среды моральных аттитюдов. И, наконец, в-третьих, это не прямое социальное научение: через дистантное включение в типизированную социальную ситуацию и прописывание значимых скриптов и фреймов. Сказка зооморфная, как мы уже успели убедиться, решает эту задачу своим собственным способом, удобным для всех вовлеченных в процесс ее исполнения сторон.

Связь зооморфного анекдота с крестьянской сказкой о животных я специально прорабатывать не стану: пусть этим занимаются специалисты по фольклору<sup>1</sup>. Собственно, определенные наработки по этой тематике в отечественной традиции уже есть. Вот что пишет об этом, к примеру, Е. А. Костюхин, один из крупнейших поздне- и постсоветских специалистов по народной сказке:

---

<sup>1</sup> См.: *Карасев И. Е.* Трансформация классических образов сказок о животных и волшебных сказок в современном народном анекдоте: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Челябинск: ЧелГУ, 2000.

Анекдоты о животных как забавные, смешные рассказы и классические сказки о проделках хитрецов близки между собою. Поэтому трудно провести резкую границу между классической животной сказкой и анекдотом, поскольку комичны и та, и другой. Но комическая ситуация в анекдоте, подобно апологу, упрощается — только не с моралистическими, а с комическими целями. Из-за этого животный анекдот короче сказки: детали становятся излишними и опускаются. Анекдотические ситуации откровенно, гротескно неправдоподобны, обычно доведены до абсурда. Комизм создается и тем, что ситуации, в которые поставлены животные, не просто напоминают обстоятельства человеческой жизни, а прямо с нею соотносятся. При этом они подчеркнута снижены, так что привычная система ценностей в анекдоте теряет силу и обнаруживается ее комическая несостоятельность. За частными, казалось бы, случаями стоят фундаментальные основы человеческой жизни: любовь и дружба, совместный труд и материнство, свадьба и похороны<sup>1</sup>.

Если искать основное различие между сказкой и анекдотом в том, что анекдотические ситуации неправдоподобны, доведены до абсурда, то рано или поздно придется признать, что это различие существует только в воображении исследователя. Достаточно пролистать сборник «Заветных сказок», собранных А. Н. Афанасьевым, чтобы понять, что степень правдоподобия никак не может быть границей между сказкой и анекдотом<sup>2</sup>. Так, в сказке «Волшебное кольцо» (№ 306) протагонист является владельцем кольца, надвинув которое на палец, он радикально увеличивает размер детородного органа. Что, естественно, приводит к ситуациям вполне анекдотическим:

(...) Шел-шел, долго ли, коротко ли, и лег в поле отдохнуть; надел на палец свое кольцо — у него хуй и протянулся на целую версту; лежал-лежал, да так и заснул. Откудава ни взялись семь волков,

<sup>1</sup> Костюхин Е. А. Типы и формы животного эпоса. М.: Наука, 1987. С. 130.

<sup>2</sup> См.: Берестнев Г. И. Современный русский эротический анекдот и «заветные сказки»: Черты жанровой идеологии // Балтийский филологический курьер. 2003. № 3. С. 138–152.

стали хуй глотать, одной плечи не съели — и то сыты наелись. Проснулся портной — будто мухи кляп покусали. (...)

И далее:

(...) Увидала мужикова жена: как ухитриться? Подошла, заворотила подол и наставила чужой хуй в свою пизду. Портной видит — дело ладно, стал потихоньку кольцо на палец надевать — стал хуй у него больше да больше выростать, поднял ее вверх на целую версту. Пришлось бабе не до ебли; уцыпилась за хуй обеими руками. Увидали добрые люди, соседи и знакомые, что баба на хую торчит. Кто кричит:

— Давай хуй рубить!

А кто кричит:

— Давай молебен служить, обое целы будут!

Стал портной помаленьку снимать с руки кольцо, хуй понизился, баба свалилася.

— Ну, ненаебаная пизда! Смерть бы твоя была, коли б хуй-то подрубили!<sup>1</sup>

То же касается предыдущей в сборнике сказки, «Посев хуев» (№ 29), где протагонист выращивает на своем поле, а потом продает на базаре хуи, а также многие другие сюжеты. Собственно, способность к построению абсурдных ситуаций есть одна из устойчивых составляющих юмора — достаточно вспомнить о сюжете на греческой вазе середины V века до нашей эры, практически полностью аналогичном «Посеву хуев»<sup>2</sup>.

Относительная длина записанного текста может служить лишь косвенным признаком разведения сказки и анекдота: в том же афанасьевском сборнике есть тексты, по объему ничуть не превышающие среднестатистической записи анекдота (№ 5, 6, 7, 9, 10 и др.). Принципиальное различие

<sup>1</sup> Афанасьев А. Н. Народные русские сказки не для печати, заветные пословицы и поговорки, собранные и обработанные А. Н. Афанасьевым, 1857–1862. М.: Ладомир, 1997. С. 84.

<sup>2</sup> Аттическая краснофигурная пелика (440–430 гг. до н.э.), приписывается т. наз. Художнику Хассельманна. Британский музей, № 1865, 1118.49.

кроется, опять же, в когнитивных и ситуативных обстоятельствах исполнения, соответственно, сказки и анекдота, в том, какие запросы обслуживает каждый из этих жанров. Комический сказочный сюжет вполне можно превратить в сюжет анекдотический, но по факту это будут два разных перформанса. И — да, анекдотический перформатив будет, как правило, короче: просто в силу того, что условия исполнения не предполагают широких временных рамок.

Так — если перейти уже к сугубо зооморфным текстам, — один из советских анекдотов, предположительно появившийся в начале 1970-х годов, с чисто сюжетной точки зрения едва ли не полностью аналогичен первой же из афанасьевских заветных сказок, «Лисе и зайцу» (№ 1). Вот сказка, которую в сопоставительных целях имеет смысл привести целиком:

Пришла весна, разыгралась у зайца кровь. Хоть он силой и плох, да бегать резов и хватка у него молодецкая. Пошел он по лесу и вздумал зайтить к лисе.

Подходит к лисицной избушке, а лиса на ту пору сидела на печке, а детки ее под окошком. Увидала она зайца и приказывает лисиняткам:

— Ну, детки! Коли подойдет косою да станет спрашивать, скажите, что меня дома нету. Ишь его черт несет! Я давно на него, подлеца, сердита; авось теперь как-нибудь его поймаю.

А сама притаилась. Заяц подошел и постучался.

— Кто там? — спрашивают лисинятки.

— Я, — говорит заяц. — Здравствуйте, милые лисинятки! Дома ли ваша матка?

— Ее дома нету!

— Жалко! Было еть — да дома нет! — сказал косою и побежал в рощу.

Лиса услышала и говорит:

— Ах он сукин сын, косою черт! Охаверник едакой! Погоди же, я ему задам зорю!

Слезла с печи и стала за дверью караулить, не придет ли опять заяц.

Глядь — а заяц опять пришел по старому следу и спрашивает лисинят:

— Здравствуйте, лисинятки! Дома ли ваша матка?

— Ее дома нету!

— Жаль, — сказал заяц, — я бы ей напырлял по-своему!

Вдруг лиса как выскочит:

— Здравствуй, голубчик!

Зайцу уж не до ёбли, со всех ног пустился бежать, ажно дух в ноздрях захватывает, а из жопы орехи сыплются. А лиса за ним.

— Нет, косою черт, не уйдешь!

Вот-вот нагонет! Заяц прыгнул и проскочил меж двух берез, которыя плотно срослись вместе. И лиса тем же следом хотела проскочить, да и завязла: ни туда, ни сюда! Билась-билась, а вылезть не сможет.

Косою оглянулся, видит — дело хорошее, забежал с заду и ну лису еть, а сам приговаривает:

— Вот как по-нашему! Вот как по-нашему!

Отработал ее и побежал на дорогу; а тут недалечко была угольная яма — мужик уголья жег. Заяц поскорей к яме, вывалялся весь в пыли да в саже и сделался настоящий чернец.

Вышел на дорогу, повесил уши и сидит. Тем временем лиса кое-как выбралась на волю и побежала искать зайца; увидала его и приняла за монаха.

— Здравствуй, — говорит, — святой отче! Не видал ли ты где косою зайца?

— Которого? Что тебя давече ёб?

Лиса вспыхнула со стыда и побежала домой:

— Ах он подлец! Уж успел по всем монастырям расславить!

Как лиса ни хитра, а заяц-то ее попробовал!<sup>1</sup>

А вот анекдот, который мне знаком с середины 1980-х годов, хотя появиться мог лет на десять раньше:

Лежат на пляже лев и львица. Подходит заяц, берет у льва изо рта сигаретку, затягивается пару раз и вставляет обратно. Лев лежит, молчит. Львица смотрит: блядь, что за хуйня? Заяц так,

<sup>1</sup> Афанасьев А. Н. Указ. соч. С. 23.

через губу: развалился тут — и отвешивает льву пинка. Лев нуля-ми. Тут львица уже не выдерживает — и за зайцем. Бегут, бегут, подбегают к трубам и заяц — раз, в трубу. Львица за ним (*исполнитель делает движение всем корпусом вперед*) — и застряла. Заяц с другой стороны выбирается, обходит трубу и начинает львицу ебать, и так, и эдак. Потом по жопе ее похлопал (*исполнитель изображает соответствующий жест*) и пошел. Ну, львица кое-как из трубы выбралась, идет на пляж, подходит ко льву. Тот очки поднимает (*исполнитель изображает соответствующий жест и выдерживает паузу*) и спрашивает (*в голосе у исполнителя появляется затаенная боль*): «Что, к трубам водил?»

Другой, более далекий от сказочного вариант того же сюжета, появившийся не ранее второй половины 1980-х:

Идет по лесу задумчивый лось. Забредает в болото и начинает тонуть. Тонет-тонет, уже одна башка на поверхности. Тут видит — заяц идет. Ну, он его: «Заяц, помоги!» Заяц вокруг так оглядывается (*исполнительно оглядывается вокруг*), прыг лосю на морду, хватъ за рога и давай его в ноздрю ебать. Лось пыхтит, сопит, башкой трясет, но не так чтобы очень, тонуть-то не хочется. «Заяц, блядь, ты охуел! Я ж вылезу, тебя с говном смешаю!» Заяц кончает, отпускает рога (*исполнитель поднимает обе руки ладонями вверх и поочередно их оглядывает*): «Из этих цепких лап еще никто не вырывался!»

Собственно, исходная сказка содержит еще один дополнительный сюжет, связанный с «ославлением» персонажа. У этого сюжета также есть свое «продолжение» в анекдотической традиции, появившееся, вероятнее всего, уже в постсоветскую эпоху:

Встречаются осенью два ленивых медведя. И один другому говорит: «Слушай, а чего мы будем каждый себе берлогу искать. Давай вдвоем перезимуем?» — «Давай». И вот спят они вдвоем, а один все ворочается, ворочается. Другой тоже просыпается: «Ты чего?» — «Бабу хочу». — «Январь месяц на дворе, где я тебе бабу возьму?» — «Не знаю! Хочу!» — «Ну ладно, пока никто не видит, давай меня». Вот один другого в жопу пялит; идет мимо заяц,



заглядывает в берлогу. «О! Медведи-пидорасы!» — и бежать. Медведи выскакивают и за ним — а то по всему лесу разнесет. Заяц бежит, бежит, бежит, добегают до реки и — шарах, в полынью проваливается. Медведи подбегают, один лапу в полынью запускает и шарит, шарит, шарит (*исполнитель изображает действие*). Цоп, поймал. Вытаскивает, а там бобер. И бобер так ему (*исполнитель поднимает плечи и медленно поворачивается туда-сюда вокруг собственной оси, изображая подвешенного персонажа*): «Лапы убрал, пидор!»

Даже беглого сопоставительного взгляда на эту группу текстов будет достаточно для того, чтобы увидеть основные различия между сказкой и всеми тремя анекдотами. К сожалению, у нас нет возможности сравнить перформативные модели, поскольку в классической фольклористской традиции образца XIX века, строго ориентированной на восприятие устных жанров как «предшественников» письменной литературы, фиксировался только текст, так что даже ключевые особенности исполнения практически всегда оставались за кадром. Но даже если редуцировать процедуру сопоставления до сугубо текстовой составляющей, разница между двумя жанрами будет вполне очевидной.

Во-первых, анекдот, в отличие от сказки, почти всегда начинается со сказуемого, глагола в настоящем времени, за которым следует либо подлежащее (существительное, обозначающее персонажа, как правило протагониста<sup>1</sup>), либо, до подлежащего, вводное обстоятельство места, времени или образа действия, если — как в случае с последним анекдотом про ленивых медведей — оно существенно важно для того, чтобы заявить значимые особенности проективной ситуации<sup>2</sup>. Вот что пишут по этому поводу Е. Я. Шмелева

<sup>1</sup> И сочетающее в себе признаки имени нарицательного и имени собственного, играя тем самым на значимом для анекдота (и — для зооморфного кодирования в целом) «инференциальном зазоре» между индивидуальными и обобщающими характеристиками действующего лица.

<sup>2</sup> Таким образом, порядок «сказуемое — подлежащее» является основным, но не универсальным для анекдота, рассказанного в настоящем времени. В этом смысле описание, данное в книге Шмелевых (*Шмелева Е. Я., Шмелев А. Д. Русский анекдот: текст и речевой жанр. М.: Языки славянской культуры, 2002*), релевантно не вполне.

и А. Д. Шмелев, авторы, пожалуй, самой авторитетной на данный момент в отечественной традиции книги о русском анекдоте:

На первое место выносятся глагол (как уже говорилось, обычно в настоящем времени). Далее идет подлежащее, представляющее собою обозначение персонажа анекдота, и лишь затем второстепенные члены предложения. Представляется, что функция такого порядка слов состоит в немедленном введении адресата речи *in médias res* — без всякой экспозиции, в рамках которой субъект мог бы быть активирован в сознании адресата речи<sup>1</sup>.

За исключением уже понятной «грамматической» поправки здесь возразить нечего. Анекдот подчеркнуто избегает «литературности»: это экфраса, рамкой для которой выступает сама ситуация исполнения. Зритель должен безо всяких излишних барьеров оказаться лицом к лицу с представленной ему проективной ситуацией.

Во-вторых, как уже ясно из предшествующего тезиса, анекдот избегает какой бы то ни было «авторской позиции» со стороны исполнителя, что с наибольшей очевидностью сказывается на отсутствии зачина и финальной морали как тех мест в тексте, где авторские интенции выражены, как правило, сильнее всего<sup>2</sup>. Эта особенность прежде всего коррелирует с описанной выше «прощупывающей» функцией советского анекдота, которая позволяет участникам ситуации рассказывания определять «своих».

И, наконец, в-третьих, анекдот никогда не стеснялся паразитировать на уже готовых текстах: он не продолжает традицию, как сказка, а подчеркнуто ее деконструирует или хотя бы модифицирует. Если в афанасьевской сказке

<sup>1</sup> Шмелева Е. Я., Шмелев А. Д. Указ. соч. С. 33. Подробнее о структуре и особенностях исполнения анекдота можно прочесть именно здесь.

<sup>2</sup> О специфических перформативных зачинах, которые предлагают зрителю возможность войти в саму ситуацию исполнения, но содержат лишь минимально необходимую информацию о самом анекдоте («Слышал анекдот о пьяной собаке?»), см. у тех же авторов: Шмелева Е. Я., Шмелев А. Д. Указ. соч. С. 29–31.

про лису и зайца главным событием является именно факт двойного надругательства над оппонентом — что настойчиво подчеркивается в финальной морали, — то в анекдотах дело обстоит иначе. Сам факт надругательства здесь — норма и не более чем повод для главного поворота, происходящего в пуанте. В анекдоте про льва, львицу и зайца событием, переворачивающим зрительское восприятие перформатива, является внезапное осознание того, что ключевой эпизод с трубой — не единичный случай, а принятая у зайца практика и что сам лев уже оказывался ее жертвой. В анекдоте про лося и зайца пуант акцентирует внимание на абсурдной, в духе черного юмора, игре персонажа с собственной самооценкой. В анекдоте про двух медведей, зайца и бобра событием становится способность тонущего зайца прямо под водой и перед неминуемой смертью моментально выложить пикантную новость первому встречному.

Сказка о животных, как и наследующий ей зооморфный анекдот, ориентирована на перебор не самих сюжетов, известных или потенциально неизвестных зрителю, а на обращение к культурным кодам, ответственным за адекватное считывание этих сюжетов, — при том, что основными классификационными единицами, открывающими доступ к закодированной информации, являются именно персонажи. Даже если вы слышали один-единственный анекдот про горного козла, соответствующая карточка в вашей системе оперирования этими кодами уже заведена, и персонаж уже отправляет к тем или иным характеристикам.

Собственно, этот принцип — базовый для любых форм зооморфного культурного кодирования, о котором я относительно подробно писал выше, и если даже не обращаться к архаическим системам, вроде общеиндоевропейского «звериного стиля» в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве (а также, если судить по Гомеру и афинским трагикам, в искусствах нарративных и перформативных)<sup>1</sup>,

<sup>1</sup> О гомеровской вариации «звериного стиля» подробнее см.: *Михайлин В. Ю.* «Звериный стиль» в древнегреческой эпической традиции: Гомеровская «Долония» (набросок темы) // Миф архаический и миф гуманитарный. Интерпретация культурных кодов: 2006. Саратов; СПб.:

обнаружить его во всей красе и славе можно именно в сказке о животных. Стандартный набор зооморфных сказочных персонажей — заяц, волк, лиса, медведь — это готовая матрица для не прямой проработки моральных диспозиций, а также социальных установок и умения ориентироваться в системах социальных статусов и отношений. Это поле, на котором точно так же, как и в случае с анекдотом, можно без особого риска прощупать «коммуникативную почву», неявным образом сориентировать коммуникативную ситуацию выгодным для себя образом, и так далее.

С этой точки зрения — в режиме «мониторинга» социального поля, — ключевое различие между крестьянской сказкой о животных и советским зооморфным анекдотом заключается в степени прозрачности самого социального поля. Для русского крестьянина конца XIX — начала XX века, существовавшего в жестко стратифицированном сословном обществе с фундаментально прописанными социальными ролями, полностью или недостаточно прозрачных сегментов этого поля не существовало — по крайней мере, в той его части, которую он считал своей<sup>1</sup>. Собственно, все здешние статусы и роли были, как правило, дополнительно маркированы специфическими системами сигналов — визуальных, поведенческих, пространственных и так далее. Незамужняя девка из зажиточной семьи, где кроме нее есть еще пятеро

---

ЛИСКА, 2006. С. 180–190. Об индоевропейском «зверином стиле» см.: Mensch und Tier in der Antike — Grenzziehung und Grenzüberschreitung / Hrsg. Alexandridis A., Wild M., Winkler-Horacek L. Wiesbaden: Reichert, 2009; Schütz V. La Redécouverte de l'art des Scythes. Paris: Gallimard-Découvertes, 2001; Скифо-Сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии / Под ред. А.И. Мелюковой, М.Г. Мошковой. М.: Наука, 1976; *Переводчинова Е. В.* Язык звериных образов: Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. М.: Восточная литература, 1994; *Михайлин В. Ю.* Золотое дедало судьбы: Пектораль из Толстой Могилы и проблема интерпретации скифского «звериного стиля». Саратов; СПб.: ЛИСКА, 2010.

<sup>1</sup> Понятно, что о режимах регуляции поведения в дворянских или разночинских средах он чаще всего не имел никакого представления — но, собственно, и не был в этом заинтересован за отсутствием таковой необходимости. Конечно же, за исключением тех случаев, когда он тем или иным способом радикально менял социальное поле — поступал в прислугу, получал образование, пытался выбиться в «миллионщики» и так далее.

старших братьев, трое из которых «выделились», но живут в той же деревне и сохранили хорошие отношения с отцом, — одевается, говорит, смотрит, жестикулирует, ходит совершенно иначе, чем попавшая в ту же семью молодуха из бедной семьи, которая вышла замуж за одного из младших братьев, то есть не имеет в ближайшие полтора-два десятка лет каких бы то ни было перспектив на обретение собственного хозяйства<sup>1</sup>. А та, в свою очередь, проведив мужа в рекруты и оставшись солдаткой, будет восприниматься как таковая не только соседями, но и совершенно незнакомым проезжим человеком, который случайно встретит ее на улице. И процедура взросления в рамках такого социального поля предполагает не только изменение демографического статуса, но и, прежде всего, наработку навыков ориентации во всех этих многоаспектных знаковых системах, поскольку без этого какая бы то ни было социальная адекватность в принципе невозможна.

Зооморфная сказка предлагает актору устойчивую систему персонажей, за каждым из которых стоит диффузный и изменчивый набор характеристик — воспринимаемый при этом как единое целое с предсказуемым количеством и не менее предсказуемыми режимами внутренних и внешних связей. По сути, это виртуальная сеть, которая в любой момент может быть наложена на «реальную» сеть человеческих отношений — за счет сюжета, исполненного в подчеркнуто несерьезной, «детской» ситуации, одновременно привлекательного (если вспомнить о том, что человек есть животное, рассказывающее истории) и ни к чему не обязывающего ни исполнителя, ни аудиторию, по крайней мере непосредственно здесь и сейчас.

Советская модернизация, прежде прочего основанная на попытке тотальной перспеции<sup>2</sup> любых социальных сред

<sup>1</sup> Не говоря уже об отношении к разным видам деятельности в рамках и за рамками семьи, пространственной «приписки» в различных домашних зонах (обеденный стол, двор, огород, ближайшая примыкающая к дому часть улицы, и т. д.).

<sup>2</sup> То есть на «опрозрачивании» социальной среды для элит, претендующих на контроль над ней.

и всякого человеческого поведения, менее всего была заинтересована в сохранении и поддержании сложных, многоуровневых и разнообразно ранжированных социальных систем — да еще и настолько закрытых для внешнего властного наблюдателя, как русская (а также татарская, украинская, мордовская) деревня. Не случайно одним из наиболее значимых, хотя и не особо афишируемых элементов этой модернизации стало продвижение образа «нашего советского человека» и соответствующих режимов идентификации и самоидентификации<sup>1</sup>. Специфический антропологический тип, зафиксированный в сталинской визуальной культуре — от рекламных плакатов до монументальной скульптуры и от кино до книжной иллюстрации, — был подчеркнуто лишен возрастных и статусных характеристик: сорокалетний актер с классическим московским выговором и мягкими манерами столичного интеллигента не только мог сняться в роли двадцатилетнего шахтера-украинца, но и легко считывался аудиторией в этом качестве<sup>2</sup>. Масса тотально дезориентированных крестьян, составлявшая все более и более солидную долю городского населения (не говоря уже о новых промышленных городах, офицерских городках и т. д.), отчаянно нуждалась в максимально упрощенных кодах, которые позволили бы ориентироваться в и без того травматичном<sup>3</sup> социальном поле.

<sup>1</sup> Подробнее см.: Михайлин В. Ю., Беляева Г. А. «Наш» человек на плакате: конструирование образа // Неприкосновенный запас. 2013. № 1 (87). С. 89–109.

<sup>2</sup> Что позже иногда приводило актеров, привыкших к «безвозрастным» характеристикам персонажей сталинского большого стиля, к курьезам — как это случилось в 1974 году, когда Любовь Орлова, которой уже перевалило за семьдесят, снялась в роли молодой советской разведчицы в «Скворце и Лире».

<sup>3</sup> По множеству причин — начиная с шока, стандартного для человека, выросшего в узкой деревенской социальной среде, при попадании в широкое городское пространство — и заканчивая новыми реалиями, связанными с тотальным контролем и репрессиями. Дисциплинарные практики, которыми была насквозь пронизана жизнь советского человека, означали желательность постоянного самоконтроля и умения владеть нужными техниками саморепрезентации. Что, конечно же, было категорически невозможно для человека, не умеющего считывать советские коды.

В этих реалиях сказка, являвшаяся частью прозрачного и предсказуемого мира, ожидаемо заняла свое место в детском саду и младших классах средней школы. Но та ниша, связанная с «прощупыванием» социального пространства, которую (наряду с целым рядом других коммуникативных жанров) занимала сказка, никуда не делась. Более того, в мире с непредсказуемым будущим и с не менее непредсказуемыми настоящим и прошлым, с катастрофической для вчерашнего крестьянина непрозрачностью большинства социальных контекстов, в которых он вынужденно оказывался, требовались новые механизмы решения тех же коммуникативных задач — но только адаптированные к новой реальности. Одним из таких механизмов и стал анекдот, соединивший в себе систему отсылок к общеизвестным источникам (фильмам и мультфильмам, где значимы, естественно, были не только сюжет и реплики героев, но и сугубо антропологическая информация, связанная с габитусом персонажей, способами организации пространства и т. д.) с привычным инструментарием сказки. Его мощный критический заряд, ориентированный на перевод любых меседжей, поступающих из публичного пространства, на «стайный» язык и, следовательно, тотальную деконструкцию заложенного в них пафоса, на самом деле был чем-то вроде «адаптивной критики» порядка вещей, которого ты не понимаешь, но который воспринимается одновременно как травматичный и как желаемый.