

■ УДК 792.5(477.74)

Г. О. Ніколаєва, аспірант, Одеський національний політехнічний університет, м. Одеса

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ ТРИКСТЕРА: ВІД РАДЯНСЬКОЇ ДО ПОСТРАДЯНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ (НА ПРИКЛАДІ ВИСТАВ ОДЕСЬКОГО ТЕАТРУ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ ІМ. М. ВОДЯНОГО)

Розглянуто проблему трансформації міфологічного образу трикстера в сучасній культурі. На прикладі аналізу образів радянських і пострадянських трикстерів в одеських виставах Театру музичної комедії ім. М. Водяного здійснюється спроба інтерпретації феномену «трикстеризму» та визначення ролі трикстера в радянській та пострадянській культурі. Підсумовано, що нині відбуваються складні процеси трансформації образу трикстера та виникнення його нових гібридних форм.

Ключові слова: «одеський міф», трикстер, культурний герой, архетип, амбівалентність, лімінальність, деконструкція.

А. А. Николаева, аспирант, Одесский национальный политехнический университет, г. Одесса

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ТРИКСТЕРА: ОТ СОВЕТСКОЙ ДО ПОСТСОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ СПЕКТАКЛЕЙ ОДЕССКОГО ТЕАТРА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ ИМ. М. ВОДЯНОГО)

Рассмотрена проблема трансформации мифологического образа трикстера в современной культуре. На примере анализа образов советских и постсоветских трикстеров в одесских спектаклях Театра музыкальной комедии им. М. Водяного предпринимается попытка интерпретации феномена «трикстеризма» и определения роли трикстера в советской и постсоветской культуре. Подытожено, что ныне происходят сложные процессы трансформации образа трикстера и возникновения его новых гибридных форм.

Ключевые слова: «одесский миф», трикстер, культурный герой, архетип, амбивалентность, лиминальность, деконструкция.

Н. О. Nikolaieva, postgraduate student, Odessa National Polytechnic University, Odessa

THE TRANSFORMATION OF THE TRICKSTER IMAGE FROM SOVIET TO POST-SOVIET CULTURE (CASE STUDY: THE PERFORMANCES OF M. VODIANYI ODESSA THEATRE OF MUSICAL COMEDY)

The article deals with the problem of transformation of the tricksters' mythological image in contemporary culture. The author attempts to better understand the phenomenon of «tricksterism» and thus to

define the role of the trickster in Soviet and Post-Soviet culture taking as an example the image of the Soviet and post-Soviet tricksters from the performances of Odessa Theatre of Musical Comedy named after M. Vodyanoy. The author comes to the conclusion that today complex transformation processes of the image of the trickster and the emergence of new hybrid forms are taking place.

Key words: «Odessa myth», trickster, cultural hero, archetype, ambivalence, liminality, deconstruction.

Архетип трикстера викликає підвищений науковий інтерес, про що свідчать численні праці таких відомих учених, як П. Радін, К. Юнг, К. Керенї, Т. Бейдельман, Дж. С. Кірк, Д. Сабатуччі, Е. Еванс-Прічард, У. Хайнс, У. Доті, Дж. Вайзнер, Р. Лаш та ін. Ще наприкінці ХХ ст. стають актуальними дослідження «мови трикстера» [7], активізуються семіотичні, герменевтичні, психоаналітичні, літературознавчі та кінематографічні дослідження. Х. Лок і інші вчені виокремлюють таке поняття, як «трикстер постмодерну», яке, «з'являючись у різних іпостасях в сучасному кінематографі, літературі та популярній культурі, відображає психологію і мислення епохи постмодернізму» [7]. Особливу увагу дослідники приділяють метаморфозам міфологічного образу трикстера в культурі ХХ-ХХІ ст. Тому в контексті сучасних досліджень проблема кореляції «одеського міфу» з категорією «трикстер» набуває неабиякої актуальності.

Теоретична база цього дослідження базується на концепції М. Липовецького, одного з провідних сучасних учених, котрий вивчає саме радянські та пострадянські трикстери. Об'єктом є специфічні ознаки радянських та пострадянських трикстерів, предметом — їхня трансформація (на прикладі аналізу образів трикстерів у виставах Одеського театру музичної комедії ім. М. Водяного).

Мета статі — розглянути феномен радянських та пострадянських трикстерів як міфологічні конструкти і виявити їх особливу роль у радянській та пострадянській культурах.

За своєю природою трикстер є амбівалентним. Йому притаманна функція медіатора. Він завжди існує поза мораллю, «живе» в проміжках, на стиках. Інша важлива особливість трикстера, що оснований на амбівалентності, — лімінальність (від латинського слова «limen» — «поріг»). Згідно з М. Липовецьким, саме через цю властивість трикстер є «людиною шляху» [6]. Його походження невідоме, а соціальна позиція надто мінлива. Але трикстер завжди пов'язаний із сакральним контекстом, що й відрізняє його від банального бандита та шахрая. А. Баканурський наголошує:

«Було б, однак, спрощенням трактувати трикстера тільки як образ, покликаний комічним зміщенням акцентів, сміховим перегрупуванням сюжетних ходів «знизити» героїку дійових осіб переднього плану... культурна свідомість наділяла самого трикстера сакральними функціями, що іноді не поступалися за своєю значущістю тим, якими володів герой» [1, с. 154]. М. Липовецький слушно називає трикстера «креативним дурнем», або «дурнем, що творить» («creative idiot») [12, с. 11], Ю. Чернявська — «персоніфікацією вибуху» [5]. Отже, однією з найважливіших функцій трикстера в культурі є креативна. Порушуючи та висміюючи межі між опозиціями, трикстер, як один з провідних культурних архетипів, здійснює т. зв. творчий «вибух» [11]. Створюючи динамічне напруження між «дозволеним» і «недозволеним», «священним» та «огидним», він здатен творити за допомогою безчинства [4]. При цьому зазвичай «підривні» акції трикстера мають пародійний сенс і тяжіють до «художнього жесту», «естетизації простору», «перформативності» та «театралізованості» [6].

Усі зазначені унікальні властивості притаманні й радянським трикстерам з «одеських вистав» театру музичної комедії ім. М. Водяного. Важливо, що трикстери з вистав театру є не просто порушниками соціально прийнятих норм, моральних принципів, ідеологічних табу і заборон, але й чинниками творчого «вибуху».

Відомо, що фрондерство, балансування між дискурсами та вміння бачити «між рядків» стали характерною особливістю радянської, зокрема одеської, міської культури періоду «застою». Головною зброєю в протистоянні офіційній радянській культурі в цьому контексті був «одеський міф». Саме в цей час Одеський театр музичної комедії став одним із символів міста. На нашу думку, причина надзвичайної популярності Одеської музкомедії полягає в тому, що в цей період театр виконував важливу функцію одного з головних сховищ і трансляторів «одеського міфу». У 1960-70-ті рр. в репертуарі театру одними з найпопулярніших вистав були «Біла акація» (1962), «На світанку» (1964), «Весілля в Малинівці» (1974) та «Друге весілля в Малинівці» (1974). Герої цих вистав — чарівні негідники, шахраї (Яшка-Буксир, Мішка Япончик, Попандупуло) — типові трикстери. Їхнє завдання — руйнування ідеологічних табу, спотворення смислів. Ці персонажі профанували «культурних героїв» та порушували норми, заборони, табу. Якщо використовувати сучасні постмодерністські терміни, вони здійснювали т. зв. деконструкцію. Для уникнення плутанини відразу зазначимо, що не мається на увазі те, що трикстери Яшка-Буксир,

Мішка Япончик та Попандопуло були постмодерністами. У цьому контексті поділяємо думку М. Липовецького, котрий зазначає, що саме деконструкція як «підрив структури» [6] є особливим методом радянських трикстерів, адже завдяки оголенню, пародіюванню та обігранню трикстерами внутрішніх протиріч загальної структури, розмиваються самі опозиції. Причому вони розмиваються не ззовні, а саме зсередини, з точки трикстера-медіатора, який перебуває в «лімінальній зоні» [6].

Для ілюстрації вищезазначеного розглянемо, наприклад, Попандопуло. Зауважимо, що «Весілля в Малинівці» не є виставою на «одеську тему», але саме одеський бандит Попандопуло (незважаючи на епізодичність ролі) стає улюбленим героєм радянського глядача, секрет надзвичайної популярності якого полягає в тому, що він є типовим трикстером.

Трикстера Попандопуло характеризують передусім зовнішній вигляд (червоні галіфе, рвана тільняшка, м'ятий кашкет з квіткою), а також схильність до художнього жесту, естетизації простору, перформативність і театралізованість. Достатньо згадати, як він разом з іншим бандитом ділить награбоване. Загалом роль Попандопуло була невеликою, але колоритні висловлювання цього персонажа набули популярності серед глядачів. Фрази Попандопуло, що, по суті, є «полідискурсивними афоризмами» в контексті радянського «дводумства» [6], стали крилатими, причому вимовляти їх намагалися з тими самими інтонаціями, що і М. Водяний.

З одного боку, Попандопуло — хитромудрий, веселий, авантюрний, романтичний. Водночас він обдурює, перебігає з одного табору до іншого, чинить невеликі капості, що свідчить про його амбівалентність. Маючи маргінальний статус, він привносить в оточуючу його дійсність нові можливості. Лімінальність простежується в мінливій соціальній позиції Попандопуло (пригадаємо: «Хлопцы начинают разбегаться в разные стороны. Если так пойдет дальше, я тоже разбегусь в разные стороны» [3, с. 593]). Але найважливішою рисою, яка свідчить про трикстеризм цього персонажа, є його поведінка «підривника». Цей чарівний індивідуаліст своєю бурхливою діяльністю постійно руйнує межі між опозиціями («радянське-антирадянське», «офіційне-неофіційне»), змішує категорії для того, щоб створити нові комбінації й аномалії, грає з дійсністю в надскладній ситуації «накануне грандіозного шухера» [3, с. 336]. Світ трикстера — це світ навиворіт. Попандопуло творчо обіграє парадокси в країні, де йде громадянська війна та відбувається постійна зміна влади: підроблює гроші, пародіює,

демістифікує, все висміює (ідеологію, політику, владу, мораль, цінності, релігію). Попандопуло — яскравий антирадянщик («Одесса — красная <тобто більшовицька — Г.Н.> и мне с Одесой той не по пути» [3, с. 593], — співає герої). Він асоціюється з «внутрішнім чужинцем» [6]. І це стосується і Яшки-Буксира, і Мішки Япончика. Усі названі герої саме з позиції «внутрішнього чужинця» долають розрив між «символічною» та «практичною» реальністю радянського «закритого» суспільства, перетворюючи на простір гри [6]. Попандопуло, Яшка-Буксир, Мішка Япончик постійно грають з дійсністю. І ця гра надає відчуття жаданої свободи. Згадаємо, як творчо обіграє складну економічну ситуацію в період громадянської війни Попандопуло: «Хочешь сто миллионов? Да бери все, я себе еще нарисую!» [3, с. 593]. А ось коронна фраза Яшки-Буксира, що нівелює значущість і життєву необхідність китобійного промислу в СРСР: «Вы только подумайте! Живет себе человек, вдруг бац — приказ: зачислитъ его на базу, в Антарктику, китов бить. За что их бить? Что они плохого сделали?..» [2, с. 30]. І насамкінець — відкрите протистояння владі, що прочитується в арії Мішки Япончика, яку, на думку Б. Херсонського, «в шістдесятих співала вся Одеса» [10]: «Молдаванка успех мне пророчит, /Как на дело иду не спеша./ Полицмейстер мешать мне не хочет./ А захочет — придавим и ша!» [8].

Вочевидь, своєю «підривною» діяльністю та полідискурсивними висловлюваннями радянські трикстери зумовлюють «культуротворчий ефект» [6]. Вони спрямовані на створення лімінальних зон свободи в «закритому» суспільстві [6]. У цьому контексті «одеський міф», що втілюється в Попандопуло й інших типових трикстерах, таких як Яшка-Буксир, Мішка Япончик, — певна альтернатива радянському офіціозу, системі норм, заборон, штампів. Ці герої асоціювалися з Одесою, яка при будь-якій владі, якою вона б не була, які б лозунги не пропонувала, завжди залишалася «вільною» (принаймні прагнула цього). На нашу думку, саме почуття свободи в контексті загальної несвободи, притаманне радянським трикстерам, було однією з головних умов, згідно з якою театр у 60-70-х рр. мав постійні аншлаги та був надзвичайно популярним.

Однак на початку ХХІ ст. спостерігаємо зовсім іншу ситуацію. Напівпорожня зала театру є наслідком не тільки творчої кризи, зміни репертуару, часткового розпаду трупі, але й, дійсно, загального стану пострадянської культури. Бінарна опозиція «офіційна-неофіційна» культура розпалася, що, безумовно, позначилося на становищі трикстера. Нині в репертуарі театру є декілька вистав

на «одеську тему», де наявні різноманітні модифікації трикстера. Відповідно до концепції М. Липовецького, можна говорити про певний процес «стерилізації» трикстера [4]. Ця проблема насамперед пов'язана з тим, що трикстер може існувати тільки в умовах заборони (власне радянська культура — яскравий приклад «культури заборони»). Культура початку ХХІ ст. є небезпечним середовищем для трикстера, оскільки зруйнована двосвітність, а межі культурних проявів настільки розширені, що під забороною не залишається фактично нічого [11]. Ю. Чернявська зауважує: «Спроба подолання бінарності «шляхом трикстера», тобто шляхом ризику, жертви, шляхом подолання страху... зазнала краху. Оскільки зазнала краху сама ідея бінарності. Стало можна все... Але легалізованість трикстера вбиває...» [11]. Таким чином, категорія «трикстер», що активно працює в межах заборони (в «закритих» суспільствах, таких як Радянський Союз), розвивається в ситуації постмодерну.

Процес трансформації трикстера можна простежити на прикладі однієї з останніх вистав театру «Граф Воронцов» (2012). Суть чотирьох героїв, Воронцова і Пушкіна, становить основний конфлікт вистави, яка вирішується в момент усвідомлення Пушкіним своєї неправоти. Згідно з версією режисера (В. Подгородинського), Пушкін залишає Одесу іншим — дорослішим, внутрішньо оновленим. І все це відбувається завдяки впливу мудрої та досвідченішої людини. Отже, очевидна центрація на культурному герої — Воронцові, образ якого є архетиповим (це архетип «Батька»). Пушкін відіграє роль «стерилізованого» трикстера (йому бракує творчих інтенцій, активної позиції «підричника», що виявляється і в його поведінці, і в зовнішньому вигляді). Він програє Воронцову не тільки як супротивник у любовному трикутнику, але й у прихильності глядача.

Інша вистава театру «Хаджибей, або Любов до 3000 апельсинів» (2012) особливо характеризується трансформацією культурного героя та трикстера в контексті розмиття кордонів та пошуків самоідентичності. Авторами цікаво вирішено питання бінарної опозиції. Якщо в першому акті міфологічні конструкти «культурний герой — трикстер» були наявні (культурні герої — ті, хто брали участь у штурмі фортеці Хаджибей, трикстери — турки), то в другому акті ці міфологічні конструкти «розсипаються». Адже навіть трикстери виявляються згодом «освоєними», хоча і неповністю. Трикстери Вазір Мухтар і його дружина Зарема, долучившись до великої «одеської сім'ї» (колективу), зберігають амбівалентність, індивідуалізм (постмодерн заохочує відмінності), отже, вони не

є «стерилізованими». Крім того, їх діяльність спричиняє творчий «вибух» (заради персональної вигоди вони виказують колективну таємницю, що зумовлює, як не парадоксально, позитивні зміни). Але все-таки в цьому контексті можна виявити деяку симулятивність цих персонажів (це нульові смисли), адже увага більшою мірою сфокусована не на «підривній» діяльності, а на зовнішніх характеристиках трикстера. Крім того, трикстерам нікого профанувати: зникли типові культурні герої (такі, наприклад, як Тоська та Костя з «Білої акації», антиподами яких були Лора та Яшка). Стерті жорсткі бінарні опозиції («Котовський — Мішка Япончик», «Назар — Попандопуло»). Хосе Дерібас, Джон Поль Джонс, Антон Головатий, Янкель, Катерина, Наталя Четвертинська, Мишель Лантьє є авантюристами. Вони вдаються до постійних перевдягань, художніх жестів, естетизації простору, перфомативності та театралізованості (достатньо навести приклад спроби підкupu самого імператора та трюк з апельсинами). Тому не можна вважати їх культурними героями, адже це ознаки трикстерів, хоча й від культурних героїв в них колективізм, безкорисність, альтруїзм тощо. Ідеться про поєднання в одному образі рис і культурного героя, і трикстера. Про цей феномен пише А. Баканурський у статті «Герой та трикстер: комічна інверсія», в якій дійшов висновку «про можливість варіювання частин бінару культурний герой-трикстер, перетворення героя в трикстера і навпаки, а також про об'єднання сакрального і профанного в межах дій одного персонажа» [1, с. 160].

Ці приклади свідчать, що нині відбуваються складні процеси трансформації героя й антигероя, розмивання чітких меж між ними, виникнення гібридних форм. Окрім «стерилізованих» трикстерів, існують нові різновиди та модифікації цього культурного архетипу. Отже, «прощатися з трикстером зарано» [4], особливо у сучасній соціокультурній та політичній ситуації, яку яскраво зобразив М. Липовецький у статті «Скромна чарівність російського циніка», що характерна не тільки для Росії, але й України, а надто на тлі останніх подій: «У контексті... еволюції радянського цинізму «неотрадиціоналістичний поворот» Путіна, про який докладно писали Володимир Дубін і Лев Гудков, набуває особливого відтінку. Хоча його представляють як альтернативу цинізму, цей політичний дискурс сам по собі відверто цинічний... Філософія цинізму об'єднує уряд і більшу частину суспільства... » [5]. Саме через засилля цинізму виникає гостра необхідність у трикстері, котрий постійно пристосовується до дійсності і шукає нових шляхів

«виживання в цинічному, суперечливому й малоадекватному світі», перетворюючи парадокси культури на «простір для творчості, гри, самовираження й прояву волі» [9]. Сучасній культурі, дійсно, бракує внутрішньої свободи. І трикстер, зважаючи на його провідну функцію «підричника», є в цьому контексті яскравим утіленням активної творчої енергії, гри, а отже, згідно з постмодерністським дискурсом, — шляхом до свободи.

Насамкінець підкреслимо, що трикстер — надзвичайно мінливий та рухливий міфологічний архетип — постійно пристосовується до нових умов існування в культурі постмодерну, що є цікавою та перспективною проблематикою для подальшого наукового дослідження.

Список використаних джерел

1. Баканурский А. Герой и трикстер: комическая инверсия / А. Баканурский // Доξα/ДОКСА. — 2002. — Вип. 2: Про природу сміху. — С. 154–160.
2. Гриншпун И. Белая акация: Сценическая редакция [Рукопись] / И. Гриншпун. — Одесса: Архив Одесского академического театра музыкальной комедии им. М. Водяного, 1956. — 55 с
3. Кожевников А. Крылатые фразы и афоризмы отечественного кино / А. Кожевников. — СПб.: «Нена», 2004. — 831 с.
4. Липовецкий М. Прощание с трикстером? [Электронный ресурс] / М. Липовецкий. — Режим доступа: <http://www.openspace.ru/literature/projects/13073/details/13074/?expand=yes#expand>. — Загл. с экрана.
5. Липовецкий М. Скромное обаяние русского циника [Электронный ресурс] / М. Липовецкий. — Режим доступа: <http://inosmi.ru/world/20140103/216227003.html>. — Загл. с экрана.
6. Липовецкий М. Трикстер и «закрытое» общество [Электронный ресурс] / М. Липовецкий. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/li19.html>. — Загл. с экрана.
7. Платицына Т. Архетип трикстера в зарубежных исследованиях / Т. Платицына // Вестн. Бурят. гос. ун-та. — 2013. — № 10. — С. 151–154.
8. Сандлер О. Куплеты Мишки Япончика [Электронный ресурс] / О. Сандлер. — Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/689342/>. — Загл. с экрана.
9. Трикстеры и патриоты, «центровые» и «маргиналы» (пост)советской культуры [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://net.abimperio.net/node/1779>. — Загл. с экрана.
10. Херсонский Б. Одесский синдром (Материал для сборки) [Электронный ресурс] / Б. Херсонский. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2011/1/he28.html>. — Загл. с экрана.

11. Чернявская Ю. Трикстер, или путешествие в хаос [Электронный ресурс] / Ю. Чернявская. — Режим доступа: mythrevol.narod.ru/chernyavskaya2.html. — Загл. с экрана.
12. Lipovetsky M. Charms of the Cynical Reason: Tricksters in Soviet and Post-Soviet Culture (Cultural Revolutions: Russia in the Twentieth Century) / Mark Lipovetsky. — Boston: Academic Studies Press, 2011. — 300 vol.

References

1. Bakanurskii A. Geroi i trikster: komicheskaiia inversiia / A. G. Bakanurskii // До́жа/DOKSA. — 2002. — Вyp. 2: Pro prirrodu smikhu. — S. 154–160.
2. Grinshpun I. Belaia akatsiia: Stsenicheskaiia redaktsiia [Rukopis] / I. Grinshpun. — Odessa, Arkhiv Odesskogo akademycheskogo teatra muzykalnoi comedii im. M. Vodiano, 1956. — 55 vol.
3. Kozhevnikov A. Krylatyie frazy i aforizmy otechestvennogo kino / A. Yu. Kozhevnikov. — SPB.: «Nena», 2004. — 831 vol.
4. Lipovetskiy M. Proschanie s triksterom? [Elektronnyi resurs] / M. Lipovetskiy. — Rezhym dostupa: <http://www.openspace.ru/literature/projects/13073/details/13074/?expand=yes#expand>. — Zagl. s ekrana.
5. Lipovetskiy M. Skromnoie obayanie russkogo tsynika [Elektronnyi resurs] / M. Lipovetskiy. — Rezhym dostupa: <http://inosmi.ru/world/20140103/216227003.html>. — Zagl. s ekrana.
6. Lipovetskiy M. Trikster i «zakrytoe» obshchestvo [Elektronnyi resurs] / M. Lipovetskiy. — Rezhym dostupa: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/li19.html>. — Zagl. s ekrana.
7. Platitsyna T. Arkhetip trikstera v zarubezhnykh issledovaniiah / T. V. Platitsyna // Vestn. Buriat. gos. un-ta. — 2013. — № 10. — S. 151–154.
8. Sandler O. Kuplety Mishki Yaponchika [Elektronnyi resurs] / O. Sandler. — Rezhym dostupa: <http://www.twirpx.com/file/689342/>. — Zagl. s ekrana.
9. Trikstery i patrioty, «tsentroyie» i «marginaly» (post)sovetskoi kul'tury [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupa: <http://net.abimperio.net/node/1779>. — Zagl. s ekrana.
10. Gersonskii B. Odesskii sindrom (Material dlia sborki) [Elektronnyi resurs] / B. Gersonskii. — Rezhym dostupa: <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2011/1/he28.html>. — Zagl. s ekrana.
11. Cherniavskaia Yu. Trikster, ili puteshestvie v khaos [Elektronnyi resurs] / Yu. Cherniavskaia. — Rezhym dostupa: mythrevol.narod.ru/chernyavskaya2.html. — Zagl. s ekrana.
12. Lipovetskiy M. Charms of the Cynical Reason: Tricksters in Soviet and Post-Soviet Culture (Cultural Revolutions: Russia in the Twentieth Century) / M. Lipovetsky. — Boston: Academic Studies Press, 2011. — 300 vol.

■ UDC 792.5(477.74)

Nikolaieva H. O., postgraduate student, Odessa National Polytechnic University, Odessa

THE TRANSFORMATION OF THE TRICKSTER IMAGE FROM SOVIET TO POST-SOVIET CULTURE (CASE STUDY: THE PERFORMANCES OF M. VODIANYI ODESSA THEATRE OF MUSICAL COMEDY)

The aim of this article is to better understand the phenomenon of «tricksterism» and thus to define the role of the trickster in Soviet and Post-Soviet culture taking as an example the image of the Soviet and Post-Soviet tricksters from the performances of Odessa Musical Comedy Theatre named after M. Vodianoï.

The research methodology is based on the theory of M. Lipovetsky, who is one of the most famous researchers of Soviet and Post-Soviet tricksters. Having based his observations on the theory of M. Lipovetsky, the author of this article presents a cultural anthropological analysis of such mythological images as Yasha-Buksir, Mishka Yaponchik, Popandopulo, Pushkin, Zarema and Mukhtar. Odessa's trickster of the Soviet period destroys socially accepted norms, moral principles, taboos. But the trickster figure itself was highly appreciated by the Soviet people. This liking is related to its specific function in Soviet culture — the act of creation through the «explosion». Although a modern trickster appears to be different, nowadays due to the fact that «the culture of prohibition», which characterized the Soviet Union, has disappeared, complex transformation processes of hero and anti-hero are taking place, such as blurring clear boundaries between them, the emergence of hybrid forms. In addition to «sterilized» trickster there are new types and versions of the cultural archetype. Today we can see sacred and profane association within character's actions. Emergence of the sacred and profane within the actions of one character can be seen.

Scientific novelty of the research is determined by the author's profound interest not only in transformation of the tricksters' mythological image in contemporary culture, but in the correlation of the «Odessa's myth» and category «trickster». This correlation can be seen especially when talking about the so-called «Era of Stagnation».

The practical significance. The material of this paper can be used in lectures and educational, cultural anthropological, theatrical and critical practice.

Надійшла до редколегії 23.02.2015 р.