

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов [ilfandpetrov.ru](http://ilfandpetrov.ru)  
Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке  
<http://ilfandpetrov.ru/> Приятного чтения!

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов

#### Введение

1. Советский мир в "Двенадцати стульях" и "Золотом теленке": героика и сатира. Несмотря на свою карикатурную и фарсовую поэтику, романы Ильи Ильфа и Евгения Петрова дают глобальный образ своей эпохи, в известном смысле более полный и эпически объективный, чем многие произведения "серьезной" литературы 20–30-х гг. Авторская точка зрения сложна: романы прочитываются одновременно и как документ идеализирующих, героико-романтических настроений тех лет, и как одна из наиболее едких сатир на миропорядок, явившийся следствием революции. Они в равной мере тяготеют к утопии и к антиутопии, хотя и не достигают законченных форм того и другого. Какой бы скепсис ни вызывала у Ильфа и Петрова и многих их коллег (вроде Олеси, Пильняка, Маяковского) наблюдаемая эмпирика советской жизни, им и в голову не пришло бы пересматривать свою оценку революции или сомневаться в идее светлого будущего, возводимого вдохновенными усилиями масс. Миф о великой перестройке мира со всей сопутствовавшей ему романтикой самоотверженного труда, арктических полетов, освоения пустынь, строительства нового быта и т. п. был неотъемлемой частью воздуха эпохи: им жили, в него верили, о нем пели в песнях. Отмахиваться от присутствия этого мифа в "Двенадцати стульях" и "Золотом теленке" (далее по всей книге – ДС и ЗТ, а когда речь идет о диалогии в целом, то ДС/ЗТ) значило бы изымать эти романы из исторического контекста и произвольно сужать их художественный горизонт.

Не менее справедливо и то, что эти годы (в особенности 1928–1931, т. е. промежуток между двумя романами) входят в историю как начало решительного вступления страны на сталинский тоталитарный путь. О двойственном облике данного момента истории упоминает, среди других его свидетелей, О. М. Фрейденберг: "Начиналась эра советского фашизма, но мы пока что принимали его в виде продолжающейся революции с ее жадной разрушения"[1]. Диссонанс между неподдельным энтузиазмом и устремленностью в будущее с одной стороны и усилением идеологического нажима и ханжества с другой бросался в глаза непредубежденным наблюдателям[2]. Постепенно тоталитарная практика ассимилирует революционную романтику, фальсифицирует ее, превращает в свое орудие. Реальность и легенда вступают во все более тесный симбиоз, достигая совместного апогея в марте 1938, когда средства информации на одном и том же радостном дыхании сообщили о расправе с участниками "правотроцкистского блока" и об успешном завершении папанинского дрейфа на льдине.

Романы Ильфа и Петрова ценны тем, что в яркой и, в определенных пределах, объективной форме запечатлевают это противоречивое видение мира, не сводя картину советской России ни к безоговорочной романтической идеализации (типа "Время, вперед!"), ни к тотальному осуждению (типа "Мастера и Маргариты"). Как удалось соавторам достигнуть органичного компромисса между двумя полюсами и сделать роман приемлемым как для читателей, так и для цензоров?

Тактика Ильфа и Петрова – с оговорками, о которых будет сказано далее – в широком плане имеет несомненное отношение к той дуалистической, "платоновской" концепции мира в советской литературе, о которой говорит в своей известной монографии о советском романе Катерина Кларк, сравнивая космологию соцреализма с представлениями традиционных обществ, описываемыми в трудах М. Элиаде:

"Великое Время [согласно Элиаде] представляет собой трансцендентную реальность; объекты и события настоящего, профанного мира приобретают свою реальность и "идентичность" [identity] лишь в той мере, в какой они оказываются причастны к трансцендентной реальности, имитируя мифический архетип... В сталинской риторике тридцатых годов мы находим онтологическую иерархию, весьма сходную с темпоральной иерархией, о которой говорит Элиаде. Революция, Гражданская война... стали канонизированным Великим Временем... Роль другого Великого Времени играет в советской риторике будущее, когда жизнь будет качественно отличной от сегодняшней реальности... Налицо абсолютный разрыв между актуальной действительностью и "реальностью" этого официально санкционированного Великого Времени. Ни одно событие настоящего времени не может преодолеть свою профанную природу, не будучи облагорожено той или иной идентификацией с определенными моментами официального героического века или Великого и Славного Будущего. Смысл сегодняшней реальности извлекается из ее связи с этими мифическими временами.

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
Сталинистское понимание мира – своеобразный вариант неоплатонизма".

Прямым следствием подобной концепции, говорит Кларк, является широкая возможность сглаживания несовершенств современности:

"Поскольку современный материал в принципе являет собой лишь уменьшенный пример чего-то, более величественно представленного в Великом Времени, то он фактически не так уж ценен и не нуждается в точном воспроизведении" [Clark, *The Soviet Novel*, 40–41].

Как мы увидим, модель Ильфа и Петрова достаточно органично сочетает эти два плана соцреалистического космоса. Но она отличается от схемы Кларк тем, что из "неоплатоновского" дуализма советского мира соавторы ДС/ЗТ извлекают одновременно две возможности. Одни типы несовершенств и слабостей нового мира они прощают, и в самом деле воздерживаясь от их "точного воспроизведения". Другие, напротив, они считают себя вправе изображать в беспрецедентно резком для советской литературы сатирическом виде – и находят оправдание этому именно в присутствии в романах абсолютно высокого начала, обеспечивающего конечный баланс в пользу социализма.

Социализм: идеализация

Как справедливо указал Я. С. Лурье, Ильф и Петров верили в социализм, хотя их представление об этой формации, по-видимому, "всерьез отличалось от той реальности, которая сложилась в 1933–34 гг." [3]. Не вдаваясь в анализ взглядов соавторов (предмет специального биографического исследования), мы все же можем констатировать, что данное определение вполне совместимо с архитектурной романного мира ДС/ЗТ. В построенной Ильфом и Петровым модели советского общества положительная ипостась социализма наделена важной структурной ролью, поскольку она образует особый план и придает всему происходящему эпический масштаб. Возвышенно-романтический элемент не служит чем-то вроде отписки для цензуры и критики, но вводится систематически, закрепляясь в качестве необходимой составляющей художественного целого. Отступления и панорамы, посвященные социализму и его стройкам, размещены в важных композиционных зонах романа: в началах и концах, в кульминациях, в паузах перед крупными поворотами сюжета. Отблеск "прекрасного нового мира" падает на некоторые из наиболее комичных бытовых эпизодов, например, на склоку в коммунальной квартире, даваемую в параллельном монтаже с полярной эпопеей летчика Севрюгова. Последняя часть ЗТ, где Бендер едет в литературном поезде на Турксиб, вся построена на ироническом контрапункте торжественной эпике социализма и его будничных несовершенств.

В отличие от утопий и антиутопий, где будущее конструируется в твердых и осязаемых чертах, у Ильфа и Петрова идеальный план в его чистом виде нигде не показывается с близкого расстояния. Нет сомнения, что именно это обеспечивает ему привлекательность и предотвращает такие читательские реакции, как ироническая снисходительность (ср. стерилизованный рай второй части "Клопа"), скука (ср. произведения соцреализма) или ужас (ср. фантастику типа "Мы"). В качестве наиболее детального приближения к показу реальных дел социализма у Ильфа и Петрова выступает Турксиб – мотив, связанный с архетипами дороги и движения и потому богатый символично-поэтическими возможностями. В то же время, например, коллективизация или оппозиции упоминаются лишь мимоходом, глухо и двусмысленно. Основная форма, в которой высокий аспект социализма существует в романах Ильфа и Петрова, влияя на их масштаб и эмоциональный тонус, – это его постоянное присутствие на горизонте, наподобие величественной цепи горных вершин. Стоит "положительному" социализму Ильфа и Петрова хоть немного придвинуться к нам, одеться в конкретные формы, как он тотчас же лишается возвышенной ауры и размывается на ряд более или менее комических бытовых положений (турксибские строители и журналисты, показанные в юмористическом ключе; герой Севрюгов, рискующий превратиться в "потерпевшую сторону" в квартирной склоке и т. п.). То, что монументальные контуры нового всегда вырисовываются лишь в отдалении и ускользают от анализирующего взгляда, призвано внушать к ним ностальгическое тяготение. Напротив, в реальном, "земном" мире ДС/ЗТ ничто не вызывает безусловной хвалы. Все здесь несовершенно, относительно, открыто для критики, и оценка конкретных явлений и фигур, авторская симпатия к ним определяется не их индивидуальными качествами, а в первую очередь тем, в какой степени они причастны к социалистическому абсолюту, иначе говоря, их вхожестью в светлый храм будущего.

Возвышение идеального над реальным подчеркнута тем, что индустриальные панорамы

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru строящегося социализма часто смыкаются у соавторов с выходами на природу и космос, типичными для их "сказочно-мифологической" поэтики (см. раздел 5): "Ночь, ночь, ночь лежала над всей страной... Розовый кометный огонь рвался из высоких труб силикатных заводов... На севере взошла Краснопутиловская звезда, а за нею зажглось великое множество звезд первой величины... Светилась вся пятилетка, затмевая старое, примелькавшееся еще египтянам небо..." [ЗТ 14]. Аналогичным образом соавторы ставят настоящие и будущие социалистические завоевания в один ряд с высшими достижениями человеческого духа, разума, цивилизации: "В большом мире изобретен дизель-мотор, написаны „Мертвые души", построена Днепровская гидростанция и совершен перелет вокруг света" [ЗТ 9].

Дизель-моторы и перелеты напоминают нам не в последнюю очередь о явственно космополитических обертонах этого гимна будущему. Соавторы не мыслят социалистического пути своей страны в изоляции от мирового научно-технического прогресса, от автомобилизма и небоскребов, от авиации, кино и спорта, от романтики изобретений и рекордов, от созвездия имен, ставших большими мифами XX века. Эта ориентация на динамичную цивилизацию Запада, типичная вообще для молодой литературы 20-х гг., особенно четко выражена у писателей-южан с их давней космополитической традицией, чью юность осеняли имена Блерио и Люмьера, Эдисона и Форда, Амундсена и Линдберга. Она сопровождается насмешливым отмежеванием от избяной, сермяжной Руси и от "таинственной славянской души" с ее традиционными (по мнению этих писателей) атрибутами: самокопаньем, богоискательством, ленью и т. д. [4] О скептическом отношении к этим фирменным русским чертам говорят "свежесрубленные, величиной в избу, балалайки" [ЗТ 2], пародийная эпопея мятущихся арбатовских растратчиков [ЗТ 3], высмеивание малограмотных селян в главах автопробега [ЗТ 6], портрет Васисуалия Лоханкина с его мучительными душевными исканиями [ЗТ 13] и многое другое.

В рамках возвышенной утопии, которой придерживаются соавторы ДС/ЗТ, не приходится говорить о каких-то злободневных политических и бытовых проблемах социализма, о его человеческих, экологических и иных издержках: он предстает в виде сияющей абстракции, оголенный от всего мелкого и временного, в перспективе "веков, истории и мироздания". Реальная советская жизнь, рассматриваемая с близкого расстояния, может иметь смешные формы, но это, по Ильфу и Петрову, никак не может скомпрометировать идеальную модель социализма, умалить ее значение как мирового ориентира и источника вдохновения для миллионных масс.

#### Социализм: реальность

Наряду с этими манящими, хотя и несколько туманными очертаниями нового мира, мы встречаем в ДС/ЗТ сцены из жизни советской России в тех реальных чертах, которые сложились к концу 20-х гг.

Читатель, хоть немного знакомый с советскими идеологическими строгостями, всегда останавливался в некотором изумлении перед той веселой непринужденностью, с которой Ильф и Петров касаются ряда острых и щекотливых аспектов "реального социализма". В романах развернута сатира на бюрократический аппарат, для которого увековечение собственного благополучия важнее интересов народа и государства; выставлены на смех неэффективность и хаос в хозяйстве, отсутствие товаров и удобств (известные знамена "реконструктивного периода", которым суждена была долгая жизнь); в скупых, но остроумных зарисовках отражены господство фразы, лозунга и штампа, идиотизм идеологии, приспособленчество, стадность пропагандных и проработочных кампаний. Над миром второго романа с начала до конца нависает тень чистки – массового мероприятия 1929–30 гг., которое послужило для немалой части общества школой лицемерия, взаимной травли, предательства и доноса. Среди выведенных соавторами представителей нового мира нет и в помине так называемых "положительных героев": все достаточно заурядны и подвержены как общечеловеческим, так и специфически советским слабостям (как, например, трамвайный инженер Треухов в ДС 13, доверчивый председатель горисполкома в ЗТ 1, глуповатые журналисты в туркисибских главах ЗТ, тщеславные руководители строительства там же, молодой энтузиаст музейного дела в ЗТ 31, студенты в ЗТ 34 и др.). Все эти "лучшие люди" романного мира, пусть занятые прекрасными делами, в персональном плане проявляют ограниченность, малокультурность, недаровитость. В наиболее благоприятном варианте они похожи на симпатичных детей, которым еще предстоит долгий путь к уму и зрелости. О том, как соавторы с лихвой компенсируют эти недостатки новых людей, мы скажем ниже.

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
Соавторам удается довольно адекватно воспроизвести ряд черт тоталитарного стиля жизни и мышления и, более того, дать им недвусмысленно ироническое освещение. В лице Бендера и ряда других героев в ДС/ЗТ постоянно присутствует критическая точка зрения на эти явления, позиция их неприятия, острашения и оглушения. Авторы охотно дают слово недругам системы, и их реакции и высказывания отнюдь не лишены интереса. Есть, например, действующее лицо, на которое аппарат идеологии и массовой культуры обрушивается лавиной, превращая его жизнь в сущий ад: это Хворобьев, сначала наяву, а затем во сне преследуемый членами правления, друзьями кремации, профсоюзными книжками, примкамерами и проч. Сходной фигурой является старик Синицкий, жертва идеологизации "ребусного дела". Помимо банального старческого шипенья на все новое (к чему часто сводится роль "бывших людей" в неинтересных советских повестях и пьесах), в трагикомическом возмущении этих лиц слышится и существенная правда. Верно, что она в какой-то мере приглушается и заслоняется от инквизиторской критики заведомо внеобщественным, шутовским или (в случае Бендера) плутовским статусом этих персонажей. Но с другой стороны, социальная неприкасаемость как раз всегда и позволяла буффонным фигурам уязвлять своей болтовней авторитетные догмы и носителей высшей власти. В их реакции на тоталитарные неудобства неизбежно звучит стихийный здравый смысл "каждого человека", который нельзя полностью сбросить со счета. Представленный в их жалобах уровень интерпретации и оценки последствий революции, идущий из глубин косной человеческой природы, сохраняет свою элементарную притягательность. Его невозможно устранить, а можно лишь оттеснить и перекрыть более высоким и сознательным взглядом. Это и делают соавторы, однако возможность видеть в советской системе вызов естеству и разуму все же остается. Этот критический аккомпанемент упрямо продолжает звучать до самого конца, включая последние главы ЗТ с их апофеозом движения в будущее (ср., например, ту сцену, где Остапу, как не члену профсоюза, не удается получить тарелку щей в столовой).

Помимо этого, резонанс сатиры Ильфа и Петрова поддерживается уже самым калибром средств, выбранных для критики советских "неполадок". Инструментом их сатиры является Остап Бендер – персонаж, не выдуманный специально для этих романов, но сконструированный в рамках определенной литературной типологии. Он принадлежит к классу героев, типичных для "серьезной" литературы, развивающей тему свободы и морального выживания человека в условиях разного рода принудительных систем (подробнее см. в разделе 3). Поставив подобного героя в центр, дав его традиционной роли актуальное применение, писатели предопределили философский уровень своего подхода к жизни и угол зрения на нее. "Мировые" обертоны бендеровской позиции, равно как и авторской иронии, помещая бюрократизм и обывательщину в своего рода космическую перспективу, способствуют их издевательской релятивизации (см. раздел 5).

#### Компромиссная тактика соавторов

Отметив все это, необходимо признать и тот очевидный факт, что в своем насмешливом отношении к "священным коровам" советского тоталитаризма соавторы не выходят за определенные границы. Осторожность и умеренность требовались не просто в силу цензурных соображений, но и ради сохранения того хрупкого баланса между критикой социализма и его героизацией, который, как мы сказали, специфичен для замысла романов (особенно второго). Смягчение рискованных моментов достигается в ДС/ЗТ рядом способов, к которым Ильф и Петров прибегают с немалым тактом, успешно избегая фальши и не нарушая органичности своего художественного мира.

Во-первых, знаменателен сам отбор тех манифестаций советской эпохи, которые соавторы включают в свой эпос. Многие "горячие" темы старательно обойдены: так, нигде прямо не затрагиваются борьба с оппозициями, "вредительские" процессы 1928–30 гг., эксцессы чистки, насильственная коллективизация. Лишь внимательное чтение позволяет обнаружить намеки, иногда довольно едкие, на некоторые из этих обстоятельств – см., например, ДС 34//5 (брошюра Троцкого); ЗТ 15//6 (рога и копыта = забой скота); ДС 12//11, ЗТ 1//9 (использование церквей), ЗТ 25//8 (ликвидация монастырей), – или неразделение соавторами официальных оценок событий и лиц, как в ДС 23//3 (шаляпин); ЗТ 5//6 (роль спецов в так называемых "среднеазиатских панамх").

Нет сомнения, что подобная сдержанность, независимо от ее мотивов, пошла на пользу диалогии. Некоторая размытость критического аспекта гармонирует с абстрактностью аспекта идеализирующего, не дает последнему резко выделиться из

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru художественного единства. Кроме того, акцент на политической злобе дня понизил бы универсализм картины. Соавторы изображают не столько конкретные события и контрверзы своей далеко не идиллической эпохи, сколько их наиболее существенные и неизменные общие законы. Эти последние к тому же демонстрируются на периферийном, удаленном от большой политики материале. Фантастическая и сказочная деформация придает этим явлениям еще более обобщенные формы, скрадывает их связь с непосредственной газетной актуальностью. В результате, несмотря на огромное количество бытовых и исторических подробностей, романы Ильфа и Петрова никогда не требовали от отечественного читателя каких-либо специальных историко-культурных познаний для понимания изображенной в них ситуации. Каждое новое поколение читателей без труда соотносило образы и мотивы ДС/ЗТ с реальностью своего времени.

Во-вторых, возможность опасных социально-политических выводов предотвращается "сказочно-мифологическими" свойствами вселенной ДС/ЗТ. Как будет показано далее (раздел 5), пространство романов не является однородным, а состоит из дискретных "островов", или "анклавов", между которыми лежат широкие и малоисследованные территории. В подобных анклавах – в Васюках, в "Геркулесе", на кинофабрике и т. п. – главным образом и локализируются идеологическо-бюрократические и иные уродства, в то время как в промежутках между этими заповедниками глупости и безумия читателю предоставляется угадывать контуры новой России, устремленной к подлинному социализму, – того таинственного "большого мира", откуда появляются и куда уносятся, "радостно трубя и сверкая лаковыми крыльями", машины настоящего автопробега [ЗТ 7].

В-третьих, мажорный и в конечном итоге оптимистический настрой романов обеспечивает уже упоминавшееся двухъярусное строение их мира. Идеальные сущности истинного социализма занимают в нем иерархически доминирующее положение, образуя уровень, на котором многие из несовершенств советского образа жизни снимаются или обезвреживаются. Оказывается, что детали "земного" социализма, представляющие собой столь неутешительную картину, не могут считаться главной или окончательной реальностью, и что точка зрения раздраженных ими людей, хотя по-своему и понятная, не есть последняя инстанция в суждении о производимом в России грандиозном эксперименте. Над этой точкой зрения, в разреженных сферах истинного социализма, открывается возможность иного, более широкого взгляда на вещи, более высоких требований к жизни, более интересных представлений о счастье. В их свете многие привычные аксиомы, касающиеся качества жизни и личных прав индивидуума, отпадают как малосущественные и бедные. Эти новые критерии, как и черты новой действительности, прочерчены как бы пунктиром и не имеют твердо сложившихся форм; но, как и новый мир в целом, они окружены романтической аурой и оказывают решающее влияние на идейно-эмоциональный баланс диалогии.

Преодоление негативных сторон реального социализма становится возможным под знаком причастности к "большому миру", веры в его идеальные ценности, принадлежности к коллективу его творцов. Категория причастности /непричастности (ср. "participation in transcendental reality", которую Кларк вслед за Элиаде считает критерием ценности в соцреалистической модели мира) оказывается ключевой в отношении к индивиду. Чтобы жизнь стала осмысленна и увлекательна, нужно одно – влиться в массу трудящихся и шагать вместе с нею к общей цели. Коллектив строителей будущего наделен в эпоху Ильфа и Петрова чертами доброты, великодушия, гуманности, доверия к человеку. В нем есть место для игры, юмора, личных интересов, чувств, слабостей и ошибок. В нем и в помине нет ни фанатической индоктринации, ни принуждения, ни стирания индивидуальности. Именно в представлениях о советском "макроколлективе" более всего дает себя знать утопическая, идеализирующая струя поэтики Ильфа и Петрова.

Острота антитоталитарной критики в ДС/ЗТ значительно умеряется тем, какую направленность и какие точки приложения получают негативные тенденции земного социализма. Выясняется, что одиозные стороны советского образа жизни причиняют реальное беспокойство прежде всего "непосвященным", тогда как герои, приобщившиеся к строительству нового мира, принявшие его устав, вверившие ему свою судьбу, оказываются в основном вне сферы досягаемости этих досадных обстоятельств. Как было сказано, их мысль устремлена к более высоким целям, нежели личные блага и свободы; да и родная власть заботится о своих любимцах, защищая их от многих неудобств и глупостей, отравляющих жизнь "профанов". Участие в великом целом гарантирует в ДС/ЗТ получение номера в гостинице, покупку брюк в магазине, порцию борща на фабрике-кухне, безопасность от чистки. Роль жертв, мучеников абсурдного миропорядка отводится тем, кому трудно

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru сопереживать – отщепенцам, жуликам, бюрократам, дуракам, невеждам, лодырям, лицемерам, вообще лицам "несочувствующим", неспособным понять высокие цели эпохи. Это они стоят в очередях, воюют на коммунальной кухне, вычищаются по первой категории, выпивают полную чашу назойливой индоктринации и испытывают танталовские муки перед тарелкой борща, "отпускаемого только членам профсоюза". Все, что ни есть глупого, иррационального и злокачественного в реальной практике социализма, обрушивается в первую очередь на этих "неприсоединившихся", и притом в тем более концентрированном виде, чем они злее настроены и дальше стоят от коллектива. "Перегибы", за которые в реальной жизни платило все общество, в утопии Ильфа и Петрова проявляются главным образом как смешные неудобства его отсталых, ущербных, не заслуживающих серьезного сочувствия членов; из их-то жалоб читатель и узнает об идиотическом и репрессивном характере многих советских обычаев. Таким образом, аппарат земного социализма, не будучи потребным ни на что лучшее и не имея шансов пройти в "царствие небесное" истинного социализма, получает у соавторов по крайней мере одну полезную функцию – служит инструментом комического наказания дурных, отсталых граждан. Подобный отвод отрицательных явлений в огород плохих людей способствовал, конечно, частичному обезвреживанию сатиры в глазах проработочной критики. Но он же может рассматриваться как еще одна насмешка над аксессуарами социализма. Ведь переключение бюрократическо-идеологического реквизита с престижной роли на служебную и тривиальную, каковой является роль розги для дураков и жуликов, представляет собой еще один способ его издевательской "рециклизации" (см. раздел 2)[5].

Пример – новелла об отшельнике-монархисте Хворобьеве, которого пролеткульты, примкамеры и профсоюзы лишают сна и покоя, словно какие-то мифологические гарпии, отнимающие пищу у несчастного старца на необитаемом острове. Стенгазеты, пятилетки и прочие новшества "советских антихристов" действуют на него не столько своим содержанием ("он никогда не мог расшифровать слово „Пролеткульт“"), сколько чисто физиологически, подобно клопам (советским клопам!), преследующим пустытника Евпла в другой версии того же сюжета – рассказе о гусаре-схимнике. Насмешка над идеологизированной неокультурой здесь очевидна. Однако цензору прицепиться не к чему, поскольку субверсия завернута в несколько слоев лояльности: антиобщественный тип, пытавшийся отгородиться от людей, наказан по заслугам, кара соответствует вине, ostrанение же и обесмысливание Хворобьевым советских понятий ("Вывести! Из состава! Примкамера! В четыре года!..") предстает как побочный эффект, мотивированный его склеротическим и полубезумным сознанием.

Другой случай аналогичного рода – страдания ребусника Синицкого. Принцип тот же: негативные черты реального социализма приносят больше всего неприятностей людям отсталым, неспособным понять цели "большого мира". Общеизвестно, что массивное внедрение идеологии и производственной темы сделало невыносимо скучным и серым советский культурный пейзаж начала пятилеток. Однако точка зрения лиц творческих профессий, а также массового потребителя культуры, читателя газет, журналов и романов, иначе говоря, самых первых и безгласных жертв идеологизации, в романе не представлена. Трагедия поднадзорной культуры проиллюстрирована на карликовой драме персонажа со смешной специальностью (такие чудачки, посвятившие себя редкому и странному делу, встречаются у Диккенса), человека сугубо маргинального, плохо ориентирующегося в современности.

Эта закономерность проявляется и в эпизодах вроде автопробега или учебной газовой тревоги [ЗТ 6–7 и 23]. В первом из них характерное советское мероприятие – организованная манифестация трудящихся с лозунгами, трибунами, речами по бумажке и другими знакомыми атрибутами – при посредстве Бендера поднимается на смех, что, конечно, большая редкость в советской литературе. Оказывается, однако, что участвующие в этом действе толпы народа – не передовые пролетарии, смеяться над которыми было бы неудобно, а серые, политически малограмотные деревенские жители, представлявшие собой (особенно в 1929–30 гг. и в глазах писателей авангардного поколения) законную мишень критики и карикатуры. Таким образом, проблема разрешена склеиванием двух комических ролей: "участников идиотской советской кампании" и "отсталых провинциалов". Настоящий же автопробег, как и другие элементы подлинного социализма, далеко отодвинут от этих сатирических сцен и проносится светлой полосой на горизонте.

В эпизоде учебной тревоги незадачливые граждане, силой водворяемые в убежище, почти все принадлежат к категории "непосвященных". Среди пленников мы видим Бендера, Паниковского с Балага-новым, старых биржевиков в пикейных жилетах,

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
летуна-инженера Талмудовского... Все остальные, предположительно ценные члены общества, даны туманным пятном где-то на заднем плане.

Одной из наглядных иллюстраций этого принципа – использования дурных порядков для наказания дурных людей – является чистка партийных и государственных кадров в 1929–30 гг., как она представлена во втором романе. Известно, что чистка была одним из проявлений классовой нетерпимости, жертвами которой сплошь и рядом становились ничем не провинившиеся, а часто и весьма полезные граждане, чья беда состояла в неудачных родственных связях и прошлых занятиях. Именно в этом плане наиболее уязвимы сотрудники "Геркулеса": один имел аптеку, другой служил в банкирской конторе или канцелярии градоначальника, третий был "Скумбриевичем и сыном" и проч. И именно эти пункты грозят им наибольшими неприятностями. Чистка, как она вырисовывается в ЗТ, это анкетное дело, это та погоня за "делопроизводителями – племянниками попов", от которой даже высокостоящие руководители чистки отмежевывались как от вредного перегиба [см. ЗТ 4//10]. Здесь для нормального читателя таится возможность сомнений в праведности чистки и сочувствия к вычищаемым. Но она нейтрализована тем, что всем репрессированным в ЗТ "бывшим", помимо относительного и спорного порока – связи со старым миром, – присущи и другие, бесспорно одиозные качества. Геркулесовцы – это не только вчерашние чиновники и собственники, но и сегодняшние бюрократы, очковиратели, взяточники, халтурщики, шарлатаны. Как довольно прозрачно показывают соавторы, комиссию по чистке эти актуальные качества сотрудников интересуют куда меньше, чем их социальное происхождение. Скумбриевичу, например, "первая категория обеспечена" не за бюрократизм и не за идиотскую общественную работу (не вызывающую со стороны комиссии никаких нареканий, см. ЗТ 35), а за нечаянно всплывшего из Леты "Скумбриевича и сына". Мы видим, таким образом, что чистка освещена компромиссным светом: с одной стороны, она фактически выполняет полезную роль метлы, выметающей из советского учреждения бюрократическую нечисть; с другой стороны, этот позитивный результат получается как бы случайно, по счастливому совпадению, как побочный эффект розыска иных виновных – тех, кто неприемлем по социальным и генеалогическим соображениям. Лишь через умозаключение можно прийти к выводу, что по своей сути чистка мало чем отличается от других бестолковых поветрий и кампаний, этих "судорог" (по выражению Достоевского), периодически пропускаемых через определенного рода общества.

В связи с соавторским отношением к чистке заметим, что в некоторых произведениях Ильфа и Петрова того же периода, например, в рассказе "Титаническая работа", чистка представлена в рамках своеобразной руссоистской парадигмы – как черта извращенного городского и учрежденческого существования, которому в качестве подлинной жизни противопоставляется хотя бы работа на стройке в отдаленной части Союза. Отдаленность, которая в чеховские времена значила лишь захолустье и скуку, пронизывается романтикой радиосигналов и газет, обещающих мгновенный контакт окраин с центром, с коллективом и "большим миром", с новинками наук и искусств. (Делая несколько более смелый интерпретаторский шаг, можно было бы усмотреть в лейтмотиве чистки намек на другую столь же иррациональную кампанию тех лет, еще более роковую для страны, но в романе поминаемую лишь глухими намеками, – коллективизацию и раскулачивание. Ильфу и Петрову отнюдь не чужд такой прием эзопова языка, как подстановка на место табуированных "центральных" тем их более периферийных и открытых для дискуссии аналогов.)

Наконец, следует сказать и о том, как соавторы ретушируют или нейтрализуют личные недостатки "новых людей" советской эпохи. Как уже было отмечено, никто из них не хватает звезд с неба. Председатель горисполкома в Арбатове мыслит штампами и легко одурачивается Бендером; энтузиаст трамвайного дела инженер Треухов говорит суконным газетным языком; юный заведующий музеем в Средней Азии равнодушен к истории и культуре своего народа. Эти персонажи вызывают лишь улыбку, но вот молодежь в поезде (студенты политехникума [ЗТ 34]) заставляет нас насторожиться. Их отношение к хозяину купе Бендеру ("в них чувствовалось превосходство зрителей над конференсье") вызывает в памяти знакомую породу белозубых молодых пролетариев 20-х гг., выставлявших в высокомерном презрении к интеллигентности и культуре (ср. Володю из "Зависти"); и не эти ли симпатичные комсомольцы чистили товарищей за есенинщину, судили за галстуки и позорили за шелковые чулки? А уж журналисты, едущие на Турксиб, совсем лишены привлекательности. Проецируя задним числом романых студентов и литераторов на их теперь уже достаточно изученные исторические прототипы, следовало бы без обиняков указать про первых: дикари, про вторых: собрание бездарей и пошляков[6]. Но соавторы ДС/ЗТ ничего подобного не говорят и похоже, что и не

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
подразумевают.

Нельзя упрекнуть соавторов в создании полностью фиктивной действительности или несуществующих героев, что впоследствии стало специальностью социалистического реализма. Достоверные культурно-исторические черты – грубость и ограниченный прагматизм молодежи, конформизм и низкая профессиональная культура пишущей братии и т. д. – намечены вполне ясно, что в широком плане придает картине советской жизни в ДС/ЗТ достаточную реалистичность. Но черты эти сглажены, потенциально неприятное и опасное в них нейтрализовано и смягчено добродушным юмором, а главное – все это осмыслено в перспективе, принципиально отличной от нашей. Внешнему наблюдателю комсомольцы последних глав ЗТ могут не нравиться, но смотреть на них предлагается прежде всего как на "инсайдеров": они свои, они члены великой и дружной советской семьи, и в этом качестве получают гарантированные послабления: одни – за молодость (это дети, у них все впереди, они вырастут и поумнеют вместе со страной), другие – за добросовестную, пусть иной раз и бестолковую, приверженность делу революционной перестройки мира. Не закрывая глаза на недостатки советских людей, которые соавторы отражают в достаточно едких, но все же дружеских шаржах, Ильф и Петров готовы предоставить им benefit of the doubt ("решить сомнение в их пользу") в их антагонизме со сторонниками культуры и традиции.

Признак причастности/непричастности решающим образом отделяет в мире Ильфа и Петрова "чистых" от "нечистых", из которых первые, дав обет верности истинному социализму, не должны ни бояться тоталитарно-бюрократических болезней, разъедающих его несовершенное земное воплощение, ни опасаться за собственные грехи и слабости. Этим людям не обязательно поражать нас умом, силой или оригинальностью. От них ожидается немного: элементарное приличие, искренняя вера, а об остальном позаботится то грандиозное целое, которому они служат.

Новый человек, как он пунктирно намечен Ильфом и Петровым, – это не новый человек Чернышевского с акцентом на эмансипированной и героической личности. Сила его не в превосходстве над толпой, а, напротив, в безраздельной принадлежности к одушевленному возвышенной мечтой коллективу. Тщетно было бы искать в их обрисовке вездесущую в те годы метафору металла: нет в них ни закаленной в боях стали, ни "железа", которому, наряду с "цветами", завидовал бабелевский Лютов, ни того материала, из которого, по словам поэта, получились бы лучшие в мире гвозди... Соавторам остался чужд идеал супермена, намечавшийся в культуре восходящего сталинизма: мы не найдем у них ни любования "смуглыми лицами с резкими и уверенными, точно размеченными чертами, какие можно видеть у матросов, летчиков, чекистов" [Л. Кассиль, Вратарь республики], ни портретов вроде следующего:

"Есть тип мужской наружности, который выработался как бы в результате того, что в мире развились техника, авиация, спорт. Из-под кожаного козырька шлема пилота, как правило, смотрят на вас серые глаза. И вы уверены, что когда летчик снимет шлем, то перед вами блеснут светлые волосы. Вот движется по улице танк. Вы смотрите. Вдруг... в люке появляется голова. Это танкист. И, разумеется, он тоже оказывается светлоглазым.

Светлые глаза, светлые волосы, худощавое лицо, треугольный торс, мускулистая грудь – вот тип современной мужской красоты.

Это красота красноармейцев, красота молодых людей, носящих на груди значок "ГТО". Она возникает от частого общения с водой, машинами и гимнастическими приборами" [Ю. Олеша, Строгий юноша (1934), гл. 11].

Вся героика, какую можно обнаружить у соавторов ДС/ЗТ, отнесена к грандиозным контурам коллективного усилия (есть, конечно, герой-летчик Севрюгов, но он собственной персоной в романе не появляется), в то время как отдельному строителю социализма оставляется право на раскованность, негероичность и человеческие слабости. Он может ошибаться, не блистать умом, принимать достаточно примитивную массовую культуру реального социализма и даже, как турксибские журналисты, сам участвовать в ее создании. В последней инстанции смысл его существования все равно определяется не этим, а степенью его преданности миру строек, научных открытий, преобразования природы, новой морали. Характерно, что в своем групповом портрете пассажиров литерного поезда Ильф и Петров не проводят сколько-нибудь существенного водораздела между фигурами симпатичными и даже, как мимоходом выясняется, героическими (как, например,



Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов [ilfandpetrov.ru](http://ilfandpetrov.ru) гусеподобный Гаргантюа, чье боевое прошлое лишь походя упоминается в ЗТ 26) и такими лицами, которых в иных, не туркисбских контекстах (например, в рассказах и фельетонах) соавторы без обиняков квалифицировали бы как легковесных и недалеких (Лев Рубашкин и Ян Скамейкин). Над всеми едущими в одинаковой мере распростерта мантия соавторского добродушия и всепрощения. Эпопея литерного поезда недвусмысленно дает понять, что бескорыстное присоединение людей к целям нашей эпохи в значительной мере сглаживает разницу в индивидуальных способностях и достижениях. Даже такой признак, как участие или неучастие в революциях (не говоря уже о пресловутом соцпроисхождении, столь важном для комиссий по чистке), не играет главной роли. Перед ликом радостного царства будущего нет первых и последних; все равны, потому что все по-человечески несовершенно. Открывается новая страница истории, в написании которой каждый может принять участие в меру своего таланта и энтузиазма, "от нуля", независимо от прежних заслуг или ошибок.

Включенная в общий поток личность получает право на заботу, уважение, прощение слабостей, теплое место под солнцем. В нарочито приземленной и добродушно-юмористической трактовке советских людей принцип причастности проступает более явно, чем если бы каждый из них был ярк и героичен сам по себе. Идея могучего коллектива, гарантирующего счастье своим членам, идея великой страны, заботливо опекающей каждого своего гражданина, подчеркивается с особенной силой именно там, где тот представлен неопытным, инфантильным, заблудшим, т. е. особо нуждающимся в покровительстве и в твердой ведущей руке (см., например, рассказ соавторов "Турист-единоличник", повесть "Тоня" и др.).

Двойственность советских персонажей, отражающая дуализм всей социальной космогонии Ильфа и Петрова, наглядно проявляется в их взаимоотношениях с Остапом Бендером. В той мере, в какой эти люди принадлежат реальному социализму с его несовершенствами, великий комбинатор с успехом применяет к ним свою привычную технику пародии и обмана. Но причастность к ценностям высшего порядка дает им, даже обманутым, превосходство над Бендером, и он это понимает лучше, чем они сами. Ухудшанский, например, с радостью приобретает его "Торжественный комплект" для механического сочинения стихов и прозы, чем и выставляет себя на смех, демонстрируя профессиональную некомпетентность. Но кончается дело тем, что Бендера изгоняют из литерного поезда за безбилетную езду, а Ухудшанский с остальными журналистами едет дальше, чтобы участвовать во многих замечательных событиях. Отметим попутно символику поезда как надличной силы, которая организует всю эту довольно ограниченную и бесполовую публику, обеспечивает ее движение к великой цели (вспомним: "Наш паровоз, вперед лети, коммуна – остановка..."), нейтрализуя заурядность и порой несостоятельность этих журналистов, взятых по отдельности. Неудача Остапа с литерным поездом предвосхищена в начале романа, где антилоповцы, выброшенные из автопробега, наблюдают его с обочины дороги.

Остап, перед этим с таким блеском пародировавший митинги и лозунги, признает свое поражение: "Вам не завидно, Балаганов? Мне завидно" [ЗТ 7] [7].

Царство бюрократии, фразы, идеологии, конформизма, некомпетентности имеет, конечно, устрашающие размеры, однако на нем, согласно Ильфу и Петрову, не замыкается вселенная. Рост этих феноменов не является фатальной необходимостью и не подрывает веры в социализм как торжество разума, справедливости и свободы. Уже сейчас советские люди располагают верными способами выходить из сферы действия этих химер на простор настоящей жизни.

Такова конструкция мира в романах Ильфа и Петрова, и в настоящее время нет никакого смысла ругать соавторов за создание конформистских утопий и вредных мифов. Вместо этого стоит лишний раз удивиться способности поэзии преобразовывать мир, придавая даже заведомым фикциям привлекательность и органичность. Ведь, например, густая идеализация Августа и Мецената ничуть не портит для нас оды и сатиры Горация, финал "Тартюфа" с прославлением всевидящего и справедливого короля и сегодня вызывает слезы и ода к Фелице поражает изобретательностью и трогательностью своей риторической тактики, хотя нам хорошо известен облик настоящей Екатерины. Описанная модель советского мира в ДС/ЗТ по целому ряду линий согласована с другими аспектами их поэтики и не может быть устранена без разрушения всего художественного здания романов, столь любимых многими поколениями читателей.

2. Советский мир в ДС/ЗТ: судьба людей, вещей и слов  
Некоторые особенности модели социализма в ДС/ЗТ играют роль своего рода

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru тематических доминант, которые формируют жанровый облик романов и пронизывают многие стороны их фабулы, стиля, системы персонажей, техники комического. В этом разделе, как и в предыдущем, речь будет идти о том образе советской системы, который предстает на страницах романа. Однако в той мере, в какой художественная модель в ДС/ЗТ отражает реальность советской системы, нижеследующие замечания применимы и к самой этой реальности.

Вовлеченность. Newspeak

К чертам, играющим в ДС/ЗТ доминантную роль, относится прежде всего понуждение граждан к политической вовлеченности, производимое бюрократическо-идеологической системой. Обязанность участвовать в учрежденных государством формах жизни, определять, "с кем ты", принудительность сопереживания массовых чувств составляют тему многих произведений советской литературы, от "Тихого Дона" и "Хождения по мукам" до "Зависти" и "Доктора Живаго".

Другая черта, определяющая многое в романах Ильфа и Петрова, – это претензия бюрократическо-идеологических форм на универсальность, стремление их к полному охвату действительности. Свои предпосылки, стиль мышления, классификацию и оценку вещей система стремится представить как общезначимые и единственные. Сплетаясь с различными проявлениями жизни, бюрократическо-идеологическое начало образует развитую лжекультуру, способную приобретать устрашающий облик. Проявления этого процесса, в эпоху Ильфа и Петрова еще далеко не завершённого многообразны, от сравнительно безобидных (как, например, власть газетных клише над в общем-то хорошими людьми, вроде трамвайного инженера Треухова в ДС 12) до злокачественных ведущих к ухудшению живых и творческих начал (например, в известных фельетонах Ильфа и Петрова о Робинзоне и говорящей собаке).

Эта тенденция к проникновению во все поры жизни находит одно из ключевых выражений в языке. Язык – важнейший фронт идеологического овладения жизнью. Язык обладает опасными для власти потенциалами, которые та стремится обуздать и монополизировать. Перекройка действительности начинается с операций по переработке языка в "новоречь" (newspeak). Последняя состоит из идеологически нагруженных штампов и перелицованных понятий и базируется на разветвленном лингвистическом этикете, на режиме языковых запретов и предписаний. Аксиоматика официальной веры хитрыми путями преломляется в стилистике и интонации, морфологии и синтаксисе, словоупотреблении и пунктуации. Вмешательство в процесс мышления начинается, таким образом, уже на уровне кода, т. е. орудий и элементарных единиц мысли, каковые вместе со встроенной в них идеологией должны усваиваться произвольно, западая в автоматизированную, нерассуждающую область сознания.

Романы Ильфа и Петрова представляют собой раннюю и развернутую реакцию на тоталитарное манипулирование языком. В этом качестве они сыграли роль основоположной книги, своего рода базисной грамматики для неконформистской речи последующих десятилетий. Несомненно, например, зависимость от традиции Ильфа и Петрова таких сатириков, как Аксёнов, Войнович, Искандер, а также никогда не прерывавшаяся "бендеровская" струя в повседневном юморе советских людей [8]. Авторская речь и речь Остапа Бендера в ДС/ЗТ – это, среди прочего, веселая игра с бюрократическо-идеологической новоречью, чья экспансия в различные сферы жизни оглупляется путем "примерки" ее клише и сакральных формул к наименее подходящим для того объектам ("дьякон Самообложенский", "Иван Грозный отмежевывается от сына" и т. п.). Подобные эксперименты с авторитетной терминологией обнажают ее условность, несостоятельность ее претензий на охват всего бытия.

Профанации подвергается не только советский мир, но и дореволюционный. Соавторы и их герой с одинаковой непринужденностью жонглируют ходовыми фразами того и другого. Это естественно, если учесть, что засилье штампа, лозунга и других форм "патетической лжи и условности" (Бахтин) началось в России задолго до революции. И монархия, и ее враги в одинаковой мере полагались на гипноз слов. "Нельзя понять ту эпоху, если позабыть повальную, безграничную веру в политические формулы, забыть тот энтузиазм, с которыми их все повторяли, как повторяют колдовской заговор", – пишет А. Тыркова-Вильямс об эпохе 1-й Думы (1906 г.). "Когда извержение кончилось, когда лава остыла, многие сами себе удивлялись – как я мог так думать, так говорить, так действовать?" [9] Лара в "Докторе Живаго" считает приметой века "владычество фразы, сначала монархической, потом революционной" [XIII. 14].

Несомненно, однако, что в мире Ильфа и Петрова старые и новые стереотипы сосуществуют на качественно разных началах. Если дореволюционные формулы, как правило, фигурируют в виде безвредных и издевательски попираемых окаменелостей, то советские, напротив, предстают как агрессивные, живущие интенсивной паразитической жизнью, бесцеремонно присасывающиеся к живым тканям культуры и языка, тупо берущиеся за переработку даже самых неподатливых материалов (как Робинзон и ученая собака в известных ильфопетровских фельетонах, переполняющий романы мир мифов и легенд, старухи в богадельне, природа, имена собственные и т. д.). Ради точности следует заметить, что не все штампы, захлестывающие речь 20-х гг., непосредственно связаны с идеологией. Тогдашний суконый язык имел более прочную базу в культуре (или, скорее, контркультуре) эпохи. В его выработке сыграла свою роль не только экспансия тоталитарного мышления как такового, но и "плебейзация" всех сторон жизни, установление некоего опресненного демократического стандарта в области одежды, обычаев, эстетических вкусов, развлечений и т. п. Упрощался, среди прочего, и язык, превращаясь из высокоразвитого элитарного средства выражения в несложный в обращении, "доступный бедным" рабочий инструмент, в своей выразительности не поднимающийся выше расхожих клише, стертых метафор и цитат, – тот жаргон, о котором Юрий Живаго скажет: "„Юпитер“, „не поддаваться панике“, „кто сказал а, должен сказать бе“, „Мор сделал свое дело, Мор может уйти“ – все эти пошлости, все эти выражения не для меня" [XI. 5]. В выработке этого стиля не последнюю роль сыграл язык вождя революции, в совершенстве владевшего хлесткой, но выхолощенной образностью штампов и пригодных на все случаи жизни "крылатых слов": "три кита", "фиговый листок", "гвоздь вопроса", "поднести на тарелочке", "сидеть между двух стульев", "паки и паки", "связать по рукам и ногам" и т. д. [10]. Ленинский стиль повлиял на речь других большевистских ораторов, а от них, как зорко заметил А. М. Селищев, перешел в средства информации и в повседневную речь [11].

Этот напористый плебейский язык 20-х гг. и основанный на нем журнализм не могли не отразиться и на стилистической ткани романов Ильфа и Петрова, где они весьма заметно присутствуют и становятся объектом игры наряду с другими речевыми пластами. Ни для кого не секрет, например, обилие в тексте ДС/ЗТ заведомо известных и расхожих цитат ("памятник нерукотворный", "взыскательный художник", "среди шумного бала", "я пришел к тебе с приветом", "а поворотись-ка, сынку" и т. п., включая и "мавра, который может уйти", см. ДС 1//14 [12]) и непритязательных, бывших в употреблении, а то и просто заезженных журналистских шуток (сравнение пассажиров "Антилопы" с тремя богатырями; картина "Большевики пишут письмо Чемберлену"; "индийский гость" о Р. Тагоре и т. п.) – и это наряду с тонко замаскированными отсылками, с европейской эрудицией соавторов, с самым широким спектром жанров и мотивов, с виртуозным построением сюжета, с меткой метафорикой и действительно первоклассными остротами! Какими бы культурными или биографическими причинами ни объяснять присутствие у соавторов этой разменной монеты массовой риторики и газетного юмора, в поэтическом плане они органично вписываются в ту безудержную цитатно-стилизаторскую стихию, которая царит на страницах романов, втягивая в них, притом далеко не всегда с чисто пародийной целью, самые различные стили литературы и речи.

#### Мимикрия

Ответом людей на давление государства служит мимикрия, одно из универсальных явлений в мире ДС/ЗТ, неиссякаемый источник комизма и остроумия. В полную силу мотив мимикрии развертывается лишь во втором романе, что естественно объясняется ужесточением идеологического климата. При нэпе несочувствующие могли еще делать ставку на эскапизм, заботиться о приискании себе не столько лояльной маски, сколько просто уютного уголка в стороне от политики. Таков отец Федор, рассчитывающий "зажить по-хорошему возле своего свечного заводика". Другие, как Чарушников и компания, мечтают о падении большевиков и также не прикидываются марксистами, а пережидают в стороне, приторговывая баранками или мануфактурой. В ДС их существование еще не отмечено, как в ЗТ, печатью обреченности. Мир, поделенный между государственной и частной сферами, представляется достаточно устойчивым. Советскую терминологию герои первого романа пускают в ход не на каждом шагу, а лишь при крайней нужде, как в иную отчаянную минуту неверующий взывает к Богу. Так, о. Федор в пылу схватки с Воробьяниновым из-за стула ссылается на "власть трудящихся"; растративший общие деньги Ипполит Матвеевич лепечет что-то об аукционерах, которые "дерут с трудящихся втридорога" [ДС 9; ДС 21]. Мимикрия в ДС – лишь прозрачная косметическая уловка, как псевдоним

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru "Маховик", под которым работает бывший "Принц Датский", или как "многоликий Гаврила" халтурщика Ляписа. Напротив, во втором романе, действие которого с самого начала проходит под грозным знаком чистки, персонажи мимикрируют ради выживания, и делают они это со страхом (геркулесовцы), в суете и суматохе (художники, гонящиеся за ответственными работниками, ЗТ 8), с ляпсусами и проговариваниями (Синицкий в шарадах допускает чуждые лозунги, Скумбриевич заявляет комиссии по чистке "я не Скумбриевич, я сын", ЗТ 35), со слезами и мукой (Синицкий). И мимикрия носит здесь уже не спорадический, а перманентный и массовый характер ("Геркулес"). Наиболее дальновидные применяют хорошо разработанную технику притворства, рассчитанную на длительное подпольное выживание (Портищев, см. ЗТ 4//5, Корейко, мнимо сумасшедшие), но и они в конце концов лишь отсрочивают этим свое неминуемое разоблачение.

Мимикрируют не только люди, но и все виды культурной продукции. Один из типичных результатов мимикрии в этой сфере – курьезные гибриды, в которых старые формы и модели наскоро переделаны в соответствующие советские и проглядывают из-под них (таковы статуэтка "купающаяся колхозница", новогодние рассказы о "замерзающей пионерке" [см. ЗТ 9//5] и т. п.). Новолетовский критик издевается над песней "Привет тебе, Октябрь великий", сложенной на фаустовский мотив "Привет тебе, приют невинный" [см. ДС 5//18]. Рецензент эпохи ЗТ отмечает, что "Нагородская и Вербицкая, прикрывшись защитным цветом громких фраз о колхозном строительстве, о новом человеке, продолжают поставлять читателю мещанское обывательское чтиво"[13].

Интересно, что в то время как критика разоблачает подобные уловки со стороны отдельных лиц, официальный агитпроп допускает их открыто, настраивая свою продукцию на популярнейшие старые мотивы: ср., например, революционные варианты песен "Стенька Разин" "Вдоль по речке", "Так громче, музыка, играй победу", пресловутые новые частушки и т. п. Для различающего взгляда здесь противоречия нет, ибо в использовании агитпропом дореволюционных мелодий проявляется не мимикрия, а рециклизация – другой тип сопряжения старого с новым, не менее характерный для революционной эпохи (см. ниже)[14].

#### Лоскутность культуры

Все эти явления способствуют лоскутности отраженной в романах культуры, придают ей до причудливости гетерогенный и дисгармонический облик, словно издевающийся над установкой на единообразие, которую тоталитарная идеология содержит в своей программе, но пока что бессильна полностью провести на практике. Новому быту не хватает единого стиля, на многих своих участках он наскоро сметан из диссонирующих элементов, как язык председателя горисполкома [ЗТ 1] или "восемь экспонатов" краеведческого музея, среди которых зуб мамонта, макет обелиска, жестяной венки с лентами и проч. [ЗТ 31].

Пестрота эта обусловлена рядом причин, из которых самая элементарная – это бедность, дефицит, вынужденный аскетизм быта. Нехватка простейших благ ведет к их расхватыванию и разрозниванию, к разрушению всяческой комплектности (о чем см. Щеглов, Антиробинзонада Зоценко). В этом смысле подчеркнуто символически сюжет первого романа, основанный на разрознивании гарнитура стульев, – ср. одновременные с ДС слова из "Египетской марки" О. Мандельштама о гарнитурах и сервизах: "Центробежная сила времени разметала наши венские стулья и голландские тарелки с синими цветочками" [гл. 1]. Показательна сцена, где Остап мечтает подобрать обмундирование для своих спутников в соответствии с характером каждого: Балаганову подошли бы "клетчатая ковбойская рубашка и кожаные краги", Паниковскому – "черный сюртук и касторовая шляпа", самому Бендеру "нужен смокинг" и т. п. Подобные требования были бы вполне удовлетворимы в рамках высокоразвитой, тонко дифференцированной культуры. Но в советской России 1930 г., где, как известно, "штанов нет", не приходится мечтать о специализации, о нюансированном подборе костюма к его носителю, и на Паниковского вместо сюртука напяливают мундир пожарного (оказывающийся, впрочем, глубинно созвучным природе этого персонажа – см. ЗТ 7//15 ).

Не менее важный фактор, придающий лоскутный облик советской культуре, – это бесчисленные вкрапления в нее старого, вдребезги разбитого быта. Полупереваренный дореволюционный субстрат то и дело проглядывает в ДС/ЗТ из-под форм новой действительности, коично с ними соединяясь. Протоколы с "лиловыми „слушали-постановили"" вылетают из папок с тисненой надписью "Musique". Метрдотель "от Мартьяныча" пытается оформить в лучшем старорежимном стиле банкет

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru в честь строителей Турксиба. Советское учреждение размещается в бывшей гостинице с дриадами и наядами: "Как завхозы ни замазывали старые надписи, они все-таки выглядывали отовсюду. То выскакивало в торговом отделе слово „Кабинеты“, то вдруг на матово-стеклянной двери машинного бюро замечались водяные знаки „Дежурная горничная“...“ [ЗТ 1; ЗТ 11; ЗТ 29][15] (отметим здесь также использование начальных слов "Воскресения" Толстого – см. ЗТ 11//1).

Как показывает в своих "Метаморфозах" великий римский поэт, во время мировых катаклизмов предметы перемещаются на чужие места и вступают в новые, парадоксальные сочетания. Тема хаоса решена как причудливое появление вещей в неожиданных позициях, как их обмен местами и функциями. Так, в эпизоде потопа дельфины населяют лес и ударяются о деревья, а тюлени лежат на лугу, где недавно щипали траву козочки (ради чудесного эффекта умалчивается, что и лес, и луг находятся на дне моря). Примерно тем же методом решается у Ильфа и Петрова тема послереволюционного хаоса в России, показываются последствия происшедшего в ней катаклизма. Принадлежности, функционеры, инструменты прежней культуры выбиты со своих традиционных мест, вырваны из приличествующего им окружения, хаотично разбросаны по ландшафту новой действительности, варварски втиснуты в чуждые им, острающиеся, а порой и оскверняющие контексты. Бакенбарды Хворобьева, например, "казались ненатуральными", когда под ними не было "ни синего вицмундира, ни штатского ордена с муаровой ленточкой, ни петлиц со звездами тайного советника" [ЗТ 8]. Вместо чинов Министерства народного просвещения бакенбардиста окружают Пролеткульт, совслужащие, стенгазеты, непрерывка... Как подводные нимфы Нереиды дивятся городским улицам и домам, так взирают на "Геркулес" с его чисткой менады, дриады и наяды со стен дореволюционной гостиницы... Старый мир полусасыпан, перестал существовать как ансамбль, и на поверхности можно наблюдать лишь разрозненные его осколки в разнообразных комбинациях с элементами нового быта и друг с другом.

Подобный угол зрения связан косвенной преемственностью с поэтикой начала столетия. Эмоциональная приверженность к детали, к отдельно увиденной вещи была ярко выражена в культуре Серебряного века, славившего и одухотворявшего хрупкую фактуру жизни, учившего бережно лелеять каждый ее фрагмент и каждый уникальный миг ввиду трагической эфемерности человека и культуры (такой оттенок имеет любовь к вещи в поэзии акмеистов, у Розанова и др.). Этот интерес к изъятой из комплекта вещи передан послереволюционной литературе, хотя, конечно, с заметно сдвинутыми акцентами. Калейдоскоп полузабытых аксессуаров эпохи, отрывочных фраз, выхваченных из потока времени деталей, коллекции реальных, "поминальные списки вещей", "реестрики домашних словечек, вышедших из обихода"[16] – таков обычный после 1917 способ воссоздания образа прошлого как в советской, так и в эмигрантской литературе (ср. хотя бы описание одного и того же предмета – серебряного пресс-папье с медвежонком – у эмигранта-сатириконовца С. Горного и в ЗТ 20//11). При этом у разных авторов в разных пропорциях сочетаются идущее от Серебряного века ностальгически-бережное отношение к фрагментам "милой жизни" и новое, в циническом духе времени, глумление над их беспомощной оголенностью, оторванностью от родной среды. Сам выбор предметов, разумеется, также бывает разным в зависимости от позиции автора. Со щемлящим лиризмом рассыпает перед читателем подробности ушедшего быта С. Горный в книге с характерным названием "Только о вещах". То же у поэтов: Принесла случайная молва / Милые, ненужные слова: / "Летний сад", "Фонтанка" и "Нева" (Вертинский); И в памяти черной, пошарив, найдешь / До самого локтя перчатки (Ахматова) и мн. др.

Напротив, Ильф и Петров, в широком смысле находящиеся в той же струе, примыкают к ее левому (т. е. ироническому и десакрализирующему) крылу. Соавторы часто и с насмешливой подробностью описывают разрозненные коллекции обломков прошлого: то пеструю мебель в кабинете председателя [ЗТ 1], то предметы аукционного торга [ДС 21], то приобретения Остапа, решившего превратить свой миллион в ценные вещи [ЗТ 36]. Обе линии, ностальгическая и ироническая, сходятся в поздних мемуарных произведениях В. Катаева (одно из которых – в сущности, целая энциклопедия воспоминаний о вещах – так и называется: "Разбитая жизнь...").

#### "Рециклизация"

Новая культура, как и разрушенная старая, далека от желаемого единообразия – не в последнюю очередь именно благодаря засоряющим ее *membra disjecta* старого быта. Эти последние не могут немедленно исчезнуть со сцены, да и молодой советский истэблшмент, по своей бедности и неустойчивости, продолжает в них нуждаться. Но использует он их в смещенных, периферийных функциях, нимало не считаясь с тем,

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru насколько престижная роль отводилась тому или иному предмету в иерархии старого мира. Предводитель дворянства служит регистратором загса; в алькохах бывшей гостиницы развешиваются учрежденные диаграммы и схемы. Старое, как утильсырье, подвергается массовой переработке, или, говоря по-современному, рециклизации (от англ. recycling; надеюсь, что этот неологизм не прозвучит слишком вызывающе на фоне массовой стихии варваризмов в сегодняшнем русском языке). Новая культура утилизирует обломки старой, подобно тому как в Средние века победители вделывали в кладку своих домов надписи, гербы, украшения из снесенных дворцов и башен поверженного врага...

Рециклизация, захватывающая как материальные, так и духовные аспекты дореволюционной культуры, дающая себя знать в большом и малом, является одной из главных доминант как мира, изображаемого в ДС/ЗТ, так и строя самих романов. Она налицо и в розыгрышах Остапа Бендера, и в трактовке множества персонажей и предметов, и в мотивах вроде "рогов и копыт", и в самой фактуре романов, демонстративно построенных из элементов старой литературы[17] (см. ниже, раздел б). Наряду с мимикрией, рециклизация служит одной из двух главных форм двусторонне-издевательского сопряжения побежденного старого с победоносным новым в стилистике и фабуле ДС/ЗТ. Перед лицом этой нигилистической и иронической стихии[18], беззастенчиво перемалывающей культурный и человеческий материал, можно если не безоговорочно принять, то понять точку зрения Д. С. Мирского, который в рецензии 1931 г., отдавая должное комическому таланту Ильфа и Петрова, усматривал в ДС (как и в ряде произведений Л. Леонова, В. Катаева и др.) "стоцентный цинизм и презрение к человеческой природе" и находил, что в конечном счете роман производит мрачное впечатление[19]. Следует заметить, однако, что в отношении девальвации человеческих слов, намерений и претензий ближайшим предшественником авангардных писателей был скорей всего Чехов, которого трудно заподозрить в цинизме[20].

Принцип рециклизации, действующий на всех уровнях романной структуры в ДС/ЗТ, отражает известные тенденции времени. Общеизвестно, например, требование использовать из старой культуры все, что может пригодиться пролетариату (мастерство классиков, знания интеллигенции и т. п.), остальное же, включая и "выжатых", как лимоны, носителей этой культуры, выбросить за ненадобностью[21]. Это положение дел формулирует Иван Бабичев, герой "Зависти" Ю. Олеши: "Они жрут нас, как пищу, – девятнадцатый век втягивают они в себя, как удав втягивает кролика... Жуют и переваривают. Что на пользу – то впитывают, что вредит – выбрасывают... Наши чувства выбрасывают они, нашу технику – впитывают!" [II. 6]. Иногда этой операции придавался показательно-символический характер, скажем, когда колокола публично снимались для переплавки на нужды пятилеток или всем известные старые песни и лозунги переиначивались на советский лад. Однако наряду с подобной сознательной и вызывающей переделкой шли и массово-стихийные процессы того же направления, приводившие к хаотическим результатам.

Рециклизация могла приводить к почти тому же, что и мимикрия, а иногда и совмещаться с нею: старые песни, переделываемые на новый лад (см. выше и примечание 14), – это в одних случаях деловитая утилизация новым старого, а в других – сервильная маскировка старого под новое. Бывший предводитель дворянства на должности регистратора загса – это унизительное перемещение вниз по престижной линии, но в какой-то мере и защитная советская окраска. Так или иначе, совокупное действие подобных факторов придавало культуре 20-х гг. пестроту, которая в романах Ильфа и Петрова нарочито сгущена и непрерывно эксплуатируется в сатирических целях.

Эта стилистическая разноголосица не распространяется на "положительную" часть социалистического мира: рабочие, строители, журналисты "Станка", комсомольцы турксибских глав ее не знают. Не отягощенные грузом прошлого, эти слои обладают примитивной, но свежей, цельной и по-своему притягательной культурой. Комичные вкрапления не полностью переработанных осколков старого характерны для бюрократической, идеологической, административной, культурной стихий, т. е. для тех сфер советского мира, где царит напряженный конформизм, беспоконное равнение на руководящие установки. Здесь они могут образовывать довольно значительный и жизнестойкий субстрат, под действием которого формы нового перерождаются и начинают походить на старое. Так, народное гулянье в пользу узников капитала есть, в сущности, травестия масленичных гуляний [см. ЗТ 14//22].

3. Остап Бендер: литературная генеалогия и роль в романе  
Выявив силовые линии советского мира в ДС/ЗТ, можно перейти к чертам образа

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru Остапа Бендера, а также архитектоники и стилистики романов. Бендер – фигура во многом традиционная, имеющая за своей спиной солидную генеалогию (в том числе и в русской литературе), но вместе с тем и обладающая оригинальностью, которую можно вполне оценить лишь на фоне традиции. Оригинальность эта состоит, во-первых, в новой комбинации известных признаков и типов литературного героя, и, во-вторых, в том, что эти традиционные признаки и типы оказываются спроецированы на советскую действительность, на фоне которой они неожиданно приходятся ко двору, получают парадоксальные применения и начинают жить новой жизнью.

В критических работах об Ильфе и Петрове не раз отмечались как социальная несолидность Бендера, жульнический характер его деятельности, так и присущие ему черты интеллектуализма, духовного аристократизма, остроумия, превосходства над толпой. Подобные наблюдения, очевидно, правильны, но они не могут в полной мере передать своеобразие фигуры Бендера, поскольку определяют данного героя с помощью чисто житейских понятий, а не в терминах систем и конструкций, из которых складывается литература. Мы сможем лучше оценить изобретательность создателей Бендера, если будем рассматривать этого героя в перспективе литературной типологии, как пересечение некоторых порознь известных типов. Понимание того, к каким из существующих семейств героев принадлежит Бендер, позволит успешнее опознать в его фигуре "фамильные" признаки, в том числе и потенциальные, т. е. такие, которыми он мог бы обладать или даже обладает, но в недоволощенном или размытом виде.

Бендер в литературной типологии: плутовство, помноженное на демонизм

В самом общем плане следует, по-видимому, указать два типологических ряда героев, в которые одновременно входит Остап Бендер: (а) "плутовской" и (б) "демонический".

С одной стороны, герой ДС/ЗТ очевидным образом относится к типу деклассированных авантюристов, чьи интересы располагаются в тривиальной, "низменной" сфере, заведомо отключенной от каких-либо идеалистических или престижных устремлений. В словаре культуры фигура плута помечена признаком "низа", его цели откровенно эгоистичны и безыдейны, что, естественно, создает богатые возможности для подрыва с его помощью чьих-то претензий на значительность, для высмеивания неумных и вредных страстей, для развенчания "чужой патетической лжи и условности" (Бахтин). Примеры плутов или бродяг, чья деятельность бросает вызов чужой солидности, известны: это находчивые слуги сумасбродов-хозяев у Мольера, "король" и "герцог", дурачащие провинциальных обывателей, у

М. Твена ("Приключения Гекльберри Финна"), жулики О'Генри, чаплиновский герой в ряде своих вариантов; в реальной жизни это аферисты вроде знаменитого корнета Савина и др.

С другой стороны, как уже отмечали наиболее внимательные критики[22], Бендер входит в разветвленную семью интеллектуально изолированных и одиноких в своем олимпийстве героев, с иронией и своего рода научным любопытством взирающих на человеческую комедию и по праву превосходства позволяющих себе всякого рода опыты над неразумными существами, манипулирование ими, передразнивание и провоцирование. "Я невропатолог, я психиатр, – говорит о себе Бендер. – Я изучаю души своих пациентов. И мне почему-то всегда попадают очень глупые души" [ЗТ 6]. Когда абсолютные мерки и телескопическое зрение такого существа вдруг обращаются на возню мелких и пошлых людей, эффект оказывается комическим, особенно если в подобную перспективу попадают целые сообщества пигмеев вместе с их "идеологией", "общественным мнением", "авторитетными" институтами и т. п. Этим героям, мощную поросль которых дала эпоха романтизма, объединяют под условным названием "демонических". В их ряд входят столь различные фигуры, как Шерлок Холмс и граф Монте-Кристо (оба – всевидящие наблюдатели людей и распорядители человеческих судеб, тени которых постоянно призываются в ДС/ЗТ в качестве фона для Бендера), как Печорин, Воланд, Хулио Хуренито[23], а до известной степени также тургеневский Базаров, Маяковский как художественная личность и "персона" своей лирики, и др. Демонический персонаж способен на благородные поступки ради рядовых людей, к которым испытывает благожелательность, – вспомним хотя бы самопожертвование Базарова ради мужиков, на чей счет у него нет иллюзий, или Воланда, протягивающего руку смелым и независимым людям, или заботу Остапа о бывших компаньонах. В то же время подобный герой нередко присваивает себе наполеоновское право распоряжаться

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru людьми как дешевым материалом для своих титанических экспериментов. В высокой своей разновидности данный тип может обладать подлинным обаянием, "харизмой", быть защитником и восстановителем порядка. В менее приятных вариантах могут выступать на первый план такие черты, как пустота, цинизм, дух издевательства над всем и вся, а также такое известное свойство дьявола, как отсутствие устойчивого лица, бесконечная множественность масок и обликов. Тогда, в зависимости от степени злокачественности, мы получаем или зависимых от хозяина мелких бесов и пересмешников, как спутники Воланда, или монстров типа Петра Верховенского.

Комбинация плутовства и демонизма принимает в бендеровском поведении множество форм, отмечаемых в разных местах книги (скажем, замечания Остапа о собственной генеалогии – конец ДС 5// 15, или три типа его "сатирических операций" – см. ниже, и др.).

Плутовская и демоническая ипостаси совпадают в том, что обе они предполагают принципиальную невовлеченность героя в дела и страсти "отдельных лиц и целых коллективов", свободу от идеологий, повинностей и подразделений, осложняющих жизнь рядовой массы, дистанцированное и насмешливо-острашающее отношение к тому, что для нее составляет предмет интереса, вождения или страха. Можно рассматривать плутовство и демонизм Бендера как два контрастных регистра, через которые проводится тема "невовлеченности", чтобы затем совместиться в характерной модели поведения, в знакомом всем рисунке бендеровского ловкачества, нераздельно слитого с мудростью и остроумием. Включаясь в автопробег или подыгрывая монархисту Хворобьеву, Остап как легковесный деклассированный плут дурачит и эпатирует своих клиентов "снизу", как мудрец-экспериментатор манипулирует ими, комментирует и обнажает их смешную сторону "сверху" – и в обоих качествах остается надежно "вне" сферы страстей, принуждений и условностей, тяготеющих над их жизнью[24].

Этот контраст "плутовства", неангажированности Бендера с вовлеченностью остальных персонажей делается особенно выпуклым благодаря формуле, по которой неизменно строятся встречи Бендера с последними. Как правило, он застаёт других героев не в спокойных и нейтральных ситуациях, а в состоянии повышенной эмоциональной напряженности. Мир, с которым имеет дело Бендер, – это всегда мир патетичный, спешащий, беспокоящийся, терпящий бедствие. Человеческие коллективы охвачены массовыми поветриями, их кружат водовороты и бьет лихорадка. Некоторые из этих страстей пребывают в латентном состоянии, пока их не пробудит к жизни Бендер: так, он расшевеливает монархические чувства старгородских обывателей и вызывает приступ шахматной горячки в приволжском городке. В других случаях он подстраивается к уже бьющим ключам массовой энергии, как автопробег, шабаш на кинофабрике, свара в коммунальной квартире, кампания по подписке на заем, чистка в учреждении, бурная художественная жизнь в провинциальном городке, журналистский ажиотаж вокруг Турксиба. То же относится к индивидам: в момент, когда в их жизни возникает Бендер, все они переживают тот или иной личный кризис (разумеется, "глупый", не заслуживающий эмпатии – необходимое условие комического), нуждаются в сочувствии и помощи[25]. Как Мефистофель, с которым он и вообще сходен, Остап является на помощь тому, кто испытывает ту или иную "недостачу". Эллочка проигрывает состязание с дочерью миллионера; инженер Щукин томится голый на лестнице перед защелкнувшейся дверью; Изнуренков ждет увоза описанной мебели; Альхен, расхитивший казенное добро, мучается стыдом и боится милиции; Лоханкина бросила жена и высекли соседи; Ухудшанский не находит в себе таланта для написания репортажа о стройке. В аналогичных положениях застаёт Бендер своих будущих компаньонов: Паниковский спасается от преследователей, Козлевич переживает депрессию в автомобильном деле, над Балагановым вот-вот блеснет "длинный неприятный меч Немезиды". На фоне всех этих лиц и коллективов, в разной степени озабоченных, хмурых, согнутых под ярмом необходимости, свобода и беспечность Бендера производят освежающее действие. Его реакция на их бедствия выражает отрешенное, не без юмора, любопытство: "– Паниковского бьют! – закричал Балаганов, картинно появляясь в дверях. – Уже? – деловито спросил Бендер. – Что-то очень быстро" [ЗТ 12]. Острога романов Ильфа и Петрова выразилась, среди прочего, в том, что персонаж с такой комбинацией свойств помещен в советскую действительность, законом которой является как раз вовлечение индивида в массовые формы жизни, притом вовлечение настойчивое, оставляющее очень мало места для уклонения. В подобных условиях похождения героя типа Бендера неизбежно выглядели как рискованная дерзость. Будь он чистым плутом, это еще было бы терпимо: ведь шути и жулику, которые с социальной точки зрения являются "ником", многое сходит с рук. Именно эту сторону в фигуре Бендера выделил В. Набоков,



Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
говоря:

"Ильф и Петров, два замечательно одаренных писателя, решили, что если сделать героем проходимца, то никакие его приключения не смогут подвергнуться политической критике, поскольку жулик, уголовник, сумасшедший и вообще любой персонаж, стоящий вне советского общества, иначе говоря, любой персонаж плутовского (picaresque) плана, – не может быть обвинен в том, что он недостаточно хороший коммунист или даже просто плохой коммунист. Так Ильфу и Петрову, Зощенке и Олеше удалось создать образцы абсолютно первоклассной литературы под знаком полной независимости, поскольку выбранные ими темы, персонажи и сюжеты не могли рассматриваться как политические. До начала 30-х гг. они еще могли это себе позволять"[26].

Критика, по-видимому, в основном поддалась на эту уловку, и возобладавший в ней взгляд на Бендера как на жулика по преимуществу уберег этого героя от анафемы, запрета и забвения, каким подверглись, например, персонажи Булгакова, от ученых Персикова и Преображенского до демона Воланда, в которых олимпийское превосходство, легкость, свобода, презрение к политизированным дрязгам воплотились в незамаскированном и вызывающем виде. Главным амплуа героя Ильфа и Петрова критики более или менее единодушно признали плутовство, да и исконно-субверсивное, бахтинское значение плутовства было во многом скрадано социологическими мотивировками (сколько было написано о Бендере как продукте нэпа, о его пресловутых собственнических устремлениях!). Интеллектуализму же, остроумию, наблюдательности и другим "высоким" аспектам отводилась роль и вовсе второстепенных черточек, которые, правда, придают этому жулику своеобразное обаяние, но сами по себе ни в какой законченный (архе)тип не складываются. Плутовской статус, таким образом, помог провести через цензурно-идеологические рогатки не только издевку над советскими институтами (тот побочный эффект бендеровских проделок, о котором говорит Набоков), но и другое лицо этого героя, лицо "холодного философа" и психиатра глупых душ, лицо опасное, которое без такой камуфлирующей завесы оказалось бы неприемлемым, как показывает судьба соответствующих персонажей Булгакова и их создателя.

Этому, конечно, во многом способствовала неполная "зрелость" Бендера в первый период его литературного бытия. В первом романе его демонизм еще только начинал кое-где прорезываться в недрах плутовства. Между тем именно "двенадцать стульев", и поныне оцениваемые многими как более классический и репрезентативный из двух романов, задали инерцию восприятия Бендера в советской и зарубежной критике. В ДС этот герой еще наделен чертами босяка и уголовника (сидел в тюрьме по мелкому делу), позволяет себе "обыкновенную кражу", унося чайное ситечко вдовы, подвергается побоям (в ранней редакции), не делает программных высказываний, мировой тоски не испытывает, – словом, нив чем, кроме совершенного знания людей и первоклассного авторского юмора, не выходит из амплуа веселого и артистичного жулика, уже знакомого русскому читателю хотя бы по рассказам О'Генри.

Лишь во втором романе, и притом уже с самых первых страниц, он предстает как существо иного, высшего порядка: имеет внешность атлета с медальным профилем, перед которым Балаганов испытывает "непреодолимое желание вытянуть руки по швам", как перед "кем-либо из вышестоящих товарищей"; отмежевывается от уголовщины ("я чту Уголовный кодекс"); заявляет себя как человек абстрактной мысли и "мета"-уровня, стоящий выше непосредственно-физического аспекта выполняемых операций ("меня кормят идеи", "бензин ваш, идеи наши", "я невропатолог и психиатр", "в мои четыреста способов отъема денег ограбление как-то не укладывается"); провидит будущее (в ЗТ 6 подробно рассказывает Паниковскому, где и как тот умрет; ср. аналогичные предсказания Воландом смерти Берлиоза и буфетчика Сокова); высокомерно отстраняется от советских утопий ("мне скучно строить социализм"); не чужд демоническому одиночеству и томлению по "общим путям" (voies communes), гарантирующим счастье; наконец, подобно романтическим гигантам, не раз проявляет благородство и великодушие по отношению к простым смертным. Само плутовство предстает здесь интеллектуализированным, выглядит как искусство ради искусства; Бендер уже не жулик, а великий комбинатор (явный отголосок великого провокатора Хулио Хуренито из романа И. Эренбурга). Характерно, что само понятие "великий комбинатор" появилось уже после выхода в свет первого романа, где-то в конце 1928 или начале 1929, т. е. на пути к новому Бендеру "Золотого теленка" [см. ИЗК, 208].

Среди других созвучий нового Бендера фигурам романтических магов, демонов,

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
искусителей и испытателей человеческих душ должна быть упомянута окружающая его в ЗТ пестрая компания. В первом романе Воробьянинов был для Бендера хоть и глупым, но равным по рангу партнером. Протагонисты ЗТ образуют структурно иную группу, отвечающую архетипам "учителя и учеников" или "повелителя и свиты". В терминах магики-демонической топики Паниковский, Балаганов, Козлевич – это оруженосцы, адъютанты, рабы и мелкие бесы, состоящие для поручений при могущественном хозяине, подобные слугам и помощникам графа Монте-Кристо, спутникам Воланда, двум вассалам Просперо, другу Шерлока Холмса доктору Уотсону или ученикам Учителя в романе Эренбурга. О равенстве здесь нет речи, и необязательна даже полная посвященность слуг/учеников в цели и планы шефа. Для подобной группы характерна иногда соотнесенность с различными составляющими человечества (национальное "diversity" учеников Хуренито) или даже стихиями мироздания (Ариель и Калибан как духи воздуха и земли). Три спутника Бендера ассоциируются (хотя, как и все другое в романе, лишь фигурально и в шутку) с основными элементами космоса: Паниковский – с землей, Балаганов – с водой, точнее, с морем, Козлевич – с небом [см ЗТ 1//32; ЗТ 6//17].

Можно заметить, что и в этом плане, как в ряде других, демонизм Бендера оказывается неабсолютным, сниженным элементами плутовства и авантюризма. Если слуги подлинного мага являются его верными орудиями и притом сами причастны к его сверхъестественным способностям (чистый пример – слуги Воланда), то подобранные в канаве компаньоны Бендера более чем ординарны, неспособны понять замыслы хозяина далее чисто жульнических задач и беспрерывно поддаются на соблазны, совершают промахи, выходят из подчинения, ставят общее предприятие под угрозу (отступничество "охмуренного" ксендзами Козлевича, нарушения дисциплины Паниковским, совращение им же наивного Балаганова и т. п.). Можно считать, таким образом, что в бендеровской компании ЗТ контаминированы два различных архетипа – с одной стороны, "маг и его свита" (Просперо, Воланд, Хуренито), а с другой – "путешествующий герой и его неразумные спутники", что характерно для авантурных повествований (товарищи Одиссея, вызвавшие бедствие съедением быков Гелиоса; Том Джонс и Партридж; Нелл и дед в "лавке древностей" Диккенса и др.). В первом романе, где Остапу сопутствует "дурак-компаньон", то и дело действующий во вред общему делу (как в случае растраты общих денег), но где магики-демоническая ипостась Бендера еще недостаточно прорезалась, из этих двух архетипов, по-видимому, представлен только второй.

Переход от Бендера ДС к Бендеру ЗТ, несмотря на исподволь назревавшие симптомы, весьма резок. Погибнув в конце первого романа, он во втором романе восстает из мертвых новым человеком. Это первая, но не последняя большая переориентация его образа. Отметим попутно, что операцию его "оживления" Ильф и Петров проводят обычным для них способом – через аппарат архетипов и литературных ассоциаций. Новое явление зарезанного было Бендера – это, во-первых, еще одна реминисценция из Конан Дойла (погибший и воскресший Шерлок Холмс), а во-вторых, то, что задним числом осмыслилось как архетип смерти-возрождения, с помощью которого обычно оформляются радикальные личностные перемены[27].

Несмотря на эту почти-подмену Бендера в ЗТ, инерция "двенадцати стульев" долго (и счастливо для судьбы более глубокого, опасного и художественно более совершенного "Золотого теленка") продолжала оказывать влияние на критические интерпретации. Герой Ильфа и Петрова вошел в пословицы прежде всего как виртуозный жулик, процветающий благодаря человеческой глупости ("проделки в духе Остапа Бендера", как еще и сейчас говорят в народе об особенно ловких аферах).

Для такой недооценки было, конечно, немало оснований. При всей неотразимой харизме Бендера, сделавшей его едва ли не главным культурным героем советской антиофициальной мифологии, преувеличивать мощь его фигуры отнюдь не следует. Принадлежность Бендера, даже в его позднем, более возвышенном воплощении, к интеллектуально-демоническому семейству не означает его полного тождества с персонажами типа великого провокатора Хуренито и всесильного мага Воланда. Калибр каждого из этих трех родственных героев подобран в соответствии с замыслами авторов в рамках их различных моделей мира. Герой романа Эренбурга, наиболее вирулентный из троих, нацелен на уничтожение всех существующих институтов и в своей визионерской мечте о будущей гармонии – хотя и отличаясь от своего более стихийного поэтического собрата крайним интеллектуализмом и методичностью подхода – напоминает Маяковского с его страстной ненавистью к глобальному чудовищу "быта". Герой Булгакова наделен надмирным могуществом и ледяным бесстрашием, эффективнее всего работающими именно на фоне того мнимо-незыблемого, но по сути своей ничтожного и тупого истэблшмента, чей

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов [iflandpetrov.ru](http://iflandpetrov.ru) эпатаж и разгром является функцией образа Воланда. В романах Ильфа и Петрова, где советская действительность амбивалентна и отнюдь не подлежит отвержению целиком, соответственно редуцирована и фигура героя. Не обладая максималистскими масштабами Воланда и Хуренито, он изображен наполовину плутом, сводит свое эпатажирующее действие к позе насмешливого (хотя, как мы видели, иногда смешанного с завистью) нейтралитета, к тактике летучих намеков, пародий и острот и в конечном итоге оказывается безвредным и нерелевантным перед лицом победоносного марша страны в будущее. (Едва ли нужно объяснять, почему и в такой ограниченной версии феномен Бендера навсегда остался сенсационным и уникальным в советской литературе.)

В сокрытии рискованных моментов сыграла свою роль, вне сомнения, и артистичность героя ЗТ, подающего себя, включая и более высокую ипостась, не иначе как сквозь призму автоиронии и автоснижения в самом широком диапазоне, от "Я – как Суворов" до "Сбылись мечты идиота". Демонизм Бендера, родство его с воландовскими фигурами необходимо принимать *cum grano salis*. Делая предметом словесной игры не только других, но и себя, великий комбинатор второго романа всегда оставляет право воспринимать свои титанические позы, свои "великолепные" высказывания и жесты лишь как возвышение, а тем самым и ироническое высвечивание собственного плутовского аспекта (т. е. то же, что делается Бендером в отношении более "низких" и глупых индивидов: "Гомер, Мильтон и Паниковский", "Как ваша фамилия, мыслитель?" и т. п.).

В этих условиях выделение из бендеровской фигуры воландовского компонента в чистом виде было бы, очевидно, непосильной интеллектуальной задачей для проработанных критиков. Перехитрив идеологическую инквизицию, Бендер счастливо избежал запрета и многолетнего забвения, выпавших на долю его типологических собратьев в советской литературе.

У каждой из двух классических составляющих образа Бендера обнаруживаются созвучия с современной ему эпохой, благодаря которым этот герой органичным, хотя порой и довольно неожиданным образом вписывается в нарисованную соавторами картину советской действительности. "Плутовство", например, имеет такую известную форму, как выдавание себя за кого-то другого. В атмосфере всеобщей мимикрии такое поведение плута может приобретать оттенок пародии на притворство всего общества.

Советские преломления получает и ряд сторон "демонизма". Бюрократическое мироустройство, претендующее на всезнание и всемогущество, с идиотской серьезностью навязывающее жизни свои пигмейские категории, буквально напрашивается на "провокационную" поверку категориями универсальными, мировыми, на острабяющий показ с некой высшей точки зрения, откуда вся эта система принуждений представляется необязательной и смехотворной. Фигура, в которой воплощены философское превосходство, ирония, неподвластность мелочному контролю, умение превращать громоздкие приспособления деспотии в объект изящных игр и экспериментов, способна давать подрывной эффект большой силы. Разновидности ее встречаются почти в каждом произведении М. Булгакова. Сюда примыкает в своей "высокой" роли и Остап Бендер. Позиция иронической снисходительности, реляти-визирующая мир самодовольных лилипутов, принимает у него разные формы, не в последнюю очередь проявляясь в знаменитом остроумии. Последнее в большой мере строится на переводе тривиальных явлений окружающей действительности в крупный и абсолютно крупный план[28].

С другой стороны, в выборе "демонической" маски для Бендера нашли отражение такие уже отмеченные черты послереволюционной ментальности, как пренебрежение к традиционной шкале ценностей, как с горечью констатированная Иваном Бабичевым готовность приспособлять, перерабатывать уникальную человеческую личность для выполнения служебных функций в новом мире. Герой-сверхчеловек, манипулирующий обыкновенными смертными, оказался в советских условиях фигурой актуальной, допускающей – со значительным сдвигом в сторону жестокости и цинизма – вполне современные применения. Отразился он и в образе Остапа Бендера, получив в его лице свободное развитие, выходящее за рамки романтического архетипа. Обращение Бендера с людьми и культурно-речевыми образованиями отвечает духу времени, бесцеремонно перетасовывающего элементы разного ранга и происхождения, наделяющего все, включая человека и его заботы, новыми неожиданными ролями.

Рециклизация применительно к человеку состоит, говоря общими словами, в том, что его воспринимают не на том уровне, на котором он сам себя мыслит, отказываются

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов [ilfandpetrov.ru](http://ilfandpetrov.ru) видеть его в том фокусе, в котором он приглашает себя рассматривать, и как бы перечеркивают внутреннюю сложность, самостоятельность, зрелость, на которые он претендует. Вместо этого его суммарно заносит в рубрику, о которой он может даже не иметь понятия, причем в этой чужой перспективе ему может отводиться какая-то второстепенная, несерьезная или служебная роль (например, роль ребенка, невменяемого, орудия или, наоборот, досадной помехи в достижении манипулятором своих целей, комического явления, научного курьеза и т. п.). Остап Бендер берет из воздуха эпохи это перекалывающее отношение к человеку, обобщает его и претворяет в каскады шуток и розыгрышей, распространяемых на любые объекты и "глупые души". Бесспорно, в таком поведении в полной мере запечатлен дух цинической непочтительности, способный в иных ситуациях давать весьма уродливые плоды, однако в случае Бендера он не вызывает возмущения, поскольку решается в легком, артистическом ключе. При этом, с одной стороны, нет речи о сколько-нибудь реальной вреде для объектов его розыгрышей и шуток, а с другой, сами они своей заведомой карикатурностью парализуют всякое читательское сочувствие.

Применительно к духовно-интеллектуальной сфере – идеям, стилям, знакам, именам, штампам, лозунгам, идеологиям – рециклизация проявляется как отказ принимать эти элементы в их исконном патетическом смысле, как игнорирование их "высокого" назначения и пересадка в иные, профанные семантические ряды. Санкционированная прежней культурой иерархия слов и ценностей более не уважается и не соблюдается – это понятно. Но это неуважение совершенно непринужденно распространяется и на новую культуру, и рециклизация становится всеобщей. Как предметы в перетряхнутой революцией стране предстают в причудливых сочетаниях, так и в речи соавторов и их героя гетерогенные формулы и клише склеиваются друг с другом в шокирующие гибриды ("Афина – покровительница общих собраний", "Спасение утопающих – дело рук самих утопающих" и т. п.). Как представителям старого режима и объектам старого быта выпадают новые места и роли (папка "Musique" с протоколами заседаний, предводитель дворянства под плакатом "Сделал свое дело и уходи"), так и словесные стереотипы используются в новых функциях ("милостиво повелеть соизволил", "учитесь торговать" и др. – как разменная монета в жульнических розыгрышах Бендера).

#### Виды сатирических "операций"

Издевательская и десакрализаторская функция Остапа Бендера осуществляется в виде трех главных формул, опирающихся на "низкий" (плутовской) и/или на "высокий" (демонический) статус героя. Все три в той или иной мере основаны на принципе рециклизации. Обозначим их как "распознавание", "копирование" и "использование".

"Распознавание" – линия поведения, принадлежащая в основном к "высокой" (магико-демонической) ипостаси Бендера: здесь сказывается его интеллектуальное превосходство, знание людей и умение манипулировать ими ("Мне всегда попадаются очень глупые души"), Остапу достаточно беглого знакомства, чтобы "вывести формулу" нового знакомого, реконструировать его прошлое и будущее. Этим, как известно, отличаются также Воланд и его спутники, представляющие данную способность в ее максимальной, всезнающе-ясновидческой степени. То, что кого-либо столь легко расшифровывают, подводят под известную рубрику и немедленно подбирают для обращения с ним нужный ключ, подрывает, конечно, любые претензии на сложность и уникальность. Бендер владеет этим даром идентификации в высокой степени. Еще не дослушав, он подхватывает мысль и стиль собеседника и возвращает ему их, часто в пародийной обработке и с биографическими реконструкциями, которые тут же подтверждаются: "О профессии не спрашиваю... но догадываюсь. Вероятно, что-нибудь интеллектуальное? Судимостей за этот год много? – Две, – свободно ответил Балаганов" [ЗТ 1]. "– Ах, – сказал Лоханкин проникновенно, – ведь в конце концов кто знает? Может быть, именно в этом великая сермяжная правда. – Сермяжная? – задумчиво повторил Бендер. – Она же посконная, домотканая и кондовая? Так, так. В общем, скажите, из какого класса гимназии вас вытурили за неуспешность? Из шестого? – Из пятого, – ответил Лоханкин" [ЗТ 13]. "Бросьте, Адам!... Я знаю все, что вы намерены сказать. После псалма вы скажете: „Бог дал, Бог и взял“, потом: „Все под Богом ходим“, а потом еще что-нибудь, лишнее смысла, вроде: „Ему теперь все-таки лучше, чем нам“" [ЗТ 25]. Угадывание, вычисление личностей – любимое занятие Остапа: так, он предсказывает судьбу Паниковского ("Рассказать вам, как вы умрете?" – ср. вопрос Воланда к буфетчику Сокову: "Вы когда умрете?" – и немедленный точный ответ, даваемый его ассистентами) и каждый отдельный момент того, что случится с ним

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru ("сейчас состоится вынос тела", "третья стадия начнется после поимки виновного" [ЗТ 1, 3, 6]). Наблюдая группу сотрудников "Геркулеса", Остап по внешности строит психологический профиль бухгалтера Кукушкинда, которого он ошибочно принимает за корейку [ЗТ 11]. Он редко удивляется, ибо обо всем осведомлен, и в ответ на любой курьез всегда находит еще более сногсшибательный факт из собственной практики; например, художнику Феофану Мухину, пишущему картины овсом, он рассказывает о виденной в Москве картине из волос и о ее совершенно невероятной судьбе [ЗТ 8].

Когда "распознавание" не сопровождается, как в последнем примере, пародийным подстраиванием под стиль и интересы партнера, оно часто находит выражение в холодной мине отрешенного наблюдателя, для которого человеческая глупость не таит сюрпризов. "Подумаешь, бином Ньютона", – мог бы презрительно сказать Остап вместе со спутниками Воланда по поводу всего окружающего, если бы был столь же цинично-безжалостным, как они. Поза героя ЗТ часто напоминает то выражение рассеянной любознательности, с которым булгаковский профессор черной магии разглядывает советскую жизнь. "Он двигался по улицам Арбатова пешком, со снисходительным любопытством озираясь по сторонам... Город, видимо, ничем не поразил пешехода в артистической фуражке... – Нет, это не Рио-де-Жанейро" [ЗТ 1]; ср. заинтересованное выражение и снисходительную усмешку Воланда при его первом появлении в Москве, его эксперименты над москвичами и комментарии о них во время сеанса черной магии и т. п. Эта поза научного созерцания особенно часто применяется Бендером к собственным спутникам: "вторая стадия кражи гуся", "оригинальная конструкция, заря автомобилизма" [о Па-никовском, Козлевиче, ЗТ 3]. Чем более патетичное положение предстает его взору (а спутники Бендера особенно часто являют такую картину), тем небрежнее тон, с которым происходящее заносится в ту или иную наукообразную рубрику, как если бы речь шла о чем-то давно предуказанном. В этом нарочитом сдвиге интереса с человеческого драматизма ситуации на ее якобы научные аспекты рециклизирующее начало проявляется весьма наглядно.

"Копирование" – имитация чужой заинтересованности и вовлеченности. Работает "низкая" ипостась героя, прикидывающаяся серьезной, идейной, полной энтузиазма и т. п. Впрочем, в той мере, в какой имитация опирается на знание людей и облекается в артистическую форму, можно говорить, что вовлечена и "высокая" ипостась. Так или иначе, Бендер разыгрывает горячую солидарность и с готовностью пускает в ход соответственный язык: "Вы в каком полку служили?", "Ударим автопробегом по бездорожью и разгильдяйству", "Майн готт, дорогой Васисуалий! Может быть, именно в этом великая сермяжная правда" и т. п.

Как пародист, Бендер делает упор на затвердевшие от долгого употребления формулы, в которых каждая из высмеиваемых культур запечатлела свое *сredo* и специфическое лицо. Человеческая глупость предстает в первую очередь как набор словесных штампов, смысл и связность которых, и без того уже выветренные, он подвергает дальнейшему выхолащиванию. Пародии Бендера принадлежат веку, когда более чем прежде осознается роль языка в осуществлении власти; становится видно, что и подорвать наличный порядок можно, манипулируя тем же языком: нарушая табу, обнажая условности словоупотреблений, ослабляя связь означаемого с означаемым [29]. "Копирование" сопровождается обильной рециклизацией, когда sacramентальное переносится из круга почтенных, апробированных ассоциаций в область свободной семантической игры, принаравливается к стилистически чуждым контекстам и к тривиальным обстоятельствам. Характерные выражения советской и имперской эпох, равно как и словечки, выхваченные из разного рода субкультур и из языка индивидуальных лиц, сыплются из Бендера как из рога изобилия, склеиваясь друг с другом и с инородными стилистическими телами, образуя издевательские гибриды. Применяются разные способы оглушения этих формул, вышибания из них последних остатков смысла; например, Бендер наскоро сколачивает попури из наугад выловленных фраз, нахально подделывающееся под связную речь: "Автомобиль не роскошь, а средство передвижения. Железный конь идет на смену крестьянской лошадке... Я кончаю, товарищи. Предварительно закусив, мы продолжим наш далекий путь" [ЗТ 6] или: "Я беспартийный монархист. Слуга царю, отец солдатам. В общем, взвейтесь, соколы, орлами, полно горе горевать..." [ЗТ 8].

Операция "копирования" пародирует, среди прочего, и явление всеобщей мимикрии, эту характерную приметку века. Свободный человек, Остап Бендер подделывает в легком, игровом ключе те же движения по приспособлению, защитному перекрашиванию, которые большинство граждан совершает в полный серьез, в беспокойстве и муке, впадая в смешные ляпсусы (старик Синицкий, без конца

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru "дающий маху", и др.) [30]. Обладая уникальным личным стилем, в котором карикатурно сливаются, переходят друг в друга столь многие характерные явления конца нэпа и начала высокого сталинизма, герой Ильфа и Петрова во многих отношениях может рассматриваться как хотя и не прямое, но необычайно емкое, многогранное "кривое зеркало" своей эпохи.

"Использование" ("утилизация") – третья сатирическая тактика обращения Бендера с людьми и объектами. Основана она преимущественно на "низкой" ипостаси его фигуры, поскольку состоит в том, что заинтересованность, озабоченность, идеализм, "лучшие чувства" другого канализируются на обслуживание плутовских нужд, имеющих, по определению, материалистический и тривиальный характер. Так, Остап подогревает реставрационные мечтания старгородских монархистов ради денег на карманные расходы; включается в советский автомобильный агитпроп ради обеда и канистры бензина, и проч. Использование – наиболее очевидный и глумливый вид рециклизации человека, когда мнящий себя самоценной величиной и независимым деятелем в действительности выступает как пешка в чужой игре. Это обращение с личностью представлено в мольеровских комедиях, где оно достигает фарсовых форм и служит главным способом развенчания дураков и деспотов.

Разделение бендеровской сатирической игры на три типа до известной степени условно. Все они имеют общий знаменатель, разоблачая "патетическую ложь и условность" путем ее упрощения и оглушения, хотя и по-разному подходят к этой задаче. Еще важнее, что они почти всегда предстают в совмещенном виде, т. е. Остап одновременно и "распознает", и "копирует", и "использует" своих клиентов или соединяет какие-либо две из этих функций в одном акте.

Напомним, что свои издевательские приемы герой ЗТ прилагает к самым разным лицам и коллективам, тем самым уравнивая их между собой. Не следует видеть в высмеивании советских обычаев главный смысл образа Бендера. Эпизоды, где он имеет дело с представителями советской бюрократии и общественности, не занимают в ДС/ЗТ больше места и не несут большего акцента, чем любые другие, как не знали границ и провокации его предшественника Хуренито, свободно перемещавшегося из буржуазного мира в коммунистический и обратно. Очевидно, что уже сам литературный архетип этих героев слишком широк по своему философскому замыслу, чтобы быть партизанским оружием, наведенным на какую-либо одну политическую мишень. И в самом деле, бюрократизм, лозунги, идеологические кампании, хозяйственный хаос сегодняшней России для Остапа суть лишь различные формы многоликой мировой глупости в одном ряду с монархическими прожектами, раздорами в коммунальной квартире или личными чудачествами. Новое и старое осмеиваются "на равных", часто в один прием, в рамках одной фразы или остроты. Как в житейской, так и в знаковой сфере герой Ильфа и Петрова обобщает заданную ему эпохой циническую модель, пренебрегая различием между царскими и советскими, частными и официальными фетишами, имея одинаковые способы обращения с идиотизмом всех цветов и рангов. Нет сомнения, что подобное уравнивание советской парадигмы со всем прочим, отрицающее ее заявку на историческую исключительность, есть наиболее подрывной по отношению к социализму элемент бендеровской сатиры. Такой обобщенный и беспристрастный подход к "реальному социализму" повышает ранг сатиры, делает ее более философичной и в конечном счете более разрушительной. Но он же и изымает из сатиры жало политической злободневности и памфлетной прямоты, делая роман менее уязвимым для проработочной критики.

Универсализм издевательской техники Бендера делает излишним ее систематическое приложение ко всем аспектам тоталитарного мира. Не было не только цензурной возможности, но и необходимости запускать в бендеровский сатирический смеситель всю российскую действительность 1927–30 гг. (например, всю тогдашнюю новоречь в полном ее объеме: достаточно нескольких беглых намеков и демонстраций того, как это можно делать, вроде "Учитесь торговать" или "Вырву руки с корнем"). Знакомство с принципами "грамматики" бендеровской сатиры позволяет предвидеть, каким образом при соответствующих условиях она может быть распространена на более широкие пласты современности, на более сакральные объекты (что и делалось позднейшими авторами; ср. сатирический эпос В. Войновича об Иване Чонкине). Для проницательного читателя всегда было ясно, что уже само присутствие такого наблюдателя, комментатора и экспериментатора, как Бендер, делает любые части советского мира потенциально уязвимыми, бросает на них крамольную тень абсурда и относительности, даже если его фактически показанные действия достаточно невинны и обращены на второстепенные объекты.

Авторы, впрочем, позаботились о том, чтобы создать и более вещественный заслон исходящему от Бендера субверсивному излучению, посвятив этому всю последнюю часть второго романа. Здесь происходит вторая большая метаморфоза героя (первой, напомним, было превращение босяка "Двенадцати стульев" в принца "Золотого тельца"). Выехав на Турксиб, Бэндер выходит из привычной ему сферы несовершенного земного социализма, над которой он, по собственным словам, парил, как "свободный горный орел-стервятник" [ЗТ 15], соприкасается с социализмом идеальным, со счастливым миром строителей будущего, и отторгается им как чужеродное тело. Демонизм Бендера, в отличие от воландовского, оказывается не абсолютным, он имеет силу только в том пространстве, которое соавторы в ЗТ 9 назвали "маленьким миром". Дававшее столь великолепный эффект в Арбатове и Черноморске (да и кое-где на Турксибе) веселое превосходство над толпой "непуганых идиотов" теряет свою силу, когда турксибская эпопея достигает своего символического апофеоза. Мы не узнаем вчерашнего "холодного философа", аристократа и атлета с гордым бронзовым профилем в человеке, который готов в панике "бежать за комсомолом", сравнивается соавторами с выдохшимся конференсье [ЗТ 34], не раз ловит себя на сходстве с презируемым Паниковским [ЗТ 26–27]. По меткому наблюдению В. Болен, Бэндер, как Гулливер, попеременно предстает то великаном (на фоне большинства комических персонажей романа), то лилипутом (на фоне "истинного социализма") [Волен, 60].

Правда, и в этих главах Бэндер временами является в прежней форме; так, в своей финальной речи о "первых учениках" он возвращается к иронически-олимпийскому неприятию советской нови, памятного нам по началу романа, и, более того, выражает некоторые критические мысли самих соавторов [см. ЗТ 36//6]. И даже в заискивании перед комсомольцами в поезде косвенно отражается частица романтического прототипа – в той его грани, которая тоскует, тяготится своей отверженной исключительностью, тайно тянется к людям и к их обыкновенной жизни (хотя тяга эта и предстает здесь в сниженном, дегероизированном виде). Будет, таким образом, правильнее говорить не об абсолютном развенчании, а о возрастающей амбивалентности бэндеровского образа к концу второго романа. Превосходство Бендера-титана над идиотичными сторонами советской жизни временами вспыхивает здесь с прежней яркостью. Но в целом невовлеченность превращается в заключительной части диалогии из самого сильного в самое уязвимое его место и, вступая в конфликт с доктриной благодатной причастности к великим делам, трагически закрывает ему доступ в настоящую жизнь.

Эту нарастающую к концу ЗТ грустную тему одним из первых оценил В. Шкловский, писавший в газетной рецензии: "„Золотой тельца" совсем грустная книга... Люди на автомобиле совсем живые, очень несчастливые... А в литерном поезде у журналистов весело. Весело и у вузовцев... Дело не в деньгах, не в них тут несчастье, дело в невключенности в жизнь. Остап Бэндер слабее даже тех непервоклассных людей, с которыми он встречается"[31].

Еще о литературном родстве Бендера

В заключение раздела о герое ДС/ЗТ немного расширим литературную перспективу, включив в нее еще одну категорию лиц, с которой "плутовской" и "демонической" типы могут пересекаться через элемент "невовлеченности". Отличительным ее признаком является "возмутительное" уклонение от всякого рода узкой ангажированности и конформизма, навязываемых в массовом порядке; непостижимое сохранение свободы и индивидуальности в условиях, когда мало кто может их себе позволить, когда мощные силы понуждают к единообразию, подчинению, принятию одной или другой стороны в разделенном мире и т. п. Существенная черта ситуации – непроницаемость и иррациональность системы, с которой герои этого типа имеют дело, в связи с чем неконформизм принимает у них непрямые формы, выражаясь в одних случаях в иносказании, иронии, поддакивании, пародийном усердии и т. п., в других – в квазинаивном обходе правил игры, попытке вести себя невинно и естественно, общаться со всеми, включая представителей власти, на одинаково человеческих началах. В тех эпизодах, где сатира Бендера затрагивает щекотливую область официального вероучения, черты родства с этим семейством персонажей у него проступают вполне явственно.

Спектр таких героев широк и утончен, они известны в нескольких (порой пересекающихся) разновидностях:

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
(а) простодушные и искренние (например, Кандид, князь Мышкин, Чарли Чаплин в некоторых своих фильмах, Лазик Ройтшванец в романе И. Эренбурга, Цинциннат из "Приглашения на казнь" В. Набокова, булгаковские Иешуа и Мастер и т. п.);

(б) демонические, гениальные, стоящие интеллектуально выше истэблшмента, способные его передразнивать и водить за нос, иногда обладающие тем или иным тайным оружием, обеспечивающим иммунитет (Хулио Хуренито, Бендер в "высокой" ипостаси, Воланд и его спутники; сюда относится и Иван Бабичев из "Зависти" Ю. Олеси, которого автор, однако, снижает и приводит к поражению);

(в) шуты, плуты и мнимые простаки (Бендер в "низкой" ипостаси, Швейк, Симплициссимус); наконец,

(г) трагические герои, не желающие отказаться от того, что говорят им мысль и совесть, и в результате вытаскиваемые из жизни (герой "Тихого Дона" Григорий Мелехов, доктор Живаго);

(д) другие оттенки данного типа – например, оригинальная фигура генерала Сиверса в повести И. Грековой "На испытаниях" (1967), повергающая в изумление глупцов своими веселыми и бесстрашными, как бы вскользь роняемыми комментариями и своим добродушно-сниходительным тоном в отношении невежд и идиотов[32].

Конфликт с властью реализуется у всех этих персонажей по-разному, но некоторые совпадающие фабульные положения выдают их глубинную общность. Таков, в частности, мотив, который можно назвать "завербовыванием". Он состоит в том, что неангажированный, занятый лишь личными делами индивидуум попадает в ряды (иногда буквально) какого-то целевого объединения, политического движения, шествия и т. п. Кандида рекрутируют в армию болгарского короля; Чаплин, сам того не зная, шагает во главе демонстрации и машет флагом ("Новые времена"); Бендер, также невольно, оказывается во главе автопробега; Швейк в инвалидной коляске едет впереди толпы, выкрикивающей вслед за ним шовинистические лозунги; Григория Мелехова помимо его воли прибывает то к белым, то к красным; Юрия Живаго мобилизуют партизаны и т. п.

Сходную роль играет мотив "Обвинения". Герою инкриминируются деяния, предполагающие такую степень вовлеченности в текущие политические дела, какой у него нет и быть не может, как-то: ересь, шпионаж, террористический заговор, оскорбление величества и др. Примеры: Кандид и его спутники в руках инквизиции; процесс над Иешуа; обвинения Мастера в "пилатчине" и других смертных грехах; Хуренито и его ученики в Чека; попытка видеть в Воланде белоэмигранта; арест Швейка за шпионаж и подрывную деятельность; недоверие красных и белых к Мелехову; Живаго, задерживаемый солдатами Антипова-Стрельникова и т. п.

Реакция героя на натиск вербовщиков и обвинителей варьируется в зависимости от типа героя: у простодушных – забвение жестоких реальностей мира и попытки естественного поведения (Кандид отлучается из войска, чтобы полюбоваться природой; Иешуа называет своего истязателя "добрый человек"; любопытный Живаго спрашивает у часовых название реки и местности, за что едва не попадает под расстрел; Чаплин в "Великом диктаторе" фамильярничают со штурмовиками, пришедшими его арестовывать, и проч.); у демонических – философское спокойствие, отрешенность, ирония, парадоксы (беседы Хуренито с чекистами); у плутов и мнимых дураков – пародийно разыгрываемая преданность делу (Швейк в армии, Бендер на трибуне в сценах автопробега); у трагических героев – отвращение и горечь (Мелехов, Живаго, отворачивающиеся от назойливой индоктринации).

Неотъемлемой частью этого топоса "вызывающе свободного индивида" является гамма характерных реакций на него со стороны конформистской толпы и высокопоставленных подхалимов – шок, страх, косые взгляды, зависть, злоба, растерянность, затаенная радость (ср. у Булгакова в сценах допроса Иешуа: "Секретарь думал только об одном, верить ли ему своим ушам или не верить", гл. 2, или разговора Мастера с редактором: "Он смотрел на меня так, как будто у меня чека была раздута флюсом, как-то косился на угол и даже сконфуженно хихикнул...", гл. 13).

Легко заметить, что соавторы, отступив от обычного сценария, ни в какой мере не наделили Бендера подобным воздействием на окружающих. Его высказывания, остроты, артистические проделки остаются своего рода театром для себя, разыгрываемым перед слепой, интеллектуально отсталой аудиторией (Воробьянинов, Паниковский...), заведомо неспособной оценить философский и крамольный подтекст



Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов [ilfandpetrov.ru](http://ilfandpetrov.ru) бендеровской игры. Типичные реакции окружающих – злоба и неловкость одних, веселое изумление других – в данном случае оказались вынесены за рамки романа и оставлены соответственно на долю идеологических проработчиков и конформистской части читателей.

Следует заранее отвести упреки в притягивании за уши литературных параллелей, имеющих к Ильфу и Петрову отдаленное отношение. Ясно, что у героя ДС/ЗТ принадлежность к этой галерее обескураживающе-независимых, завербовываемых, преследуемых и эскапирующих персонажей выражена достаточно мягко и лишена ряда мотивов, характерных для подобных личностей. В линии Бендера отсутствуют, помимо прочего, какие-либо прямые конфронтации с носителями власти и принуждения. Знаменательно, что, в отличие от большинства героев данного класса, Остап ни разу не арестовывается и не навлекает на себя каких-либо политических подозрений. Это вполне понятно, учитывая ту осторожность и умеренность, с какой Ильф и Петров вообще касаются проблем тоталитаризма и используют соответствующие подрывные мотивы. Тем не менее, такие эпизоды, как автопробег или газовая тревога, равно как и ряд высказываний Бендера (например, о социализме в ЗТ 2 и ЗТ 36) приближают его к названной группе героев, и игнорировать эти точки типологического схождения не следует. Применительно к литературным персонажам и ситуации занесение в классы и категории имеет не абсолютный, а количественный и градуальный характер. Бендер, Швейк, Воланд, Живаго и др. – это весьма различные образы, но ни одна из соединяющих их художественных "изоглосс" не должна быть упущена. Только при этом условии мы можем прийти к пониманию литературы XX в. как многоликого целого, как ансамбля, полифонически откликающегося на один и тот же комплекс фундаментальных вопросов эпохи.

#### 4. "Вторичность" мира в романах Ильфа и Петрова

##### "Orbis pictus" советской России

Мы начали с того, что диалогия Ильфа и Петрова обладает своего рода эпической объективностью. В литературе 20-х гг. она может претендовать на роль "энциклопедии русской жизни", если понимать под энциклопедичностью не только многоплановость и широту картины, но также своеобразный итоговый характер отраженного в ДС/ЗТ состояния мира. Перед нами популярный набор представлений о советском обществе, устоявшихся к моменту написания романов, – своего рода "orbis pictus" ("мир в картинках") советской России 20-х гг. .

Метод Ильфа и Петрова можно охарактеризовать как сводку явлений и форм жизни, которые к концу 20-х гг. выкристаллизовались в виде ходячих примет времени, отлились в наглядные образы и стереотипы, привычно связывавшиеся с советским миром в сознании современников. Это было тогда же замечено критикой: по словам Л. Кагана, юмор соавторов зиждется "на фиксации тех или иных примелькавшихся, ставших обыденными трафаретов нашего быта"[33]. Средства информации в те годы ежедневно развортывали перед читателем панораму Советской страны, сложенный из множества картинок "Весь Союз". Ильф и Петров построили по этому же принципу сюжет романа. Образ великой страны собран соавторами из тем (топосов) и деталей, хорошо обкатанных в популярных иллюстрированных журналах, фельетонах, очерках, кино, средствах информации и пропаганды, в речах и дискуссиях, в частных разговорах, пословицах и шутках. Культурно-бытовые реалии, заполняющие диалог, – это те предметы, которые чаще и охотнее всего упоминаются в документальной хронике эпохи и в современной литературе. Даже пути странствий героев, обусловленные, казалось бы, чисто случайным фактором рассеяния стульев, следуют наиболее известным маршрутам туристических путеводителей (Поволжье, Пятигорск, Военно-Грузинская дорога с Дарьяльским ущельем и т. п.).

Сюда относятся не только частности, но и центральные идейно-тематические параметры романов, как, например, само осмысление советской действительности в героико-оптимистическом духе (см. раздел 1). Если отвлечься от живости, точности, свежести жизненных наблюдений, которыми соавторы сумели расцветить эти современные стереотипы, то не будет большой натяжкой сказать, что романы Ильфа и Петрова могли бы быть написаны и без какого-либо непосредственного знакомства с жизнью 20-х-начала 30-х гг., на основании одной лишь прессы, литературы и массовой мифологии.

В еще большей степени это касается представленных в ДС/ЗТ элементов дореволюционного мира. Здесь перед нами не столько непосредственные свидетельства об ушедшей эпохе, сколько концентрат ее мотивов и устоявшихся

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru признает; такова, в частности, пропущенная глава ДС "Прошлое регистратора загса", густо заполненная подробностями, заимствованными из Чехова, Гоголя, Толстого. Одним словом, исходной для соавторов является не сырая, а уже отраженная, "антологичная" реальность. Это отличает их от таких современников, как Бабель, Зощенко, Платонов, склонных поднимать именно девственные, неосвоенные еще культурой пласты жизни и давать ее глубоко индивидуальное отображение.

Указанное свойство романного мира дополнительно сгущается благодаря склонности Ильфа и Петрова отбирать объекты и положения, имеющие "антологический" статус сразу в двух мирах, дореволюционном и советском (а во многих случаях также и в мире литературном, когда соавторам удается совместить свои образы с мотивами и архетипами книжного происхождения). Мы постоянно встречаемся в ДС/ЗТ с элементами, попадающими в сферу влияния сразу нескольких культур. Известно, что наиболее прочные, престижные институты часто черпают свою силу в "двойной санкции", имея аналог в культуре предыдущей, вытесненной с исторической сцены и из непосредственного поля зрения современников [34]. В этом плане характерно, что при выборе многих советских реалий, используемых в сюжете ДС/ЗТ, имело место своего рода скрытое согласование их с реалиями дореволюционными, которые в роман не попали, но присутствуют в виде незримого фона, укрепляя антологичный, отфильтрованный характер соответствующих советских элементов. Подобным преимуществом "двойной санкции" обладает автопробег, поскольку автопробеги проводились и широко освещались русской печатью уже в дореволюционные годы [см. ЗТ 6//5], или проезд в советскую Москву индийского мудреца, также издавна знакомое событие в кругах интеллигенции [см. ЗТ 33//2]. Обильный материал для скрытых согласований дал нэп, отмеченный одновременно советским и старорежимным колоритом, возродивший многие классические черты дореволюционного быта в качестве столь же типичных черт быта нового, нэповского (ср., например, фигуры извозчиков, мороженщиков, швейцаров, дворников и т. п. в ДС/ЗТ).

Эта вторичность мотивно-предметного репертуара ДС/ЗТ ставит романы одновременно в два ряда, во многом контрастные, которые можно было бы приблизительно обозначить как "революционно-авангардный" и "классически-завершенный". Общей для них чертой является отказ от сколько-нибудь значительной ревизии структур мира, доставшихся авторам от господствующей идеологии или от старого порядка и, напротив, склонность к систематизации, каталогизации уже наличных элементов, к сведению их в некий сгущенный канон и к работе над этим последним.

Такие произведения, как "Мистерия-буфф" или "150 000 000" Маяковского, пьесы Брехта, фильмы Эйзенштейна вполне откровенно заимствуют основную арматуру своих идейных концепций и образов действительности из общедоступных источников, вроде популярной литературы, школьных учебников, текущих газет, политических директив [35]. Это можно наблюдать и у Мейерхольда, театр которого, по словам Б. Алперса, "оперирует только крупными социальными категориями, имеющими уже длительную сложившуюся судьбу и обросшими исторической традицией... Исчезнувшая историческая эпоха ничему не учит зрителя. Она не разъясняется перед ним по-новому. Этот ландшафт рассчитан на чисто эстетическое пластическое восприятие зрителя". Определяя театр Мейерхольда как "театр социальной маски", Алперс замечает, что "маска всегда имеет дело с выкристаллизовавшимся жизненным материалом". Художественная система Мейерхольда предполагает "материал отстоявшийся, закрепившийся в литературной форме и принявший законченный вид... наличие сложившихся и неподвижных социальных стандартов" [36].

Не затрачивая творческой энергии на моделирование самых основ действительности, на ее анализ и категоризацию, не обременяя себя проблемами концептуального плана, авангардный художник указанного типа имеет возможность обратиться высокоразвитый арсенал своего искусства на задачи выразительные по преимуществу. С одной стороны, он может предпринять окончательную систематизацию принятой им от других модели мира, проясняя и отшлифовывая ее, развивая до предела ее логические и художественные возможности. С другой, он может позволить себе неограниченную свободу чисто формальных, выразительных и риторических манипуляций с готовой моделью, продвигая ее порой довольно далеко в сторону гиперболы, карикатуры и пародии, извлекая из нее каскады внешних эффектов, "рассчитанных на чисто эстетическое пластическое восприятие". Алперс констатирует у Мейерхольда такие способы обращения с выкристаллизовавшимися стереотипами, как невероятное увеличение, стилизация и эксцентризация [37]. С. Эйзенштейн строит фильм на основе готовой "темы", чаще всего диктуемой задачами текущего момента, из которой мотивы и образы выводятся уже по законам чисто

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов [ilfandpetrov.ru](http://ilfandpetrov.ru) художественной логики (так, по крайней мере, предстает творческий процесс в его анализах собственных произведений). Конечно, у авангардных художников, как и у всяких других, наряду с заданной моделью действительности могут иметься и деформирующие ее личные мифологии (это особенно очевидно у Маяковского [38]), однако структуры, принимаемые в готовом виде, все же образуют в их текстах некий целостный и без труда узнаваемый слой. Это не в последнюю очередь связано с типичной для указанных авторов политической ангажированностью.

Нечто подобное может иметь место и в классическом произведении, если оно располагается в конце некой культурной эпохи и подводит ее итоги. Можно вспомнить, например, "Метаморфозы" Овидия, мир которых во многих отношениях может рассматриваться как всеобъемлющая систематизация традиционных представлений о мироздании, накапливавшихся античной поэзией еще с эпических времен [39]. Поэт не идет вразрез с этими представлениями; напротив, он доводит их (и соответствующий язык) до высокой степени логической стройности, полноты и обобщенности. На основе усовершенствованной таким образом картины мира он строит множество ярких сцен и ситуаций, включая и сам феномен всеобщих превращений. Хотя в поэме, как это давно замечено критиками, явно выразились и особенности субъективного авторского мировосприятия, они определяют скорее ее колористические, психологические и иные нюансы, нежели самый остов мироздания и те событийные и риторические "аттракционы", которые составляют величие и блеск овидиевского эпоса. Эти последние являются типичным порождением такой поэтики, которая, работая над твердой, общей для целой культурной эпохи концепцией действительности, с тем большей свободой разворачивает свои ресурсы в сфере чисто технической виртуозности и фантазии.

Вполне мыслимы и такие произведения, где сложившаяся модель мира берется за основу с целью ее иронического или пародийного освещения. Ведь уже само приведение некоторой действительности к ограниченному количеству стереотипных форм содержит потенциальный намек на ее искусственность и неполную серьезность. Вероятно, к этой категории можно отнести "Повести Белкина", наполненные, как это теперь известно, многократно использованными литературными мотивами [40]. Очевидно, сюда примыкают и романы Ильфа и Петрова, чем вовсе не исключается их принадлежность к "классическому" и "авангардному" типам.

Представленные в ДС/ЗТ типовые ситуации и фирменные черты советской действительности 1927–30 гг. памяты всем. В комментариях мы стараемся демонстрировать читателю (в том числе иностранному, который может не вполне свободно владеть нюансами советской культуры) привычность и антологичность этих элементов в глазах современников. В первом романе это такие вещи, как аукцион Главнауки (антикварная горячка 20-х гг.); турнир в Васюках (не менее известное шахматное поветрие); пропаганда займов; авангардный Гоголь; разговоры о близкой войне, о шпионах и белоэмигрантах; беспокойная жизнь нэпманов; юбилей Ньютона в 1927 г. и ялтинское землетрясение того же года; пуск трамвая в провинциальном городе; бывшие сановники и члены Думы с протянутой рукой и мн. др. Во втором романе – автопробег; противохимические учения; перестройка быта в Средней Азии; Турксиб и пятилетка; коллективизация (только намеками); чистка; бюрократизм; иностранные спецы в учреждениях; мимикрия совслужащих и деятелей искусства; коммунальная квартира; арктические полеты; странствующие аферисты-самозванцы; соевая кампания; дефицит ширпотреба и мн. др. Все эти явления регулярно комментировались средствами информации, были предметом повседневного интереса, темой лозунгов, разговоров, афоризмов и шуток. Перед нами набор признаков, по которым однозначно опознаются как эпоха в целом, так (во многих случаях) и конкретные года действия романов – 1927 и 1930 соответственно, иногда вплоть до более узких периодов внутри данного года.

Что касается предреволюционного мира, то его представляют в неизданной главе ДС празднества по поводу трехсотлетия дома Романовых; помещик, увлекающийся голубями; картинки гимназической жизни в описании детства Воробьянинова; дворянские кутежи; благотворительный базар-маскарад; выступления футуристов и целый ряд других элементов, ставших уже почти обязательным реквизитом старорежимной России в литературе 20-х гг.

По аналогичному принципу строится в ДС/ЗТ мир героев с их речами, действиями и жестами. Бросается в глаза доведенная до стилизации и маски характерность, достигаемая тщательно выбранными, так сказать, "очищенными" штампами: "душа горит", "это звучит парадоксом", "кофе тебе будет, какава!", "мне ваши беспочвенные обвинения странны", "долетался, желтоглазый", "веселый барин!"

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru (извозчик – седоку), "Нам растираться не к чему", "Душегуб и есть", "Как пожелаем, так и сделаем", "Чтоб тебе лопнуть" и т. п. Общей чертой этих клише (в отличие, например, от более тонких и каждый раз как бы впервые подмечаемых речевых сгущений у героев Чехова) является их олитературенность – то, что они уже приобрели книжный, каноничный характер, стали приметамы соответствующей социальной среды и в связи с этим имеют отчетливо комическое звучание. Это речения с выпяченной, "заскоруждой" характерностью, своего рода фразеологический slapstick (грубоватый, эпатирующий юмор) – и в то же время антология, коллекция мгновенно опознаваемых языковых масок. Как и многое другое у соавторов, это накопление гипертрофированно-выразительных формул речи восходит к сатириконовцам, в особенности к А. Аверченко и Тэффи.

Все сказанное полностью относится и к предметам материальной культуры и обихода, моделям бытового разговора и поведения и т. п. Путь соавторов при введении всего этого неизменно пролегает через наборы апробированных признаков и ассоциаций. Так, извозчика ездок колотит по спине, бюрократ отгоняет посетителя словами: "Разве вы не видите, товарищ, что я занят (или: закусываю)?" В книжном шкафу интеллигента блестит золотом Брокгауз, расходящиеся спорщики продолжают свой спор на улице [см. ДС 25//2; ЗТ 11//8; ЗТ 13//8; ДС 19//24].

Роман можно было бы озаглавить, и отнюдь не в порицающем смысле, "Ни строчки без штампа". К какому из его уровней ни обратиться, нигде нет сырой, косной материи: все состоит из сгустков или кристаллов, чаще всего давно описанных, но иногда и еще относительно недавних, схватываемых в момент застывания. Понятно, что комментировать такой роман – значит указывать на все подобные формирования, разъяснять их признаки и тенденции развертывания, подыскивать параллельные примеры, варианты и т. д.

Универсум романа, целиком составленный из типовых предметов и положений, можно уподобить модели старого городка в северо-американском музее, где на нескольких десятках квадратных футов собраны все атрибуты такого городка: железнодорожная станция, почта, аптека, пожарная часть, бар, кинематограф, отделение полиции. Для оживления картины в нее вносится ряд типичных движений и звуков: звонит станционный колокол, со свистом подходит к платформе паровоз, на экране кинотеатра мелькают кадры немого фильма. Чтобы придать органичность и единство романному миру и превратить его из серии разрозненных иллюстраций в действующую жизнеподобную модель, необходимы более сильные средства. Они обеспечиваются сюжетом.

#### Роль сюжета в создании образа мира (экскурс)

По словам Г. Лукача, "вещи приобретают поэтическую жизнь лишь через свои взаимоотношения с судьбой людей... когда они принимают участие в человеческих делах и страданиях" (в подтверждение Лукач приводит лессинговский анализ жезлов Ахилла и Агамемнона у Гомера). Можно добавить к этому, что участие в человеческой жизни дает вещам связность, соединяет их в цельные осмысленные агрегаты. Говоря о том, как отдельные "изображения" синтезируются в психологический объект более высокого порядка, "образ", С. Эйзенштейн приводит пример с циферблатом часов. В "Анне Карениной" (II. 24) поглощенный своими мыслями Вронский видит стрелки на циферблате, но не понимает, который час. Чтобы расположение стрелок из чисто геометрической комбинации превратилось в образ определенного часа, нужно, по словам Эйзенштейна, "чтобы с изображением что-то произошло, чтобы с ним было что-то проделано": например, на него могут быть мысленно спроецированы какие-то обстоятельства или переживания, связываемые с данным временем дня ("пять часов" – часы пик в метро, закрывающиеся книжные магазины, особый свет в предсумеречные часы и т. п.) [41]. Так и отдельные сценки и объекты действительности в ДС/ЗТ для слияния в единый образ должны быть сшиты какими-то нитями, гарантирующими цельность восприятия. Эту роль интеграции советского мира и выполняет авантурный сюжет.

Покажем для примера, как сюжетный механизм может способствовать созданию образа "мира" – правда, мира уменьшенного, более элементарного, чем советская Россия 20-х гг.

В детском рассказе Л. Толстого "Прыжок" действие развертывается на корабле во время дальнего плавания. Мальчик, увлекшись погоней за обезьяной, влезает высоко на мачту и, к ужасу наблюдающих пассажиров и матросов, идет по рее ("перекладине

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru (мачты"), рискуя упасть на палубу и разбиться. Отец ребенка, капитан, выйдя из каюты пострелять чаек, видит, что его сын балансирует на конце реи. Не растерявшись, он прицеливается в сына из ружья и кричит: "Прыгай сейчас в воду! Застрелю!" Мальчик прыгает в море. "Двадцать молодых матросов" бросаются за ним в воду. Ребенок спасен, а капитан скрывается в свою каюту, "чтоб никто не видел, как он плачет"[42].

Обратим внимание на то, как все этапы этой маленькой драмы оказываются реализованы через различные аксессуары корабля и плавания. Мачта, реи, канаты, корабельная обезьяна[43], палуба, окружающее море – каждый из этих элементов получает четко определенную роль или набор ролей в создании, нагнетании или разрешении кризиса. Обезьяна, а за нею и мальчик, взбираются на мачту, обезьяна вешает шляпу на конец реи, мальчик отпускает канат и идет по реи и т. п. Матросы и пассажиры выполняют функцию зрителей, важную в такого рода сюжетах. Палуба, с которой они наблюдают за развитием событий и на которую рискует упасть ребенок, – одновременно зрительная площадка и компонент вероятной катастрофы. Капитан, с характерной для моряка находчивостью, быстротой реакции, играет роль спасителя. Море и (косвенным образом, как мотивировка ружья) морские птицы чайки играют роль компонентов спасательной акции. Кюта– место, откуда выходит капитан (с коннотациями отдыха, удобства, контраста предшествующих беде) и место, куда он поспешно скрывается в конце новеллы (знак эмоционального потрясения).

Становясь участниками сюжета, части корабля неизбежно вовлекаются в зону напряженного внимания зрителей; каждая крупная корабельная принадлежность совпадает с той или иной "горячей точкой" в траектории читательского сопереживания. Корабль с его техническими параметрами не остается фоном, пусть созвучным событию, но отдельным от него. Нет, он сам драматически разыгрывается и совпадает с событием, становится им. Сюжет с его перипетиями и катарсисом оказывается полностью выстроен из морских и судовых элементов. Что особенно важно, единство события и, так сказать, принудительная безостановочность новеллистического действия, заглазываемого читателем непременно целиком, в один прием, стягивают все эти активизированные компоненты корабля в единый образ корабля как слаженного функционирующего организма[44].

Сходным образом создается единство более сложного порядка – образ города в таких произведениях с городским фоном, как "Бедная Лиза", "Медный всадник", "Преступление и наказание", "Петербург" и т. п. Конечно, сюжет уже не состоит из чисто физических действий, как в "Прыжке", а связь различных частей и элементов города с цепью событий оказывается далеко не такой же наглядной и нерасторжимой. Так, возможно отделить действие романа Достоевского от Петербурга, что и делается в некоторых иностранных адаптациях. Это невыполнимо в "Медном всаднике", где две "фирменные" черты северной столицы, наводнение и Фальконетова статуя, вделаны в сюжет не менее прочно, чем корабль и море в детском рассказе Толстого. Но в большинстве урбанистических произведений прикрепление событий к улицам, зданиям и т. п. имеет менее наглядный и физический характер, чем в петербургской повести Пушкина. Способы переплетения судеб героев с топографией города могут лежать скорее в тематико-психологическом плане и быть довольно оригинальными. Тем не менее и их оказывается достаточно, чтобы элементы города стянулись в некую цельность, удерживаемую от распада силовыми линиями сюжета, будь тот по преимуществу внешним и моторным, как у Толстого, или каким-то иным, например, связанным с духовной эволюцией героя.

Можно провести параллель между этой "выделительно-объединительной" способностью сюжета и аналогичной ролью стиховой формы в поэтическом тексте. Стихотворная форма со всеми присущими ей ритмическими факторами – ограниченной длиной строки, рифмой, строфикой и проч. – выделяет входящие в текст словесно-смысловые единицы и одновременно сплавляет их в некую нерасторжимую идеограмму. Сюжет делает то же с элементами действительности – с той, однако, разницей, что последние часто уже обладают предпосылками единства (корабль, город, страна), каковое создатель сюжета не творит заново, а лишь прочерчивает, делает наглядным, драматизирует.

Советская Россия в ДС/ЗТ – как корабль у Толстого

Создание образа корабля в толстовском рассказе было продемонстрировано как миниатюрная модель того, как в романах Ильфа и Петрова возникает образ советской России конца нэпа и начала пятилеток:

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов [ilfandpetrov.ru](mailto:ilfandpetrov.ru)  
(а) Составляющие советского мира имеют в романах наглядный и дискретный характер, подобно таким частям корабля, как мачта, палуба и др. Они хорошо знакомы читателю, входя в обиход наиболее употребительных стереотипов современной действительности (см. выше);

(б) Сюжет романа, со своей стороны, также отличается простотой и наглядностью, складываясь по большей части из четко определенных задач практического и нередко физического плана. Он обладает единством, так как целиком сводится к одной "сквозной" установке – заполучению сокровища. Это (как и приключение с обезьяной), в сущности, одно и то же событие, продолжающееся без перерыва и без значительных отвлечений от начала до конца романа;

(в) Каждая из советских реалий – подобно мачте, рею, обезьяне и другим аксессуарам толстовского корабля – получает функцию в развертывании основного действия, причем у соавторов это включение бытового элемента в механизм погони за сокровищами почти всегда разработано нетривиальным образом. В результате и вся картина России на таком-то году революции со встроенными в нее приключениями искателей фортуны выглядит как хитроумный сюжетный агрегат, в котором составляющие советского быта выступают ярко, в неожиданном освещении (поскольку авторы изобретательно находят для них функции в продвижении интриги) и слаженно (ибо все они втянуты в струю единого интереса, представлены под углом одной сквозной задачи).

Приведем некоторые примеры.

Сюжет типа "Шесть Наполеонов", лежащий в основе ДС, обычно содержит те или иные моменты, обеспечивающие: (а) ускользание серии однородных предметов из-под контроля их владельца, (б) ее разрознивание и рассеяние, затрудняющее поиск [см. ДС 2//5].

У соавторов эти традиционные функции выполняют соответственно: (а) послеоктябрьская практика реквизиции мебели и распределения ее по учреждениям, (б) аукцион – характерное мероприятие антикварного бума 20-х гг. [45].

"Потеря сокровища", которой нередко заканчиваются истории подобного рода, также реализована в ДС советским мотивом, хотя и относящимся скорее к сфере пропаганды и мифов, нежели ежедневной реальности: это постройка клуба железнодорожников благодаря обнаруженному в стуле кладу [см. ДС 40//12-15].

Другие функции, возникающие в фабуле с поисками, также обслуживаются известными элементами российского и советского быта. Погоня за стульями проходит по классическому поволжско-кавказско-крымскому маршруту, проложенному несколькими поколениями туристов от Евгения Онегина до горьковских люмпенпролетариев. Сюжет аккуратно вписан в достопримечательности посещаемых мест: вскрываемые стулья плывут по Волге, втаскиваются на вершину Машука, уносятся от искателей сокровищ морскими волнами на батумском берегу и сейсмическими – в Ялте. Всевозможные уловки, ходы, успехи и неудачи в процессе погони за стульями увязаны в ДС с теми или иными явлениями, недвусмысленно маркирующими 20-е гг., а во многих случаях и конкретно 1927 г., – например, со слухами о диверсиях, нелегальных иммигрантах и близкой интервенции стран Антанты (на этом построен эпизод с "Союзом меча и орала"), с шахматной лихорадкой (васюкинская глава), с массовым переименованием улиц (неудавшееся посещение ресторана в ДС 14), с эпидемией растрат (потеря денег Воробьяниновым в ДС 20), с беспризорщиной (подобно Шерлоку Холмсу, Бендер нанимает беспризорных для сбора информации в ДС 21), с крымским землетрясением 1927 г. и т. п.

Во втором романе в качестве колес и трансмиссий сюжетной машины продолжают использоваться характерные события эпохи. Так, добраться до Черноморска помогает героям автопробег, а противохимическая учебная тревога используется для одного из главных сюжетных поворотов романа – бегства Корейко. К этому добавляются признаки начинающейся эпохи пятилеток – такие, как чистка 1929–30 гг. и турксибский поезд. Для использования в сюжетных ролях годятся события не только повторяющиеся, но и единичные, коль скоро они оказались связаны с определенным временем и местом, – такие, как крымское землетрясение, вырывающее из рук героев предпоследний стул, или приезд в Москву осенью 1930 г. Рабиндраната Тагора, к которому томимый бесполезным богатством Бендер обращается за советом о смысле жизни.

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru Наряду с конкретными событиями и фактами, вроде автопробега, газовых учений, землетрясения, арктических полетов [ЗТ 13], авангардного театра [ДС 30] и т. п., в сферу интереса героев могут вовлекаться и более крупные явления эпохи, вроде нэпа или индустриализации. Естественно, что в таких случаях сюжетный ход и исторический момент соединяются на менее тесной и чисто физической основе; их связь реализуется, в частности, не как причинно-следственное сцепление, а просто как заметное, подчеркнутое совпадение во времени и пространстве. Ильф и Петров любят помещать Бендера и его спутников в узловые точки истории страны и синхронизировать этапы их пути с крупными ее вехами. Примеры – увязка шоферской карьеры Адама Козлевича с развитием советского автомобилизма; параллелизм истории конторы "Рога и копыта" с курсом на свертывание нэпа и коллективизацию [см. ЗТ 15//6]; совпадение окончательной победы Бендера над Кореико с пуском Турксиба и т. п. Легко понять, что такие синхронизации, подобно собственно событийным сцеплениям (к которым они к тому же без труда сводятся) способствуют тому, что нарисованные в ДС/ЗТ картинки жизни перестают быть разрозненными элементами фона и сплавиваются в компактный, всеобъемлющий и динамичный образ советской России 20-х гг.

Устроенная по этому принципу картина советской действительности в романах Ильфа и Петрова окружена переливающимся семантико-эмоциональным ореолом, в котором можно условным образом выделить три крупных компонента: "моделирующий", "ностальгически-стилизаторский" и "иронико-субверсивный".

(а) "Моделирующий" аспект, который из всей пестроты явлений выделяет и объединяет лишь наиболее знакомые, безошибочно-репрезентативные, состоит в том, что действительность предстает как обозримая и как бы освещенная ярким светом. Оперировав ограниченным количеством дискретных и легко опознаваемых составляющих, авторы создают законченный мир, не слишком загроможденный предметами и людьми, "проходимый", открытый для передвижений человека. В то же время это мир, сохраняющий в полной мере свойства глобальности и простора, поскольку в нем соблюдены все дистанции и масштабы, обозначены все полюса, элементы равномерно рассредоточены в культурном и географическом пространстве. Как мы увидим далее, этот эффект поддерживается в ДС/ЗТ и другими средствами, относящимися к тому, что мы ниже называем сказочно-мифологическим планом: так, число и разнообразие объектов ограничены ввиду их тяги к уникальности (один объект репрезентирует целое явление, см. раздел 5).

(б) Сводя советскую повседневность к "эталонным" предметам и положениям, авторы создают ее "стилизированный" образ, т. е. до известной степени дистанцированный и тем самым эстетизированный, "красивый" объект. Мы не просто узнаем в романе привычные ситуации и предметы, но можем полюбоваться ими как частями неповторимого культурно-исторического целого ("Россия 20-х гг."), достойного войти в галерею уже известных парадигм такого рода (как "эллинизм", "пушкинская эпоха", "провинциальная Америка Марка Твена", "предреволюционная Россия" и т. п.). Создаваемый в ДС/ЗТ образ "прекрасного мира", который уже для современников, не говоря о нас, имел отчетливо ностальгическое качество, не в последнюю очередь обязан им этой антологичности большинства фигур и положений.

(в) Наконец, не вызывает сомнения и "субверсивно-иронический" аспект подобного представления мира, поскольку, как уже отмечалось, сводить жизнь – а тем более советскую, желающую быть революционной и невиданной – к серии масок и отражений, значит придавать ей черты игрушечности и потенциальной пародийности. Дополнительная насмешка состоит в том, что такой же метод применяется, как было сказано, и к имперской России, и в этом смысле два мира приравняются друг к другу. Стилизованную природу имеют, среди всего остального, и мажорные картины социалистическихстроек и перелетов во втором романе, что и спасает их от выпадения из художественного единства; это одна из причин, почему нельзя согласиться с огульной характеристикой этих глав отдельными критиками как "публицистической туфты" [46].

Все эти возможности восприятия советского мира в ДС/ЗТ получают дальнейшее развитие благодаря некоторым дополнительным его чертам, о которых теперь следует сказать несколько слов.

5. Сказочно-мифологические черты мира в ДС/ЗТ  
Разъяснение термина

Устройство мира в романах Ильфа и Петрова обладает рядом черт, которые, за отсутствием более адекватного термина, можно назвать сказочно-мифологическими.

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
Мы имеем в виду собирательное представление о сказочно-мифологическом мироустройстве, включающее следующие черты:

(а) Мир населяют уникальные, "больше натуральной величины" герои, соотносимые с крупными аспектами и подразделениями действительности: частями света, стихиями, родами деятельности и т. п. [47];

(б) Герои эти расселены по свету, причем каждый занимает в нем особую территорию, образно говоря, имеет свой собственный "остров" или "анклав". Разделенное на подобные участки пространство является дискретным и неоднородным: промежутки между "островами" не обладают полной определенностью (мало заселены, не исследованы и т. п.) [48]. В то же время герои способны действовать в масштабе и на фоне всего наличного пространства; вся земля оказывается им по плечу. Герои сказки [49] и мифа [50] без труда преодолевают земные и небесные просторы. Пространство может ощущаться как весьма обширное, но в то же время оно моделируется как конечное, замкнутое и соразмерное деятельности героев [51];

(в) Аналогичным образом персонажи помещаются в расширенную временную перспективу, проецируются на вечность, а иногда и сами наделяются вечной жизнью;

(г) Они оказываются также помещенными в широкую философскую перспективу, соотношенными с некими центральными категориями бытия.

Эти и подобные свойства дилогии, ее героев выполняют роли одновременно "позитивные", роман-тико-идеализирующие, и "негативные", субверсивно-иронические. Нет сомнения, что постоянное подключение глобального измерения в немалой степени способствует специфическому для атмосферы ДС/ЗТ ощущению свободы, свежего воздуха, увлекательного движения в открытую даль. Мировой и философский фон романов созвучен установке на участие героев в истории своей страны и своего века, столь характерной для романтико-героической струи в советской литературе тех лет. С другой же стороны, эти сказочно-мифологические черты воспринимаются как откровенно ироничные и пародийные. Ведь когда похождениям плутов придается подобный резонанс, это служит постоянным напоминанием об их низком статусе (который необходимо поддерживать, чтобы плуты могли выполнять свою субверсивную роль). Кроме того, это реализует установку соавторов на пародирование старой культуры, на отмежевание от отживших свой век форм дискурса. В частности, мировое измерение ДС/ЗТ может прочитываться как передразнивание таких черт большого романа XIX в., как историзм, универсализм, философичность [52].

Иронические обертоны мировых мотивов в ДС/ЗТ не только прекрасно уживаются с их романтическими коннотациями, но и необходимы для успеха последних, придавая им ту крупную соли, без которой взрослому читателю XX в. трудно воспринимать прелесть утопии и сказки, разделять с героями радость авантюрных странствий (о чем говорит хотя бы полное падение интереса к Буссенарам и Майн Ридам, кумирам подростков начала века). Ироническая ипостась приходит на помощь романтической, дает ей право на участие в художественном эффекте [53].

#### Персонажи

В соответствии с пунктом "а" мифологической формулы в романах Ильфа и Петрова дается, как правило, по одному персонажу, репрезентирующему в сгущенном виде каждую из известных крупных сфер советской жизни. В качестве собирательного героя может выступать также город (Васюки, представляющие повальное увлечение шахматами; город в ЗТ 8, охваченный конъюнктурными художественными поветриями), учреждение ("Геркулес") или иного рода единица (Воронья слободка, воплощающая коммунальный быт; театр Колумба – отражение левого экспериментаторства в искусстве и т. п.). Задумывался ли читатель над тем, почему Лоханкин любит и спасает от пожара лишь одну книгу "Мужчина и женщина" ("и книгу спас любимую притом"), тогда как мы все знаем, что она была в трех томах и в таком комплекте была выставлена у всех букинистов? Потому ли, что у него был всего один том из трех? Или этот том он любил больше других? Уникальность самого героя проявляется в его выразительности и емкости, а также в отсутствии на романном горизонте каких-либо других членов того же семейства. Так, в Лоханкине выведен с оговорками [см. ЗТ 13//7] известный тип русского либерального интеллигента, и точно было бы искать в романе других персонажей, принадлежащих к этой категории. Кажется, что Лоханкин единственный представитель данного явления.



Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
Такое сведение класса к единице характерно для мифологического мышления (см. Лотман и Успенский в примечании 47).

То же можно сказать о "Геркулесе". В нем одном собраны все обязательные черты учреждений 20-х гг.: и бывшее гостиничное здание, и растрата, и чистка, и бюрократ со штемпелями, и кумовство, и антисоветски настроенные мимикрирующие сотрудники, и зал с перегородкой, и липовая общественная работа, и неумелое использование иностранных специалистов, и сожительство начальника с секретаршей. Мир романа располагает одной клеткой для всей бюрократической стихии, и "Геркулес" эту клетку с лихвой заполняет, являясь Советским Учреждением (как бы с определенным артиклем). Характерно, что в последний свой приезд в Черноморск Бендер слышит на улицах большого города разговоры о том же "Геркулесе", о чистке в нем, судьбе Пыхаева, Скумбриевича и др.

Для сравнения вспомним "Растратчиков" Катаева, не устроенных по сказочно-мифологическому принципу. Там речь идет об эпидемии растрат, и, хотя в центре и находится одно учреждение (то, в котором работают два главных героя), на заднем плане все время виднеются другие, охваченные тем же поветрием. При этом ни одно из них не обладает универсальностью "Геркулеса", все показаны лишь с точки зрения растраты.

Есть в ЗТ и Коммунальная Квартира (тоже "с определенным артиклем") – Воронья слободка, собирающая в себе все типичные черты этой классической формы советского общежития: пестрый состав жильцов, склоки, тяжбы из-за комнаты и т. п. Что в Слободке проживают и Лоханкин, и Севрюгов, создает особенную густоту образов советского мира: Коммуналка, Интеллигент, Полярный Летчик... Для такого "космологического" жилища вполне естественно иметь и собственное имя.

Принципиальная единственность Слободки видна, между прочим, из того, что в рассказе о пожаре дома соавторы ни словом не упоминают о судьбе других его квартир и жильцов. Среди погорельцев фигурируют только знакомые лица из Слободки. Между тем, в доме заведомо были и другие квартиры – ведь он минимум двухэтажный (Пряхин влезает в окно второго этажа) и сгоревшая квартира носила номер "три". Неувязка показательна: по ряду причин надо, чтобы горел целый дом (коммунальная квартира обычно часть дома, и к тому же "дом" – важный символ, в частности, обозначающий мир); однако малейший признак присутствия других жильцов этого дома, нарушая монопольное положение Слободки в романном мире, звучал бы в контексте поэтики ДС/ЗТ как диссонанс.

Пространство: его дискретность

В известных пределах к роману Ильфа и Петрова применима сказочно-мифологическая модель вселенной, состоящей из дискретных кусков ("островов", "городов", "царств"), разделенных пространствами с пониженной социальной и географической определенностью (см. примечание 48). В своих странствиях герои движутся от одного такого участка к другому. Васюки, например, представляют собой типичный остров на пути мореплавателей (ср. параллели с циклоповским эпизодом "Одиссеи" в примечаниях к ДС 34). Сходную природу имеет и городок в ЗТ 8, характеризующийся единственно тем, что в нем на горе обитает старорежимный монархист Хворобьев, а внизу, в долине – содружество художников-конъюнктурщиков. Вне подобных участков топография страны или города нарочито неясна: так, не имеет смысла даже спрашивать о том, где располагается "Геркулес" на плане Одессы-Черноморска (ср., напротив, точную городскую топографию "Улисса" или "Доктора Живаго"). Между дискретными, замкнутыми в себе цирковыми "номерами", между "площадками" действия почти не наблюдается обычной, неструктурированной жизни. (Необходимо оговориться, что указанные тенденции гораздо сильнее выражены во втором романе, чем в первом; см., например, зарисовки московских улиц в ДС 30, явно противоречащие последнему утверждению. О большей "сказочности" второго романа говорит и тот факт, что если в ДС города фигурируют под настоящими именами – Москва, Пятигорск, Сталинград, Ялта, Тифлис, то во втором мы сталкиваемся с вымышленными топонимами или анонимностью мест: Одесса названа Черноморском, Остап в ЗТ 17 едет в командировку в "небольшую виноградную республику" и проч.)

Пространство: его "колонизация" героями романа

Существенно, что герои – как уникальные, так и более обычного типа – не живут

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru скученно в одном месте, но географически широко рассредоточены. Набор человеческих и социальных типов, выведенных Ильфом и Петровым, соотнесен с картой России, наложен на сетку ее местностей, городов, рек. Эта черта имеет, конечно, жанровое объяснение – ведь перед нами роман приключений и путешествий, где люди особо мобильны – но, очевидно, она играет свою роль и в усилении сказочно-мифологического строя ДС/ЗТ.

Симптоматична частота случайных встреч героев в различных точках романного пространства. Маршруты их все время пересекаются. Особо показательны случаи, когда эти схождения сюжетно никак не использованы, не играют роли в интриге и иной раз даже не сопровождаются взаимным узнаванием, то есть когда существенен, по-видимому, лишь сам феномен пересечения их путей в одной точке. Таковы, например, те места,

где Воробьянинов видит проезжающий по улице ассенизационный обоз, не зная, что лошадьми правит граф Алексей Буланов из бендеровской вставной новеллы [ДС 30];

где концессионеры встречаются в разных узлах страны целый ряд лиц из предыдущих глав – Безенчука, Альхена, Кислярского, журналистов московского "Станка", супругов Щукиных, Изнуренкова, отца Федора [ДС 35–39];

где при выезде из Старгорода они наблюдают панораму города, и в ней, среди прочих, фигурки слесаря Полесова, преследуемого, по обыкновению, дворником, и Альхена, везущего на толкучку казенное имущество [ДС 14];

где они встречаются плывущий по Волге выпотрошенный стул [ДС 35];

где Ипполит Матвеевич и отец Федор сталкиваются лбами в Дарьяльском ущелье [ДС 38];

где в разных пунктах странствий героев появляется инженер Талмудовский, лицо эпизодическое и ни с кем из персонажей романа не знакомое [ЗТ 1; ЗТ 14; ЗТ 21; ЗТ 23; ЗТ 29];

где Бендер, въезжая в Черноморск, кричит первому встреченному пешеходу: "Привет первому черноморцу!", причем этим случайным, среднестатистическим жителем города оказывается корейко [ЗТ 9];

где газовая тревога независимо застигает и собирает в одно газоубежище Бендера, Зою, пикейные жилеты, инженера Талмудовского и разыскивающего его кадровика, Бомзе, Паниковского с Бала-гановым; где Остапа на носилках проносят мимо "Геркулеса", все сотрудники которого смотрят из окон [ЗТ 23];

где Варвара Лоханкина и оба ее мужа проходят мимо Остапа на черноморском загородном пляже [ЗТ 24];

где во время поездки по Средней Азии разбогатевший Бендер видит толпу журналистов, своих недавних спутников по литерному поезду [ЗТ 31], и т. п.

Можно видеть в этом тенденцию к своего рода колонизации пространства персонажами. Авторы перемещают их маленький контингент вдоль силовых линий большого мира, засылают уже встречавшихся читателю героев, словно какие-то "меченые атомы", во все новые узлы и артерии российской жизни и охотно используют их в качестве статистов, "людей с улицы", типичных жителей соответственных мест (Корейко в роли "первого черноморца", Альхен и инженер Щукин в пятигорской курортной толпе и т. п.). Подобная стратегия призвана исподволь указывать читателю на соразмерность большого мира и круга романских персонажей (ср.: "Как тесен мир!" – типичное восклицание при частых встречах с одним и тем же лицом) и даже, как это ни парадоксально звучит, на сравнительную малонаселенность мира (раз приходится то и дело возлагать функции статистов на исполнителей главных ролей).

Поэтика этого типа восходит к мифу и сказке (в "Приключениях Пиноккио", например, встречи старых знакомых происходят не только на дорогах и постоянных дворах, но даже в чреве морского чудовища или на необитаемом острове), а также к ориентирующим на миф романам-притчам и аллегориям, где небольшая компания персонажей служит моделью человечества и действует в масштабах всего заданного пространства. Мы имеем в виду такие произведения, как "Кандид" или "Хулио

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru Хуренито", герои которых, представляя разные расы, цивилизации и школы мысли время от времени распадаются, а затем вновь встречаются, но с измененным обликом, в другой среде, в новой историко-философской обстановке. Заметим, что у Бендера во втором романе есть спутники, в которых прослеживаются метафорические связи с первоэлементами мира (см. ниже). Впрочем, к соавторам еще ближе Диккенс, у которого данная черта представлена очень широко, особенно в похождениях Пиквика. Куда бы ни отправился диккенсовский герой, он имеет шансы встретить там знакомых людей и следить за продолжением ранее начатых линий. Соразмерность романного мира и географической вселенной в данном случае используется не столько в философских целях, как в романе-притче, сколько ради построения привлекательного авантюрного пространства, достаточно обширного и одновременно замкнуто-целостного, подвластного автору и доступного для героев, предоставленного в их распоряжение, целиком населенного ими и их знакомыми. Этот жизнерадостный аспект мира, как мы говорили, играет в ДС/ЗТ большую роль.

Центральность героев, мировые ориентиры, панорамный взгляд

Соразмерность мира героев ДС/ЗТ большому миру проявляется по-разному у различных по рангу героев. У второстепенных персонажей она выражается, как было показано, в их способности появляться в роли статистов в самых различных местах действия (Альхен, Паша Эмильевич, Полесов, дворник в качестве фигур городской панорамы в ДС 14). У главных героев, т. е. Бендера, его спутников и антагонистов, соразмерность с миром проявляется в их тяготении к центральным, ключевым позициям посещаемых местностей [54], в тенденции двигаться вдоль магистральных линий и быть у всех на виду. "Молочные братья шли навстречу солнцу, пробираясь к центру города" [ЗТ 8]. В Старгороде Бендер присутствует при первомайской демонстрации и пуске трамвая, а затем объединяет монархическую "общественность" в тайный союз [ДС 13–14]; в Средней Азии едет в литерном поезде и участвует в открытии Турксиба [ЗТ 29]; в Арбатове является не к кому-нибудь, а сразу к главе города [ЗТ 1]; и даже в столице ухитряется – пусть всего лишь в воображении – поместить себя в центр, имея "такой вид, будто вся Москва с ее памятниками, трамваями, моссельпромышленностями, церковками, вокзалами и афишными тумбами собралась к нему на раут" [ДС 25]. Притягиваясь, как магнитом, к нервным узлам местной жизни, Остап попадает на тиражный пароход, привлекающий внимание всего приволжского населения [ДС 32] и в общегородскую газовую тревогу [ЗТ 23]. Деятельность Бендера и его компании затрагивает столь важные точки местной жизни, что может сказываться на всем ее ритме, как, например, в сцене скандала вокруг мнимо-слепого Паниковского, когда остановилось движение черноморского транспорта и "в городском саду перестал бить фонтан" [ЗТ 12].

Та же установка на соразмерность круга героев большому миру заставляет авторов постоянно соотносить похождения Бендера и компании с разного рода мировыми ориентирами, с пространственными точками и оппозициями, характерными для мифологического мироустройства. Наиболее типично соотношение:

(а) со странами света, полюсами, материками: Бендер входит в Старгород "с северо-запада"; американские туристы прогуливаются около своего автомобиля "в самой середине европейской России"; Остап предлагает спутникам ехать "на край земли, а может быть, еще дальше"; фуражка, слетевшая с его головы, катится "в сторону Индии"; в обоих романах в качестве эмблемы путешествий фигурируют навигационные приборы: астрольбия, компас-брелок и мн. др. [ДС 5; ЗТ 7; ЗТ 23; ЗТ 33; ДС 5; ЗТ 25];

(б) со стихийными силами, первоэлементами природы, астральными телами: "В черных небесах сиял транспарант"; "Мечников, великолепно освещенный солнцем, удалился"; "...земля разверзлась и поглотила... гамбсовский стул, цветочки которого улыбались взошедшему в облачной пыли солнцу"; "Машина подвергалась давлению... сил стихии..."; "Приходится действовать не только на суше, но и на море" [ДС 33; ДС 36; ДС 39; ЗТ 6; ЗТ 18] и мн. др.;

(в) с крупно и просто очерченными компонентами мирового ландшафта – такими, как "дорога", "поле", "лес", "гора", "город", "горизонт": "Для большей безопасности друзья забрались [вскрывать очередной стул] почти на самую вершину Машука"; "Гусь... как ни в чем не бывало пошел обратно в город"; "И машина снова очутилась на белой дороге, рассекавшей большое тихое поле"; "Узкая тень Балаганова уходила к горизонту"; "Три дороги лежали перед антилоповцами" [ДС 36; ЗТ 3; ЗТ 6; ЗТ 25] и мн. др.

Ироническое связывание элементов романа с космосом и стихиями пронизывает и систему действующих лиц. Мы имеем в виду, среди прочего, центральных персонажей ЗТ, каждому из которых приписан метафорический лейтмотив, определяющий его место в природе: Паниковский ассоциируется с землей, Балаганов – с морем, Козлевич – с небом [см. ЗТ 1//32; ЗТ 6//17]. Сходную природу имеет, конечно, и густая демонологическая метафорика романов, например, inferнальные коннотации советских учреждений ("Геркулеса", кинофабрики), демонические атрибуты самого Бендера и т. п.

Не исключено, что все эти пласты пародийной образности в поэтике Ильфа и Петрова, среди прочего, могут рассматриваться как отдаленная реакция на "космические прельщения" и "космоцентрические" течения (такие, как антропософия или теософия), характерные для культурной атмосферы начала века[55].

Вписывание персонажей в мировую перспективу осуществляется также в панорамных картинах, где поле зрения расширяется и героям предоставляется в качестве театра действия вся земля или большой ее сегмент. В новой литературе, где люди, как правило, не могут ни летать по воздуху и видеть под собой целые страны и города (как это бывает в овидиевских "Метаморфозах" или в "Хромом бесе" Гевары-Лесажа), ни видеть "далеко во все концы света" (Гоголь), единственно возможной мотивировкой панорамных картин является точка зрения всевидящего автора, объемлющая одновременно и непосредственное место действия, и широкий мировой фон. Помимо своей тематической роли в рамках сказочно-мифологического мироустройства, подобное расширение перспективы обычно выполняет в ДС/ЗТ композиционные роли вступлений, концовок, антрактов, переходов и т. п. Так, странствия отца Федора начинаются и завершаются двумя панорамами – этюдом о дальних поездках: "...поезд тронулся, увозя с собой отца Федора в неизвестную даль... Полярный экспресс подымается к Мурманску... с Курского вокзала выскакивает „Первый-К“, прокладывая путь на Тифлис. Дальневосточный курьер огибает Байкал, полным ходом приближаясь к Тихому океану" и сценой на морском берегу: "От Батума до Синопа стоял великий шум... Пароход „Ленин"... подходил к Новороссийску... За Гибралтарским проливом бился о Европу Атлантический океан. Сердитая вода опоясывала земной шар. А на батумском берегу стоял отец Федор и, обливаясь потом, разрубал последний стул" [ДС 4 и 37]. О другом обзоре подобного типа – картине ночи с описанием того, как и где проводит эту ночь каждый из героев романа – см. ЗТ 14//9.

## Время

Во временном плане можно наблюдать, с соответствующими поправками, ту же картину, что и в специальном: персонажи, их действия, успехи и неудачи подсвечиваются диахронической перспективой и соотносятся на сей раз не с географическими ориентирами, а с крупными историческими вехами. Моменты жизни героев проецируются на универсальное время: "Прошу не забывать, что вы проживаете на одном отрезке времени с Остапом Бендером"; "Мне не нужна вечная игла для примуса, я не собираюсь жить вечно" [ЗТ 23; ЗТ 35]. Как в пространстве хождения плутов тяготеют к центрам, так во времени они синхронизируются – и в шутку, и всерьез – с магистральными процессами и сдвигами в жизни страны: "У меня с советской властью возникли за последний год серьезнейшие разногласия. Она хочет строить социализм, а я не хочу" [ЗТ 2]. Сюжет и история совпадают в узловых моментах: открытие конторы "Рога и копыта" на месте пяти прогоревших частных связано с концом нэпа; Остап не может продать сценарий "Шея", поскольку попал в промежуток между концом немой и началом звуковой эры кино; окончательная победа Бендера в поединке с Корейко налагается на открытие Турк-сиба [ЗТ 15; ЗТ 24; ЗТ 29].

Есть временная аналогия и тому, что в пространственном плане мы назвали "колонизацией". Кое-где в ретроспективах соавторы используют персонажей ДС/ЗТ в качестве типичных фигур, статистов ушедших эпох, указывая этим на их как бы уже очень давнее присутствие в мире[56]: "Остап танцевал классическое провинциальное танго, которое исполняли в театрах миниатюр двадцать лет назад, когда бухгалтер Берлага носил свой первый котелок, Скумбриевич служил в канцелярии градоначальника, Польшаев держал экзамен на первый гражданский чин, а зицпредседатель фунт был еще бодрым семидесятилетним человеком и вместе с другими пикейными жилетами сидел в кафе „Флорида"..." [ЗТ 20] Благодаря размещению всех этих знакомых лиц в панораме довоенной Европы мир романа Ильфа и

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
Петрова предстает как соразмерный большому миру и в диахронии.

(квази)философская перспектива

Наряду со временной и специальной, постоянно применяется также смысловая, "философская" амплификация романских элементов. Сколь угодно тривиальное явление может приобрести комичную многозначительность и закругленность в соотнесении с центральными понятиями и универсалиями бытия, из которых многие фигурируют в мифологических моделях вселенной, как-то: "жизнь/смерть/ возрождение", "душа/тело", "верх/низ", "природа/цивилизация", "человек/судьба", "гений/толпа", "богатство/нищета", "грех/праведность" и т. п. Часто подобное подсвечивание (как и пространственное) играет орнаментальную и композиционную роль, выделяя важные точки сюжета.

(а) "Жизнь и смерть". Пародийно трактованная экзистенциальная тематика довольно основательно вплетена в сюжет ДС, который начинается кончиной мадам Петуховой, а кончается смертью Бендера и метафорой "пронзенной навывлет волчицы" в лице Воробьянинова. Эти крайние координаты человеческого бытия заданы уже в первой фразе романа: "В уездном городе N было так много парикмахерских заведений и бюро похоронных процессий, что, казалось, жители рождаются лишь затем, чтобы побриться, остричься, освежить голову вежеталем и сразу же умереть". Теми же вопросами рождения, жизненного пути и смерти ведает по роду службы главный герой, а письменный стол его походит на надгробную плиту. Красиво, вполне в духе всех прочих симметрий и символов ДС/ЗТ, то обстоятельство, что его антагонист, будучи священником, формально выполняет те же функции в "теневом" истэблишменте первого романа, что и Воробьянинов – в мире официальном, советском. Здесь же появляются фигуры цирюльника и гробовщика, традиционных раздатчиков парадоксов о жизни, возрасте, смерти. Вопрос о смысле жизни возникает в конце второго романа, где Бендер обращается с ним, хотя и тщетно, к своему современно оказавшемуся в Москве индийскому философу – типичному персонажу из категории отшельников, мудрецов, потусторонних наставников, духов предков и т. п.

Можно еще долго перечислять места ДС/ЗТ, где эта вечная тема, равно как и другие экзистенциальные понятия, служит для иронического возвышения тривиального. Вмешательство землетрясения в дела героев комментируется в духе оппозиции природы и цивилизации: "...пощаженный первым толчком землетрясения и развороченный людьми гамбсовский стул...". Мотив "судьбы" в сопровождении поэтических фигур вводится в критические для героев моменты: "Над городом явственно послышался канифольный скрип колеса фортуны"; "...судьба играет человеком, а человек играет на трубе" [ДС 39; ЗТ 20 и 23]. Линия Козлевича прочно связана с Богом, греховностью и святостью; линия Лоханкина – с "великой сермяжной правдой", духовной драмой и преображением и т. п.

(б) Сюжет как эмблема. Связь действия ДС/ЗТ с общими мировыми категориями имплицитно присутствует и в форме сюжета – с его подчас обнаженной схематичностью, подчеркнутыми преувеличениями и заострениями, с виртуозными совпадениями и согласованиями многочисленных линий, заставляющими воспринимать действие романа как идеограмму с философским подтекстом, как род притчи или эмблемы с иронико-пародийными коннотациями.

Необычная для русской прозы (см. "На Запад!" Льва Лунца) остросюжетность романов Ильфа и Петрова, насыщенность их классической (и не в последнюю очередь западной) композиционной техникой – вполне естественное проявление космополитической одесской эстетики с ее культом всякого рода движущихся, летающих и универсальных машин; ведь и сюжет, в конечном счете, не что иное как машина, и притом одна из наиболее мощных по своим потенциям. В ДС/ЗТ эта остросюжетность доведена до крайности: все здесь настолько хорошо скоординировано, настолько приведено в симметричный вид, что наводит на мысль не только о сюжете как совершенной машине, но и об особых свойствах изображенной действительности – о какой-то высшей целесообразности и взаимосвязи, о едином замысле, которому соподчинены маленькие герои и большой мир. Высокая степень событийного согласования усиливает то ощущение единства и слаженности мира, его соразмерности кругу героев, которое создается пространственными средствами. Бросается в глаза, например, синхронизация событий, происходящих в разных линиях сюжета: "В тот день, когда Адам Казимирович собрался впервые вывезти свое детище в свет... В Москву прибыли сто двадцать маленьких черных, похожих на браунинги, таксомоторов „рено"" [ЗТ 3]. В конце первой части первого романа отбытие героев

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru из Старгорода в Москву совпадает с одновременным завершением нескольких сюжетов из старгородской жизни [см. ДС 14//26]. В одной из кульминационных точек второго романа неудача постигает героев на всех фронтах: Корей-ко бежит, квартира сгорает, контора арестована, деньги в банке кончились, затея Паниковского с гирями, параллельная основному поиску, кончается конфузом – и всё одновременно!

Принцип преувеличенной типизации, "округления" действительности, определяющий столь многое в предметно-образном плане романов (см. раздел 4), повторяется в сюжетном и композиционном измерении – в виде гипертрофийной закругленности, взаимопригонки всего, что происходит. Знаменательно в этом смысле пристрастие соавторов к кольцеобразным построениям (примеры см. ЗТ 1//32, сноска 2).

В разработке сюжета авторы тяготеют к парадоксу – по этому принципу построены, в частности, такие эпизоды, как Козлевич и растратчики, Козлевич и ксендзы, история зицпредседателя фунта, Балаганов и пятьдесят тысяч и т. п. Но ведь парадокс есть известная форма популярного философствования, присутствие которого усиливает ироническую квазиглубокомысленную окраску всего повествования.

(в) Густота символов. Большую роль в иронической амплификации смысла играет всевозможная символика, переполняющая оба романа. Нарочитая встречаемость традиционно символических объектов придает действию сходство то с театром, то с притчей или мифом.

В центре фабулы стоит мотив "странствия" и "дороги", уже упоминавшийся в связи с простором и мировым ландшафтом, радостью жизни, авантюристкой и т. п. Но он одновременно является одним из центральных мифологических мотивов [57], а также хрестоматийным символом судьбы и жизненного пути, и эти мифо-метафорические значения иногда выступают в незамаскированном виде, как, например, в сцене на перекрестке трех дорог, ведущих в индустриальную, колхозную и нэповскую Россию, где Бендер и его спутники останавливаются наподобие былинных богатырей [ЗТ 25]. Образ дороги занимает особенно видное место во втором романе: все действие ЗТ протекает под знаком пути, с постепенным повышением ранга средств передвижения. Роман открывается "одой пешему ходу", затем герои путешествуют на автомобиле и наблюдают автопробег, а последняя часть представляет собой апофеоз железной дороги: Бендер едет на великолепном литерном поезде, направляясь на открытие Турксиба, символизирующего путь в новую жизнь. Мотив странствия и дороги обслуживается символами второго порядка (астролябия в ДС, компас-брелок в ЗТ, корабельные метафоры в описаниях "Антилопы" и т. п.).

В передвижениях героев выделяются как особо знаменательные мотивы "входа" и "выхода", а также "границы", "вокзала", "двери", "порога", "крыльца", "ворот" и т. п., весьма типичные для мифологических сюжетов со странствиями [58]. Примеры можно найти едва ли не на каждой странице: это момент въезда антилоповцев в Черноморск; церемониал приветствий и прощаний при переходах границы; встречи Бендера с Безенчуком и Балагановым на вокзалах; двери в доме собеса; отступление о склонности московских бюрократов запирают двери; сцена перед дверью костела и т. д. [ДС 8; ДС 28; ДС 30; ЗТ 9; ЗТ 17; ЗТ 33; ЗТ 36].

Среди других символов широко используется архетипическая оппозиция "верха/низа", оформляющая разного рода моменты в судьбе и отношениях героев. В сцене диспута между Бендером и ксендзами из-за Козлевича шофер "Антилопы" стоит на высокой паперти костела, а затем спускается вниз и падает в объятия друзей [ЗТ 17]. Разоблачение и провал сопровождаются спуском с возвышения на землю: Бендер спрыгивает с трибуны в сцене автопробега, Корейко на Турксибе сходит с трибуны вниз к Бендеру [ЗТ 7; ЗТ 29]. Полное поражение может символизироваться позой "простертости", в которой Остап оказывается дважды: после бегства Корейко (на носилках, во время газовой тревоги; там же спуск под землю в газоубежище) и после схватки с румынскими пограничниками [ЗТ 23; ЗТ 36]. Наоборот, улучшение знаменуется подъемом: в Тифлисе, вырвав деньги у Кислярского, герои поднимаются по канатной дороге на гору Давида, "к звездам" [ДС 39]. Движение вверх и вниз часто оформляется не менее древним знаком "лестницы", выгодно сочетающей символические функции (традиционная метафора для всякого рода эволюции, прогресса) с композиционными (мотивировка градаций, например, при чем-то постепенном появлении, приближении [59]). На лестнице разворачивается сцена с голым инженером и конфликт Остапа с Изнуренковым из-за уносимого стула; по лестнице сбегает к Волге Остап, спасаясь от шахматистов [ДС 25; ДС 26; ДС 34]. По лестнице пролегал трудный путь ответственного работника к своему кабинету; работа кинофабрики представлена как бег по лестницам [ЗТ 18; ЗТ 24].

Поэтический мир, в столь большой степени полагающийся на символы, не может обойтись без мотива "огня", и последний действительно фигурирует на самом видном месте ЗТ, в сцене пожара в коммунальной квартире, входящего, в свою очередь, в комплексную катастрофу – крах всего первого тура погони Бендера за миллионером [60]. Стихия огня возникает также во время автопробега ("огненный столп" разведенного Паниковским костра), в рассуждениях геркулесовского швейцара о кремации [ЗТ 4] и в других местах. Подробный анализ "огня" и смежных мотивов содержится в работе М. Ка-ганской и З. Бар-Селла, предлагающей – хотя и не без сенсационности, как некое открытие тайного смысла романов – инфернально-демонологическую интерпретацию многих моментов ДС/ЗТ.

Мизансцена у Ильфа и Петрова тяготеет к обнаженному геометризму, что также способствует полусерьезной символично-философской ауре всего происходящего. Заметно, например, пристрастие авторов к фигуре "круга", особо отмеченной в мифологических текстах [61]: "Остап описал вокруг потерпевших крушение круг"; "Пассажиры уже уселись в кружок у самой дороги..."; "...старик... побежал по тропинке вокруг дома... завершил свой круг и снова появился у крыльца" [ДС 34; ЗТ 6; ЗТ 8]. Этим кругам вторят многочисленные кольцеобразные построения в композиционном строении романа.

Наконец, в обоих романах довольно велика роль "числа", числовой символики, в особенности всякого рода круглых, ровных, магических и знаменательных цифр, иногда даваемых в открытой связи с тем или иным фольклорно-мифологическим мотивом: первый черноморец, первый верблюд, первая юрта, первый казах [ЗТ 9; ЗТ 27], три дня плавания, трое детей лейтенанта Шмидта, три дороги, три богатыря, семь братьев-богатырей в "Геркулесе" [ДС 33; ЗТ 1; ЗТ 25; ЗТ 11]. Герои ищут двенадцать стульев; Воронья слободка загорается в двенадцать часов ночи, подоженная с шести концов; Бендер входит в квартиру Корейко в полночь [ЗТ 21–22]. Знаменательны самые годы действия обоих романов (1927 – десятилетие революции, 1930 – "год великого перелома", коллективизация, XVI-й партсъезд).

В центре числовой эмблематики ДС/ЗТ находится бендеровский "один миллион рублей", сила которого именно в его единственности (сведение к единичному объекту типично для символических изображений, как и для мифов). Один миллион – хрестоматийное воплощение богатства, цифра, удобная для демонстраций, экспериментов, максим. Неудивительно, что эта классическая сумма всячески оберегается от раздробления, от размена. Характерно уже то, что Бендер оценивает досье Корейко ровно в один миллион: ведь он мог бы спросить с подпольного коммерсанта и больше. Отдавая деньги, Корейко хочет вычесть десять тысяч в счет ограбления на морском берегу, но перфекционист и эстет Бендер не принимает идеи некруглого миллиона [ЗТ 30]. И позже, несмотря на траты, миллион практически остается неразменным: Бендер сохраняет его в целостности до конца романа. "Остап каждый день считал свой миллион, и все был миллион без какой-то мелочи... Если не считать пятидесяти тысяч Балаганова, которые не принесли ему счастья, миллион был на месте". Вскоре после этого Бендер демонстрирует свое богатство студентам в вагоне, по-прежнему в качестве "одного миллиона", и на шутку "мало" отвечает, что один миллион его устраивает [ЗТ 32–34]. Терминология эта остается в силе и после конверсии денег в драгоценности: "Остап боролся за свой миллион, как гладиатор" [ЗТ 36]. Проводя в последней части романа идею бесполезности денег, соавторы придают им наглядную и проverbsальную форму (аналогичную функцию выполняет банкнота в миллион фунтов в известном рассказе М. Твена, см. ЗТ 32//8). Зрительная вещественность и цельность миллиона подчеркивается наличием облекающего контейнера – мешка, чемодана (в старых комедиях о скупых сходную роль играют горшки и шкатулки). Размен миллиона в последней главе романа на множество разнокалиберных вещей есть уже первый шаг к его утрате.

#### 6. Интертекстуальность в ДС/ЗТ

Поэтика, ироничная по отношению к отстоявшимся культурам, как старым, так и новым, остраивающая и десакрализирующая эти культуры, обнажающая в них элемент условности и автоматизма; поэтика, заботящаяся о создании яркого, красивого мира и увлекательного сюжетного действия, но оттеняющая эти эффекты некоторой игрушечностью и пародийностью в моделировании мира, – почти неизбежно оказывается и поэтикой интертекстуальной, заимствующей свои инструменты и материалы из тех самых выкристаллизовавшихся культур, которые подвергаются ироническому пересмотру.

И в самом деле, ДС/ЗТ выделяются среди всех произведений 20-х гг. своей

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru исключительно густой литературностью. Это поистине идеальный объект для изучения так называемой "интертекстуальности" во всех ее вариантах. Как замечает М. О. Чудакова, "стиль, создаваемый Ильфом и Петровым, весь ориентирован на уже существующее в литературе"[62]. По удачному определению М. Каганской и З. Бар-Селла, "в романах Ильфа и Петрова действительность настолько поражена литературой, что сама стала формой ее существования... Жизнь глазами Ильфа с Петровым есть способ существования литературных текстов, существенным моментом которого является обмен цитатами с окружающей средой"[63].

При всей живости характеров и положений, все происходящее в этих двух романах разворачивается "как по писанному", в соответствии с известными нарративными ритуалами. В приключениях героев, в способах изложения, в языке и стиле то в более явном, то в более замаскированном виде воспроизводятся отстоявшиеся схемы русской и западной классики, а также советской беллетристики – еще молодой, но уже успевшей создать собственный канон условностей и штампов. Речь авторов и главного героя насыщена цитатами, реминисценциями и аллюзиями. В новой беллетристике немного найдется книг, которые в такой же степени, как ДС/ЗТ, сочетали бы общедоступность с многослойным книжным и историко-культурным подтекстом, требующим комментаторских разысканий. Мигель об "обмене цитатами" между ДС/ЗТ и средой точна и в обратном направлении: среда, в свою очередь, позаимствовала из ДС/ЗТ десятки образов и фраз, давно уже ставших частью повседневного юмора. Вобрав в себя несметное количество чужих слов, диалогия Ильфа и Петрова сама стала одним из наиболее читабельных произведений – лишь "Горе от ума" да Козьма Прутков могут соперничать с нею по объему вошедшего в поговорку текста.

Едва ли можно сомневаться, что без интертекстуальных богатств ДС/ЗТ уровень массового дискурса советских десятилетий оказался бы существенно иным, артистически более примитивным и, вероятно, менее способным противостоять оглуляющей официальной речи и ее штампам. Как мы уже писали, без Ильфа и Петрова трудно представить себе послесталинскую плеяду сатириков и все "ироническое" направление позднесоветских лет. Перифразируя известные слова двух поэтов XX века, можно сказать, что интеллигенцию в СССР эти книги во многом "научили говорить", и что благодаря им Главная Улица советской неофициальной культуры оказалась менее "безъязыкой", чем она была бы при их отсутствии.

И это еще не самый главный вклад космополитической поэтики ДС/ЗТ в интеллектуальное развитие советского народа. Повезло и рядовому читателю – в том, что чтение этих двух популярнейших романов, фактически равнясь чтению сразу многих книг, обеспечивало многим определенную степень читательской компетенции еще до, а то и помимо знакомства с Шекспиром, Диккенсом или Достоевским. Эта выпавшая на долю ДС/ЗТ функция массового эстетического воспитания – феномен специфически отечественный, вне советского контекста малопонятный и зарубежной славистикой оцененный еще менее, чем художественное их значение.

#### Уровни цитатной стихии в ДС/ЗТ

(а) фабула. Литературные стереотипы обнаруживаются на всех уровнях художественной структуры ДС/ЗТ, и прежде всего в самих событиях. Уже первичное фабульное ядро обеих книг имеет прецеденты в классике: в первом романе это ситуация "шести Наполеонов", во втором – "подпольного богатства". В обоих случаях в основу фабульного развития положен архетипический мотив "поиска". Конкретные формы поиска тоже достаточно традиционны. В ДС, в линии отца Федора, представлен мотив "следование по пятам" (прибыв в очередное место, ищущий обнаруживает, что объект поиска недавно был здесь, но уехал; ср. современную роману "Почту" Маршака). В ЗТ это "сбор компрометирующей информации" (как в "Графе Монте-Кристо" или "Двух капитанах"). Оба романа заканчиваются мотивом "потери сокровища", столь же древним и употребительным, как и погоня за сокровищем.

Помимо этих центральных линий и ключевых фабульных моментов, отчетливо литературную природу имеет и множество более частных эпизодов. Так, прибытие Ипполита Матвеевича в Старгород к своему бывшему дворнику Тихону – советское воплощение древнего мотива "старый дом и верный слуга". Типичное начало романов XIX в. – "молодой человек без копейки денег" – привлекается Ильфом и Петровым при первом появлении Бендера как в ДС, так и в ЗТ. Злоключения Лоханкина в



Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов [iflandpetrov.ru](http://iflandpetrov.ru) коммунальной квартире реализуют мотив "утонченной личности, унижаемой хамами" (в частности, порка находил параллели в "Леди Макбет Мценского уезда" и мн. др.). Пожар Вороньей слободки – это, с одной стороны, "гибель дурного места", где гнездятся зло и интриги (ср. сцены огненной или иной гибели подобных мест почти у всех классиков), с другой, "перерождение", не менее постоянная функция огня, в данном случае пародийно применяемая к Лоханкину: "Быть может, я выйду из пламени преобразившись?" [ЗТ 21]. "Шахматиада" в ДС имеет много совпадений с "Циклопиадой" у Гомера и с "Гекльберри Финном". Сцены, где Бендер и его спутники с обочины дороги наблюдают автопробег, где Бендера ссаживают с литерного поезда и не пускают в самолет, где журналисты проезжают мимо него на выигранных машинах, – имеют многочисленные параллели, основанные на распространенном мотиве "экипаж и пешеход", символизирующем расхождение и неравенство. Голый инженер Щукин перед защелкнувшейся дверью квартиры; фуражка Бендера, катящаяся в направлении Индии; дети, растаскивающие по кусочкам починаемые слесарем Полесовым ворота; птицы, выклевающие детали из овсяной картины художника Мухина; толпа, преследующая Паниковского, – все эти и многие другие сцены ДС/ЗТ, при всей жизненной непосредственности, которую сообщает им изобразительный талант авторов, имеют более или менее явственный оттенок вторичности, отраженности, обусловленный множеством прототипов и аналогий, мерцающих за каждой из них в коллективной читательской памяти.

(б) Персонажи. В отношении *dramatis personae* тоже наблюдаются знакомые типы и группы, например, "жена-растратчица и труженик-муж" (супруги Щукины; ср. Чехов "Попрыгунья" и др.); "мнимый гений на хлебах у женщины" (Лоханкин/Варвара; ср. супруги Мантанини в "Николасе Никльби" Диккенса, Степан Трофимович у генеральши Ставрогинной, "Самоубийца" Н. Эрдмана и др.); "целеустремленный герой и его бестолковые, наносящие вред делу спутники" (Бендер и его компаньоны; ср. спутники Одиссея, съевшие священных быков, Нелл и дед в "Лавке древностей", "О мышах и людях" Стейнбека и т. п.); "опустившийся джентльмен" (Паниковский; ср. ряд персонажей Бальзака, Чехова, Горького и др.). "Воронья слободка" напоминает о семейных пансионах Бальзака и Достоевского, старгородский дом собеса – о диккенсовских интернатах, где хозяин с родней эксплуатирует призываемых и кормится за их счет, и о других голодных пансионах европейской литературы, в конечном счете восходящих к царству мертвых.

(в) Жанр и композиция. Ориентация Ильфа и Петрова на классические модели еще более явно сказывается в жанровом и композиционном планах. Давнюю традицию имеет форма романа-путешествия, приводящего героя в соприкосновение с людьми разных сфер общества, в том числе со всякого рода чудаками и монстрами (Сервантес, Смоллет, Гоголь...). Мы встречаем в ДС/ЗТ такие элементы классического романа, как вставные новеллы (о гусаре-схимнике, о Вечном Жиде, об Адаме и Еве), письма (почти вся линия отца Федора дана в виде его писем к жене), авторские отступления в познавательном-очерковом или философском духе на манер Бальзака, Диккенса или Гюго (о пешеходах, о московских вокзалах, о дверях, о большом и маленьком мире, о матрацах, об ответственных работниках, которые "только что вышли" и т. п.); авторские обращения к читателю и персонажам ("Позвольте, а где же отец Федор?" или "Что же ты наделал, бухгалтер Берлага?").

Структура романа у Ильфа и Петрова выглядит как сгусток канонической нарративной и композиционной техники, как антология известных сюжетных и стилистических приемов, подробно обозреть которые можно лишь в особом пространным исследовании. Используя в качестве двигателей сюжета моторные приспособления (например, во втором романе – механизмы пути, езды, средств передвижения, как поезд), соавторы близко следуют методу Золя, у которого "почти каждый роман построен либо на машине, либо на машинообразно функционирующей социальной институции" [64], и чаще всего присутствуют оба. Из более частных признаков литературности в композиции укажем, что центральный мотив "поиска" проведен через две линии, драматическую и фарсовую (Воробьянинов – о. Федор; Бендер – Паниковский и Балаганов с гирями; ср. пары параллельных сюжетных линий, развивающих одну и ту же тему, в "Короле Лире", "Анне Карениной", "Холстомере", "Подпоручике Кижее" и мн. др.). Непринужденное владение нарративной техникой XIX в. обнаруживается у соавторов как в крупном, так и в малом. Одна из многих иллюстраций – экспозиция с чередованием разных планов и перспектив (описание города, где начинается действие романа, – сцена появления героя, вводящая читателя *in medias res* – отступление о характере и биографии этого героя – продолжение действий героя – новое отступление, на сей раз историческое или философское, и т. п.; ср. начала ДС и ЗТ с начальными сценами у Бальзака, например, в "Истории тринадцати"). Еще один принцип классического остросюжетного

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов [iflandpetrov.ru](http://iflandpetrov.ru) повествования, ярко представленный у Ильфа и Петрова, – метод совпадения и согласования важных моментов, подведение разных линий к единой кульминации, причём у них эта увязка линий доведена до крайне сгущенного вида, отвечающего символично-мифологической модели мира (см. раздел 5). Параллели можно умножать неограниченно. В использовании всех подобных ресурсов старого романа Ильф и Петров проявляют виртуозность, балансирующую между занимательностью в лучших авантюрно-романтических традициях и литературно-полюемической игрой, иными словами – между позитивной и субверсивной гранями своего искусства.

(г) фразеология. Россыпи переключек с классикой обнаруживаются на фразеологическом и стилистическом уровнях – в синтаксисе, структуре фразы, периода и абзаца, интонационном рисунке, риторических и поэтических фигурах. Внимательный читатель найдет в романах Ильфа и Петрова многочисленные гоголевские, чеховские, толстовские обороты и периоды, как, например, реминисценции из "Воскресения" и "Шинели" [см. ЗТ 11//1; ЗТ 13//20]. Значительная часть их рассчитана на знакомство читателя с текстами родной литературы. Весьма многочисленны фразеологические и интонационные жесты, восходящие к "Сатирикону" (Аверченко, Тэффи, Саша Черный...). Особый слой образуют переключки с литературой, представляющей еврейский стиль речи (Шолом-Алейхем, С. Юшкевич, Бабель). Много поэтических фигур и нарративных формул западного происхождения (Шекспир, Гейне, Диккенс, А. Франс, М. Твен, Отенри, Ж. Жироду, П. Мак-Орлан, П. Г. Вудхаус...). Среди них особенно заметное место занимают фигуры романа приключений и путешествий (Скаррон, Сервантес, Филдинг, Т. Готье, Жюль Верн и др.).

Что особенно важно подчеркнуть: не менее законным предметом интертекстуальной игры, чем художественный дискурс, оказывается для соавторов и их героя повседневная бытовая речь современной России. Риторика, фразеология, интонация, характерные для различных стилей и социальных уровней практического дискурса, подвергаются у Ильфа и Петрова непрерывному пародийному смещению того же порядка, что и штампы литературного происхождения.

Подводя итог, можно смело утверждать, что в романах соавторов нет ни одного слова, сказанного нейтрально, плоско, "в простоте". Каждая фраза ДС/ЗТ есть цитата, пародия, стилизация или языковая игра, источники и прототипы которой можно проследить до бесконечности.

(д) Стиль юмора. Общая атмосфера романов Ильфа и Петрова, характерные для них типы комизма и моделирования персонажа также во многом восходят к классике, причем преимущественно западноевропейской. Элементы фарсового комизма и эксцентрики – физическая расправа, драки, погоня, вопли, прыжки, падения и проч., равно как и комически отрешенная, квазиинтеллектуальная манера описания всего этого – характерны не столько для русской литературы XIX в., со свойственным ей вдумчивым и прочувствованным отношением к человеку, сколько для мольеровской и диккенсовской школы европейского юмора. О Диккенсе и его школе напоминают также: построение характера на основе одной лейтмотивной черты или детали (например, Альхен, Кислярский, Изнуренков); персонажи со странными и редкими профессиями (ребусник Синицкий, зицпредседатель Фунт, торговец ордерами и информацией Коробейников; ср.: кукольная швея и специалист по скелетам в "Нашем общем друге", продавец секретов и Пун в романе Джека Лондона "Сердца трех", сочинитель некрологов в "Скандалисте" западника В. Каверина); карикатура и гротеск в сценах из современной жизни (бег на кинофабрике, погоня художников за ответственными работниками, универсальный штемпель). Клоунада и черный юмор характерны также для авангардного искусства, известного непочтительным отношением к "гуманным" традициям: здесь эстетическими родственниками ДС/ЗТ могут считаться футуристы, Мейерхольд, Маяковский, немые комические киноленты. Физический комизм и чудовищно карикатурное изображение человека вполне созвучны идее десакрализации и рециклизации старых ценностей, играющей центральную роль в ДС/ЗТ. Можно предположить, забегая вперед, что данный слой заимствований у Ильфа и Петрова в меньшей степени, чем другие, служит целям литературной пародии и отмежевания от традиций; во всяком случае, он не сводится к одной пародии, как, например, многочисленные в ДС/ЗТ реминисценции из романтиков, Толстого, Достоевского и т. п. Эксцентрический мольеровско-диккенсовско-твенский комизм у Ильфа и Петрова прежде всего помогает соавторам выражать собственное мироотношение, примыкающее в широком смысле к революционно-авангардной стихии, и уже во вторую очередь он участвует в том карнавале всеобщей литературности, каким являются оба романа.

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
Как известно, в начале 20-х гг. Серрапионовы братья призывали своих коллег по перу учиться у Запада и, в частности, переходить от аморфного "жизнеподобия" русской реалистической школы к более условным и искусственным формам повествования, не отказываясь, впрочем, от идеологической и философской содержательности. Похоже на то, что из крупных советских писателей Ильф и Петров – наряду с В. Кавериным и В. Катаевым – оказались на переднем крае выполнения этой программы, хотя с ее глашатаями они связаны не были и ставили перед собой более конкретные творческие задачи, нежели простая пересадка на отечественную почву западного "ноу-хау". Массовое заимствование литературных деталей и конструкций имеет в ДС/ЗТ оригинальные художественные функции, далеко выходящие за пределы чисто полемических экспериментов с сюжетностью в противовес надоевшей натуралистической бесформенности. Это придает насквозь книжной фабуле ДС/ЗТ такие органичность и тематическую осмысленность, возможность которых вряд ли предполагали Лев Лунц с товарищами, призывая писателей учиться у Дикенса и Конан Дойла. К сожалению, успех Ильфа и Петрова не привел к сколько-нибудь значительному укреплению позиций сюжетности в советской прозе. Это не удивительно, учитывая их репутацию как в общем маргинальных, не вполне "серьезных", хотя и весьма талантливых юмористов-развлекателей, возобладавшую в советской, а вслед за нею и в западной критике.

Статус заимствований и цитат в литературном произведении: интертекстуальность vs. неинтертекстуальность (экскурс)

Современного читателя не надо убеждать в том, что переклички, цитаты, влияния и заимствования являются универсальной чертой литературы. Но не менее очевидно и то, что роль заимствованных, "чужих" элементов в художественной структуре может быть весьма различной. Современная и предшествующая литература предстает перед писателем, грубо говоря, под двумя разными углами зрения. С одной стороны, она воспринимается как множественность голосов и регистров, как разнообразие и потенциальное противостояние идейно-эстетических систем, вкусов, шкал культурных ценностей и т. п.; с другой – она предстает как нечто целое, а именно, как открытая для всех сокровищница технического опыта и мастерства, как инвентарь литературных приемов, мотивов, образов, как склад всякого рода строительных элементов и деталей, часто уже нагруженных определенными тематическими и эмоциональными ореолами.

Соответственно, любой литературный элемент, переносимый в наш текст из какого-то иного текста или целого класса текстов (направления, школы и т. п.), потенциально имеет две стороны. Для заимствователя (далее условно "я") в источнике заимствования (далее "он") могут иметь значение:

(а) Факт инородности и различия: он – носитель другого голоса, другой позиции и т. д., нежели мои собственные. Возможен самый широкий спектр разновидностей "другого", например: я – прозаик, он – поэт (и наоборот); я – классик или реалист, он – романтик; я – непосредствен, искренен, он – искусствен, условен; я представляю здравый смысл, он – отсутствие такового; я – писатель, он – другой писатель, коллега или соперник; я – рядовой автор, он – общепризнанный классик, создатель высокоавторитетных текстов; я – аристократ, он – плебей (и наоборот); я придерживаюсь таких-то взглядов и вкусов, он – иных; я – деклассированный и безответственный, он – носитель официального языка и идеологии; я – анти литература, он – литература; я – Россия, он – Запад, и проч. Широка и шкала логико-выразительных отношений, которые могут устанавливаться между "нами": контраст, сближение, расхождение, ироническое или вполне серьезное отождествление, параллелизм и проч. Частью полноценной читательской реакции должно быть осознание этого различия, восприятие текста как определенной игры между "моим" и "его" голосами. Такое использование чужого материала можно называть интертекстуальным.

Данное определение распространяется и на случаи, когда в произведении нет единого устойчивого голоса ("я"), а есть лишь соположение различных голосов, масок, точек зрения (примерно такова гоголевская "Шинель" в интерпретации Б. Эйхенбаума или Д. Фэнгера). Каждая из составляющих подобного ансамбля является "другой", т. е. интертекстуальной, по отношению к соседним компонентам.

(б) Способность используемой единицы функционировать в рамках гомогенной художественной системы. В данном случае существенна не инородность элемента по отношению к использующему тексту, а лишь его имманентные тематико-выразительные возможности. По этому признаку строительный материал может извлекаться из любых

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
областей литературного инвентаря безотносительно к тому, насколько "другими" они могут быть или не быть по отношению к собственной позиции автора. Восприятие гетерогенности, игры своего и чужого не является в этом случае необходимым для нормальной читательской реакции: иногда оно будет даже нежелательным "шумом". Данный тип использования литературного материала мы будем называть неинтертекстуальным.

Возможно, впрочем, и сочетание установок (а) и (б) [65]. В самом деле, забота об аллюзиях и переключках не исключает использования имманентных свойств заимствуемых элементов (таких, в частности, как красота, юмор, экспрессивность, занимательность; примеры – "Село Степанчиково", романы Ильфа и Петрова). И не обязательно рассматривать это лишь как уступку наивной части аудитории: искушенный читатель, способный распознавать в тексте диалогизирующие голоса, также нуждается в художественной выразительности, хотя бы минимальной и выполняющей чисто "дигестивную" функцию. К тому же баланс интертекстуального и неинтертекстуального варьируется в различных текстах. В одних произведениях или даже целых жанрах (как пародия или центон) двухголосие является законом всего построения. В других, где оно имеет более маргинальный и факультативный характер, основная доля эффекта ложится на внутренние ресурсы используемых материалов.

В разграничении интертекстуальной и неинтертекстуальной функций нет ничего принципиально нового: на нем (в иных терминах) настаивал еще Бахтин [66]. В современной критической теории различаются "intertextual" и "source-influence" studies [67]. Известна также дихотомия "сильной" и "слабой" интертекстуальности, примерно соответствующая нашему делению заимствований на интертекстуальные и неинтертекстуальные [68]. Тем не менее, в практической критике подобные разграничения нередко недооцениваются (а то и сознательно отбрасываются), и интертекстуальность, т. е. эффект, основанный на активизации различий, неразборчиво приписывается любым совпадениям и параллелям, которые исследователю удастся заметить. Но ведь стихотворение или рассказ так же не могут обойтись без готового, уже заведомо использованного литературного материала, как языковой текст не может обойтись без морфем, идиом или синтаксических конструкций. Поэтому простой факт обнаружения в тексте каких-либо элементов, знакомых нам по другим текстам, сам по себе недостаточен для содержательных выводов и требует функционального и системного подхода.

Элементы чужих текстов и общелитературного инвентаря могут обнаруживаться на любых уровнях художественной структуры. Функционируют ли они интертекстуально или как-то иначе – должно выясняться каждый раз особо. При этом решающими не могут быть чисто внешние показатели, как, например, объем и точность совпадения с источником, явность vs. скрытость факта заимствования и др. Ответ на данный вопрос едва ли может обойтись без той или иной формы телеологического подхода к тексту – без понимания глобальной установки, или "темы", данного произведения, автора, школы, без учета типа применяемой ими поэтики и т. п. Лишь эти и подобные факторы могут подсказать, насколько уместно усматривать в читаемом тексте интертекстуальные эффекты. Способы же, с помощью которых в одних случаях активизируется, а в других, наоборот, затушевывается или игнорируется инородность заимствуемого элемента, – это уже вопрос технического плана, требующий отдельного рассмотрения. Не углубляясь в него, ограничимся тем, что явность/закамуфлированность чужого элемента и интертекстуальность/неинтертекстуальность его функции представляют собой два плана, в принципе независимых друг от друга. Иначе говоря, возможны как интертекстуальные элементы, литературное происхождение которых тщательно замаскировано, так и неинтертекстуальные элементы, в которых оно общеизвестно и лежит на поверхности.

Переходя к иллюстрациям интертекстуальных и неинтертекстуальных элементов, сделаем одну оговорку. До сих пор для простоты говорилось об "использовании" готовых элементов, об их "заимствовании", "пересадке" в рассматриваемое произведение из других текстов или из литературной традиции. Но подобное представление, строго говоря, не обязательно. Удачные конструкции и образы самовоспроизводимы, что и не должно удивлять, учитывая универсальность логики выразительного развертывания тем, всеобщность законов художественного "кристаллообразования". Одни и те же комбинации приемов выразительности могут быть независимо найдены разными художниками; примененные к идентичным темам, они дадут сходные образы и мотивы. Литературоведческий анализ – это не то же, что расследование политических махинаций в Америке, при котором допрашиваемому

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru задают двойной вопрос, знал он или нет об определенных темных делах, и если знал, то когда –whether he knew about certain things, and when he knew about them?. Перед нами явления того рода, который Тынянов называл "конвергенцией", говоря, что в подобных случаях "вопрос хронологический – „кто раньше сказал?“ – оказывается несущественным" [69].

Подобное самовоспроизведение уже встречавшихся ранее элементов следует признать равно возможным как при наличии в произведении интертекстуальных установок, так и в отсутствие таковых.

Неинтертекстуальные конвергенции обычны в рамках одной и той же культурно-исторической парадигмы, как, например, романтизм или советская литература. В отношении ранних советских авторов, на наш взгляд, неоправданно часто делаются утверждения о переключках, подтекстах, взаимных аллюзиях, пародиях, антитезах и проч. Но при той охваченности единой проблематикой, которая свойственна литературе 20-х гг., появление у разных писателей одинаковых или антитетических решений одной темы более чем вероятно даже при отсутствии у них интертекстуальной установки по отношению к конкретным коллегам. Другой просчет указанных сопоставлений состоит в том, что делающие их обычно работают в пределах одной и той же обоймы писателей – тех, на чью долю досталось литературное бессмертие (например, Олеша – Булгаков – Мандельштам – Пастернак...), изымая их из тематико-мотивного континуума своей эпохи. Создается иллюзия, будто эти избранные переключались друг с другом поверх голов современников, образуя некий jet set, отделенный от рядовой массы литераторов. Интертекстуальная конвергенция может быть проиллюстрирована некоторыми совпадениями и совпадениями у Ильфа и Петрова с непереверденными и, возможно, неизвестными соавторами источниками; пример – "переключка" одного из моментов карьеры Козлевича с эпизодом из повести Р. Л. Стивенсона "Динамитчик" [см. ЗТ 3//18]. Совпадения такого рода можно объяснить тем, что автор, нацеленный на литературное обыгрывание "других" школ или жанров, неизбежно проникается их тематикой и художественным языком, приобретая тем самым и способность к спонтанному порождению образов и мотивов, уже существующих в рамках имитируемого дискурса.

Подчеркнем, что в любом случае вопрос о том, что имеет место – спонтанная конвергенция или сознательное использование – относится к плоскости "творческой истории" и должен отделяться от вопроса об интертекстуальной / неинтертекстуальной роли интересующего нас элемента. В дальнейшем мы будем продолжать употреблять термины "заимствование" или "использование" в том же нестрогом смысле, что и ранее, т. е. включая в них и случаи конвергенции.

Приведем несколько примеров, иллюстрирующих различные случаи интертекстуальности / неинтертекстуальности и связанные с ними проблемы.

(А) Буквальные заимствования, однозначно указывающие на свой источник, – цитата, имя собственное, заглавие – могут фигурировать в обоих качествах.

(а) Явно неинтертекстуально название поэмы А. Твардовского "Василий Теркин", позаимствованное у П. Д. Боборыкина (название его романа). Поэта, очевидно, привлекла внутренняя экспрессивность имени, его типично русское звучание, способное к тому же намекнуть на ловкость, бывалость (ср. "тертый калач"). Напоминание о культурном диссонансе между советской поэмой и дореволюционным романом едва ли планировалось автором. Имя заглавного героя в классическом экспрессионистском фильме "Кабинет доктора Калигари" восходит к Стендалю, но едва ли это играет какую-либо роль в восприятии картины.

Для фольклора типичны неинтертекстуальные цитаты из литературной поэзии; ср., например, строки Н. Ф. Щербины в народной песне "Раскинулось море широко" или элементы романа "Белой акации гроздь душистые" в песнях Гражданской войны. Нечто подобное можно наблюдать и в профессиональной поэзии в эпигонские периоды, когда оригинальность не поощряется и классику понимают в чисто фольклорном духе: как заданный поэтам язык, как систему обязательных формул для передачи определенных мыслей и тем. Второстепенные поэты послепушкинской эпохи извлекают из Пушкина и Лермонтова целые стихи и полустихия: "Печально я смотрю на дружные портреты" (Огарев), "Ты помнишь ли, подруга юных дней" (Фофанов), "В ущелье мрачного Дарьяла" (Иванов-Классик) и мн. др. Все это, конечно, не игра с "другим" голосом, а лирическое койнэ, прибегающее к которому в эту антипоэтическую эпоху считалось признаком профессионализма и хорошего тона. Лирики-эпигоны этого

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов [ilfandpetrov.ru](http://ilfandpetrov.ru) рода стремятся к стилистическому единству и добросовестно работают под классику, отнюдь не стараясь, чтобы пушкинские или лермонтовские строки как-либо выделялись на фоне их собственных.

Пушкинско-лермонтовским полустушиям в эпигонских стихах можно противопоставить вергилиевские полустушия в составе позднелатинских центонов. Весь *raison d'être* центона состоит как раз в напряжении между первоначальным смыслом цитаты и ее использованием в новом тексте, т. е. это жанр, интертекстуальный по замыслу [70].

(б) Примеры интертекстуальных заглавий: "Кавказский пленник" Толстого, "Война и мир" Маяковского, "Страдания молодого Вертера" Зощенко и т. п. Интертекстуальные имена – Берлиоз и Стравинский в "Мастере и Маргарите" Булгакова, Рубенс и Фортинбрас в "Двенадцати стульях". Цитат в интертекстуальной функции немало в "Повестях Белкина"; А. З. Лежнев характеризует их как знаки литературной совестливости автора, "заставляющей упоминать о том, кто точно и метко или просто первый определил данное явление", а также как свидетельство "интереса к литературе и пропитанности ею" [71].

(Б) явления более абстрактного плана: мотивы, событийные конструкции, характеры, стилистические и интонационные фигуры, формальные признаки жанров и т. п., – часто переходят из одного произведения в другое без каких-либо интертекстуальных намерений или последствий. Они способны быстро эмансипироваться от своего первоначального источника и вливаться в арсенал анонимных изобретений и приемов, открытых для общего пользования. Варьируемость подобных единиц, их тенденция к адаптации и сочетанию друг с другом, к обрастанию новыми деталями или, наоборот, к потере деталей и превращению в голую схему – открывают такие возможности творческой разработки, что вопрос о первоначальном авторстве тех или иных элементов может совершенно потерять смысл.

(а) Примерами неинтертекстуального переноса мотивов и схем изобилуют литературы в периоды становления и выхода на мировую сцену, когда делаются попытки прививать чужие апробированные модели к новому (отечественному, современному и т. п.) материалу. В таких случаях художник не заинтересован в том, чтобы пересаживаемые структуры ощущались как "другие", даже если они очевидно таковы; он дает архетипической модели новое воплощение, мысля результат как органичное единство, а не как контрапункт осязаемо разнородных составляющих; со стороны читателя правильным прочтением будет такое, которое тактично "не заметит" неполной самостоятельности автора. В истории русской литературы это случилось не раз: Карамзин в "Острове Борнгольме" осваивал жанр готической повести; Пушкин и ряд его современников в поэмах ориентировались на Байрона, а в прозе применяли многие мотивы вальтерскоттовского романа, в то время как готика, Вальтер Скотт, Байрон были у всех на виду. Достоевский перелицовывал Эжена Сю и полицейский роман; Гумилев в ритмико-интонационной структуре поэмы "Мик" следовал за Лермонтовым; советские романисты вливали современное содержание в фабульные схемы Конан Дойла ("Двенадцать стульев"), Диккенса ("Два капитана"), Марка Твена ("Белеет парус одинокий") – примеры, так сказать, творческого плагиата, имеющего по сути ту же природу, что и иллюстрированный выше наивный плагиат фольклорного типа, только более сознательного и технически оснащенного.

Для неинтертекстуального использования мотива типично переосмысление его свойств и признаков. Заимствующий текст может выкраивать из чужого элемента те признаки, которые ему нужны, даже если для текста-источника они второстепенны; черты, бывшие весьма важными для данного мотива в его первоначальном контексте, могут отбрасываться. Примером такого использования "не по назначению" может служить реминисценция из "Nuit de mai" А. де Мюссе – образ "пеликана, отдающего свою грудь на растерзание птенцам" – у Лотреамона ("Песни Мальдорора", V.12). Согласно анализу Л. Женни, здесь нет интертекстуальности, поскольку пеликан освобожден от философской символики, которой он нагружен у Мюссе, использован лишь по одному довольно тривиальному семантическому признаку – физической боли – и поставлен в один ряд с другими существами, испытывающими боль [72].

Среди часто употребляемых фабульных схем есть одна категория, выделяющаяся среди других повышенной конкретностью. В ней задаются не только общие формулы событий, но также имена персонажей, их биографии и взаимоотношения, место действия и многое другое. Мы имеем в виду сюжетно-образные ресурсы Библии, классической мифологии и античного эпоса. В новое время они применялись, в сущности, так же, как и любые другие литературные мотивы, т. е. как открытые для всех художественные заготовки, наделенные готовым тематико-выразительным потенциалом,

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов [iflandpetrov.ru](http://iflandpetrov.ru) который каждый автор (например, Расин или Гёте) реализовывал в соответствии с собственной поэтической задачей. Более того, для некоторых культурных эпох – скажем, Средневековья и Ренессанса – употребление антично-библейского материала было, в сущности, обязательным. Такое обращение к указанным источникам естественно считать неинтертекстуальным (об ином их использовании см. ниже, "б").

Помимо творческого плагиата из конкретных авторских текстов, из определенных школ и т. п., обычным является использование элементов анонимных, принадлежащих литературе в целом, широко рассеянных по произведениям различных эпох и жанров. (Напомним, что в подобный расхожий элемент может быстро превратиться и любая индивидуальная находка.) Примерами могут служить два весьма распространенных мотива, в которых символом отношений между героями является "экипаж" (карета, поезд и проч.): с одной стороны, это "любовь или любовные поползновения в экипаже" (тема "сближения"), с другой – "уносящийся экипаж и глядящий ему вслед пешеход" (тема "расхождения"). Первый можно наблюдать в "Мадам Бовари" (Леон и Эмма в фиакре в Руане), в рассказе Мопассана "L'aveu", в "Ионыче" Чехова и мн. др. Второй представлен в "Герое нашего времени" (Печорин в коляске, уезжающий от Максима Максимыча), "Воскресении" (Катюша и Нехлюдов, проносящийся в поезде), "Анне на шее" Чехова (начальная и финальная сцены) и т. п. [73]. Почти полностью сложено из архетипических ситуаций духовное перерождение Пьера в "Войне и мире": здесь есть и огонь (московский пожар 1812 г.), и отверженность, безымянность, странничество (французский плен), и встреча с мудрым наставником, который исчезает, выполнив свою роль в рождении новой личности героя (Каратаев), и смена в личной жизни героя бездушной "куклы" настоящей женщиной, воплощающей креативные силы природы (смерть Элен и женитьба на Наташе). Несмотря на традиционность, т. е., в конечном счете, условность подобных моментов, мы склонны воспринимать их не как литературные клише, а как картины подлинной жизни и уникальной судьбы. Интертекстуальные возможности в данном случае гасятся не только тщательно разработанными реалистическими мотивировками и жизненными деталями, в которые облечены эти схемы, но и общим контекстом эстетики Толстого, известного сторонника спонтанности и врага условности, которого трудно заподозрить в стремлении к обнажению кода и к литературным играм.

(б) Приведем теперь случаи, когда те же элементы более абстрактного типа – образы, ситуации, мотивы, структурные черты жанров и направлений – употребляются интертекстуально. В "Анне на шее", помимо упомянутых универсалий ("экипаж и пешеход" и проч.), представлена целая антология мотивов, относящихся к специфически русскому репертуару XIX в., к фабульному и образному миру Грибоедова, Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого: нерадостное замужество ради помощи родным; чиновник, трепещущий перед своим генералом; спившийся и жалкий отец семейства; бал в дворянском собрании; первый выезд юной героини в большой свет и т. п. Томас Виннер находил даже, что чеховская "Анна" ориентирована на вполне определенное произведение – "Анну Каренину", с которой у нее обнаруживается ряд сходных деталей, как-то: девушка, выданная замуж по расчету при посредстве знакомых дам; недовольство чиновника-мужа легкомысленной родней жены; железнодорожная станция как место завязки любовной линии; упоминание у Чехова о локомотиве, готовом раздавить героиню и т. п. [74]. Новелла эта подтверждает взгляд на Чехова как писателя *fin de siècle*, подытоживающего накопленные за столетие культурные стереотипы, чтобы произвести с ними последний расчет; пишущего, по точному выражению Н. Я. Берковского, "об описанном уже другими, как бы снова, вторым слоем, по текстам Л. Толстого, да и по многим другим текстам" [75]. "Анна на шее" – типичный случай, когда осознание литературных реминисценций (или хотя бы какой-то части их) желательнее для полноценного прочтения текста. Без них рассказ лишился бы коннотаций, весьма существенных для понимания чеховской темы и чеховского мира.

Мотивы Библии, мифологии и гомеровского эпоса функционируют интертекстуально, когда (согласно определению) автор вводит их в качестве "других" по отношению к своей собственной идейно-художественной системе. Они способны выполнять эту роль, поскольку названные источники в привычной нам культуре пользуются статусом особо авторитетных текстов, своего рода главных мифов, которые иерархически возвышаются над любыми жизненными и литературными ситуациями и радикально отделены от них в хронологическом плане, находясь вне времени или в начале времен. Когда библейский или мифологический мотив привлекается не просто как сгусток тематико-выразительного материала, дающий писателю богатые возможности разработки, но как абсолютный морально-философский и религиозный эталон, с которым хотят соотнести какую-то вполне "рядовую" ситуацию, то тем самым

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов [ilfandpetrov.ru](http://ilfandpetrov.ru) подчеркивается дистанцированность источника, контраст по "высоте" между ним и упомянутой ситуацией, иначе говоря, тот эффект "другого", который позволяет нам говорить о наличии интертекстуальности. Примерами могут служить: "Улисс" Дж. Джойса; параллелизм между судьбой двух поколений героев и историей Каина – Авеля (подчеркнутый акронимами А и К) в "East of Eden" Дж. Стейнбека; евангельские мотивы в биографии Мастера у М. Булгакова и мн. др.

В русской литературе эпохи модернизма аналогичный привилегированный статус постепенно приобрели Пушкин, Гоголь и Достоевский, чье творчество рассматривалось критикой XX в. как сфера пророчеств, мифов и символов, актуальных для всей новейшей русской культуры. Отсюда многочисленные интертекстуальные переключки современных писателей с этими авторами, по звучанию своему очень сходные с только что приведенными примерами из Библии и античности. Таковы, например, систематические реминисценции из Гоголя в "Серебряном голубе" А. Белого или "Рвач" И. Оренбурга, где заглавному герою (Михаилу Лыкову) сопутствуют мотивы, отбрасывающие на него тень то одного, то другого из героев Достоевского.

Следует, однако, тут же подчеркнуть, что тексты указанных трех авторов XIX века, наряду с приобретенной ими качеством "основных мифов", несомненно сохраняют и все свойства литературы как таковой и продолжают входить на общих правах в сокровищницу мирового словесного искусства. Отсюда следует, что заведомо не все заимствования из их произведений будут иметь "сакральное" звучание. Многие из них будут употребляться неинтертекстуально, т. е. ради своих имманентных свойств; другие – интертекстуально, но в более обычном, "профанном" смысле, например, в роли представителей вообще литературности, традиции, старой культуры и т. п. (как мотивы из Гоголя и Достоевского в одном ряду со множеством литературных элементов разного происхождения у Ильфа и Петрова). Как мы уже говорили, каждый случай должен рассматриваться отдельно, причем критерии решения еще не могут считаться до конца выработанными. Куда, к примеру, относить глубокие параллели с Достоевским (в частности, с "Записками из подполья") в "Зависти" Олеси – к интертекстуальности или к области типологических совпадений и "source-influence" [76]? Заведомо возможными будут здесь и всякого рода смешанные и промежуточные явления.

Общелитературные мотивы и архетипы, несмотря на свою принципиальную анонимность, тоже могут употребляться в интертекстуальной функции, демонстрируя, когда это нужно, ориентацию текста на литературу или миф. У Ильфа и Петрова, например, они служат пародийными знаками всей традиционной системы литературного письма, которая в 20-е гг. многими осознавалась как насквозь условная, непригодная для выражения новой, послереволюционной психологии. Сюда же относится применение общелитературных элементов с целью высветить в них древние, архетипические и символические смыслы; в этом случае они уподобляются интертекстуальным реминисценциям из Библии. Характерный пример – "Алый знак доблести" Стивена Крейна [77] в отличие, скажем, от "Войны и мира" Толстого (см. выше о мотивах пожара, отверженности, болезни и т. п. в линии Пьера).

Образцы интертекстуально воспроизводимых жанровых схем ("архитекстов", в терминологии некоторых критиков) можно найти у Лотреамона (например, "поэтический дискурс, постоянно тяготеющий к драматической структуре", позаимствованный поэтом, по его собственному признанию, из байроновского "Манфреда" [78]) и – в большом количестве – у Ильфа и Петрова (см. выше).

Два слова о том, что можно называть "фокусировкой" интертекста. Если чужой элемент фигурирует интертекстуально, то иногда возникает вопрос о том, на какую глубину, в каком объеме имеет смысл говорить о его взаимодействии с использующим текстом. Здесь мыслимы самые различные случаи, обусловленные как возможностями читателя, так и интенциями автора. Полноценность прочтения и эстетическое удовлетворение часто зависят от того, с какой точностью читатель отдает себе отчет в происхождении цитаты или реминисценции ("что-то литературное", "что-то романтическое", "что-то из Пушкина", "цитата из „Цыган“" и т. п.). Однако полная читательская осведомленность далеко не всегда необходима, поскольку интертекстуальный замысел нередко захватывает инородную единицу лишь в каком-то ее отдельном сегменте или аспекте, прочие же возможные соотношения между ней и использующим текстом порой неважны, а то и нежелательны. Что интертекстуальность может адресоваться к разным уровням текста-источника, давно известно; так, З. Г. Минц в своей работе о реминисценциях у Блока указывала, что для цитаты или аллюзии типично отсылать к конкретному произведению (блоковская Мэри – к "Пиру



Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru во время чумы"), к определенному автору или стилю (трехсложники третьего тома – "некрасовское начало") или к целому культурному течению (песня из "Коробейников" Некрасова в финале "Песни судьбы" – как знак демократической эстетики XIX в., ориентирующейся на фольклор) [79].

#### Интертекст в романах Ильфа и Петрова

Итак, художественные функции цитат, заимствований и литературных штампов в ДС/ЗТ лежат во многих плоскостях и не могут быть сведены к одной краткой формуле. Как это было сказано в отношении типовых составляющих советской действительности (раздел 4) и сказочно-мифологических черт романного мира (раздел 5), функции заимствованных и общелитературных единиц можно самым общим образом подразделить на "негативные" (пародийные, иронические, подрывные) и "позитивные" (связанные с романтической и жизнерадостной окраской мира ДС/ЗТ). Следует допустить, конечно, и третью возможность – более или менее обычное употребление литературных элементов, не диктуемое какими-либо специфическими задачами поэтики данных романов.

Литераторы 20-х гг. остро осознавали эстетическую пропасть, отделившую современность от недавних идиологов и мэтров изящной словесности. По выражению М. О. Чудаковой, надлежало "расквитаться с литературой целой эпохи, от Лаппо-Данилевской до Блока", и каждый писатель послереволюционной эпохи по-своему решал проблему "расподобления с предшествующей литературой" [80]. Для Ильфа и Петрова основной тактикой решения этой проблемы стала массовая трансплантация литературных и культурных клише из их законных контекстов в новые и неожиданные. Не пойдя, как многие из их советских коллег, по пути резких антитез привычному стилю, соавторы ДС/ЗТ примкнули к той струе модернизма (широко представленной не только в прозе, но и в поэзии, изобразительных искусствах, музыке), которая, вводя старые мотивы и штампы с ироническим сознанием их изжитости, тем самым не только отмежевывается от этих элементов, но в каких-то рамках также продлевает и легитимизирует их жизнь в читательском восприятии (см. также раздел 5 и примечание 53). Иначе говоря, "расподобление" было для соавторов операцией глубоко амбивалентной, сочетающей пародийное остранение изжитых элементов с тайной симпатией к ним же, с их освежением и обновлением.

Пародийный и субверсивный подход соавторов к культурному наследию не нуждается в доказательстве. Текст романов почти сплошь построен на наложении гетерогенных штампов – с одной стороны, друг на друга, а с другой – на разного рода легко узнаваемые жизненные стереотипы из советско-бюрократической, обывательской или плутовской стихий. Типологию этих скрещений, затронутую некогда в другой нашей работе об Ильфе и Петрове [81], здесь разрабатывать нет необходимости. Достаточно указать на исключительное разнообразие и изобретательность применяемых соавторами комбинаций. Фрагмент текста, даже весьма небольшой по размеру (сцена, акция, описание, фразеологический оборот, острота...), может представлять собой органичное совмещение нескольких единиц разного уровня и смысловой окрашенности. Так, в нем могут быть взаимоналожены, сплетены или слиты: (а) два известных фабульных мотива (например, один из советской, другой из классической литературы); (б) культурный стереотип (советский или царского времени) с тем или иным элементом из инвентаря литературной техники (например, когда какие-то характерные реалии современности вставляются в такие жанровые формы старого романа, как письмо, отступление или вставная новелла); (в) два разно-культурных житейских стереотипа плюс один или несколько литературных штампов; и множество других наборов с разной степенью созвучия или диссонанса между элементами. Поскольку соавторы, как уже говорилось, пользуются лишь известными, хорошо апробированными единицами культуры и дискурса, то расслоить заданный текстовой сгусток на эти составляющие, вывести в их терминах его "формулу", объяснить способ их сцепления в большинстве случаев удастся довольно точно и однозначно. Диагностируемые таким образом конструктивные решения неизменно поражают своим остроумием, ажурностью, оригинальностью и свободой обращения двух молодых литераторов из профсоюзной газеты с техническим и тематико-мотивным фондами мировой литературы.

Подобные скрещенные являются потенциально субверсивными для всех вовлеченных в них объектов: художественные стереотипы обнаруживают в них свою условность, житейские положения – свою тривиальность. Два гетерогенных штампа, совмещаясь, дают поразительный по свежести комический эффект. Особенно благодарную мишень

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов [iflandpetrov.ru](http://iflandpetrov.ru) образуют две эпохи, наиболее богатые культурными, идеологическими и речевыми оканелостями, – советская и предреволюционная, включая в обоих случаях литературу и искусство. Ироническое использование литературного реkvизита должно, естественно, квалифицироваться как интертекстуальное и рассчитанное на осведомленное читательское восприятие.

Это качество заимствований и клише в ДС/ЗТ сливается в единый эффект с ироническими коннотациями двух других крупных аспектов романа, о которых шла речь ранее. Говорилось (в разделе 5), что в рамках сказочно-мифологической парадигмы в ДС/ЗТ многие события, сами по себе тривиальные, попадают в широкую пространственно-временную и философскую перспективу, и что это (наряду с другими функциями) естественным образом служит их снижению и развенчанию. Подведение под такие события литературных моделей и архетипов обогащает эту их трактовку еще одним измерением: в дополнение к спационально-временному и философскому подсвечиванию, они приобретают налет квазиавторитетности в пространстве художественной литературы, фольклора и мифа.

С другой стороны, литературность романов Ильфа и Петрова подключается к тому их аспекту, который был назван "вторичностью" (раздел 4). Уже отмечалось, что представление советской действительности в виде серии трафаретов потенциально иронично, что подобный мир имеет оттенок неподлинности. В этом направлении работает и интертекстуальный строй романов. Подводя известные литературные схемы и модели едва ли не под каждый факт современности, соавторы компрометируют теорию о беспрецедентной новизне мира, порожденного революцией: оказывается, "все это было, было, было..." Данная тактика в значительной мере снимает и человеческий драматизм действия, нейтрализует сопереживание: не случайно, например, отсутствие какого-либо трагизма в последней главе ДС, где смерть Бендера и потеря сокровища одеты в мотивы из Достоевского и других, заведомо книжных, источников.

Приведем лишь несколько примеров сопряжения разнокультурных и разноуровневых составляющих в ДС/ЗТ.

В пассаже о "старике Ромуальдыче" ("Инда взопрели озимые...") пародия на язык крестьянствующей прозы 20-х гг. вложена в композиционный элемент классического романа – альтернативное начало, пародирующее "другого писателя" [см. ЗТ 7//1].

Реалия 20-х гг. – учреждение в здании бывшей гостиницы – совмещена с мотивом несмываемых надписей и знаков, выступающих на стенах, а также с толстовским периодом из "Воскресения" [см. ЗТ 11//1].

Советский пешеход-физкультурник, после многолетнего пути сбиваемый автокаром у самых ворот Москвы, – заметное течение массовой культуры 1929–30 г., пропущенное через призму средневековой легенды и поэмы Г. Гейне [см. ЗТ 1//5].

В эпизоде, где Балаганов, бродя по "Геркулесу", пугается черного гроба с надписью "Смерть бюрократизму", известные мотивы готического жанра и рыцарского романа остроумно скрещены с похоронной образностью агитпропа [см. ЗТ 18//19].

Наложение советских знамений времени на классическую мотивную канву налицо и в эпизоде автопробега. В рассказ об этом характерном мероприятии зари советского автомобилизма вовлечено немало чисто литературного реkvизита: "аполитичный герой, невольно участвующий в массовом идеологическом действе" (Швейк, Чаплин в "Новых временах" и др. – см. раздел 3), "экипаж и пешеход" (Бендер и его спутники с обочины дороги следят за настоящим автопробегом – см. ЗТ 7//23) и многое другое.

Тактика непрерывного скрещивания диссонирующих культурных пластов, чрезвычайная густота заимствований, а главное, очевидная издевательская и пародийная установка поэтики соавторов – настраивают на то, чтобы подозревать и выскидывать едва ли не в каждом пассаже ДС/ЗТ "другие" голоса и усматривать интертекстуальный эффект в любых мотивах ощутимо книжного происхождения. Разумеется, эта тенденция действует с неодинаковой силой в разных местах романа. Вес интертекстуального компонента в истории графа Алексея Буланова, видимо, выше, чем в эпизодах встречи Воробьянинова со своим бывшим дворником или предательского бегства Остапа от спящей вдовы [см. ДС 12//11, ДС 5//22, ДС 14//21]. В рассказе о гусаре-схимнике фейерверк пародийности, развенчивающей старые идеалы, – главная цель вставной новеллы, тогда как "старый слуга" и

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru "странник, покидающий женщину" сами по себе на пародию "не тянут" ввиду своей широкой употребительности в качестве строительных единиц литературы. В большинстве произведений эти архетипы хорошо замаскированы под элементы "жизни" и не нарушают гомогенности текста. В ДС/ЗТ, однако, они оказываются более выделенными, ибо втягиваются в общую полемическую тактику – обеспечивать контрастирующий фон к событиям сугубо современного и притом сплошь и рядом "низкого" плана.

Иное (и распространенное) мнение представлено М. О. Чудаковой. Признавая, что стиль Ильфа и Петрова насквозь вторичен и "осуществляется во многом путем пародирования неприемлемых литературных и вообще письменных форм", она все же явно относит часть отголосков чужих текстов в ДС/ЗТ на счет того, что мы называем неинтертекстуальным заимствованием: "Соавторы используют самые разные, уже открытые литературные типы прозаического слова, селекционируя наличный литературный опыт... Они... отбирают „годное“ – то, что может быть использовано в нужном сочетании с образцами других стилей, разрывают с дурными традициями и авторизируют традиции доброкачественные" [82]. Как пример отобранных "доброкачественных традиций" приводятся периоды в стиле Толстого: "лед, который тронулся..." и "Подобно распеленутому малютке..." [см. ДС 25//10; ДС 26//1].

Конечно, вполне законно на каком-то непритязательном уровне восприятия радоваться этим пассажам просто как добротной прозе. Однако для читателя, способного опознать эти интонации как восходящие к Толстому (или хотя бы более неопределенно: к чему-то классическому, "высокому"), ирония их наложения на советскую жизнь 1927 года не может не стать частью художественного эффекта. Это будет еще нагляднее, если сравнить эти толстовские пятна в пестрой стилистической ткани Ильфа и Петрова с монолитно-толстовским по стилю и психологизму "Разгромом" Фадеева и с другими текстами советских писателей, добросовестно работавших под реализм XIX в.

Но, как уже говорилось, следует различать в ДС/ЗТ разные степени интенсивности интертекстуального и, в частности, пародийного эффекта. Важная грань, по-видимому, пролегает между "высокой" русской и западной классикой (Гоголь, Толстой, Чехов, Сервантес, Филдинг...) и литературой в широком смысле "развлекательной" (Диккенс, Марк Твен, Конан Дойл, Майн Рид, сатириконовцы [83]...). Авторы второй категории эксплуатируются Ильфом и Петровым, главным образом, по рецепту Серапионовых братьев – как запасник интересных ситуаций, как школа фабульного, композиционного и юмористического know-how (т. е. примерно так, как Пушкин использовал Вальтера Скотта), и лишь во вторую очередь они интересуют соавторов как носители "других" (литературных) голосов и позиций. В заимствованиях из писателей первой ("высокой") категории соотношение обратное: их соавторы ДС/ЗТ используют прежде всего как эстетически инородный объект, как музей неприемлемых литературных форм и отживших чувств и затем уже как полезный источник материала и приемов. Следует, впрочем, считать это разделение достаточно условным. Интертекстуальный оттенок неизбежен и в заимствованиях второй ("развлекательной") категории – уже по той причине, что и "Сатирикон", и западные приключенческие романы были популярным чтением обывателей и, следовательно, частью пародируемой и отменяемой культуры *ancien régime*.

Позитивная аура литературного реквизита в ДС/ЗТ также достаточно явственна. Классические мотивы и архетипы у Ильфа и Петрова слишком подробно и выразительно разработаны сами по себе, чтобы служить одним лишь пародийным целям. Чистая пародия, как правило, выставляет осмеиваемые явления в схематизированном и уменьшенном виде (вроде пародийных романов и трагедий на одну-две страницы), между тем как в ДС/ЗТ все литературные образцы, включая самую схему авантюрного романа с поиском, даны со всеми полагающимися им подробностями и в натуральную величину. Характерно и то, что элементы старой манеры письма у Ильфа и Петрова далеко не всегда выпячены и подчеркнуты, как бывает в собственно пародиях и иронических стилизациях, но получают реалистические мотивировки, о естественности которых соавторы заботятся не меньше, чем Чехов или Толстой.

Использование обильного литературного материала в ДС/ЗТ, имея бесспорные иронические потенции, одновременно помогает соавторам построить привлекательный, в известном смысле "прекрасный" мир и наполнить его блестящим авантюрным действием в лучших традициях Дюма и Стивенсона. Знакомые мотивы, фигуры, темы выходят на сцену пестрой толпой, словно дефилируя последним парадом перед скептической аудиторией новой эпохи, показывая ей в полном блеске все то, что

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов [iflandpetrov.ru](http://iflandpetrov.ru) увлекало и пленяло предшествующие читательские поколения. Перед тем, как окончательно отправить эти аксессуары на склад литературной техники, соавторы дают им просиять последним ярким светом, подобно той перегоревшей лампочке, которой уподоблял Иван Бабичев задуманный им парад человеческих страстей [Ю. Олеша, Зависть, II. 3]. Омоложение более чем традиционного повествовательного реквизита, позволяющее ему, вопреки всем критическим противопоказаниям, еще раз – и притом с блеском – выступить "всерьез", достигнуто в первую очередь массовым вводом в эти приевшиеся схемы не менее известных реалий советской жизни, казалось бы, с ними совершенно несовместимых. Образы и положения старой литературы в симбиозе со стилизованным советским материалом обеспечивают эпопее Ильфа и Петрова ее специфический иронико-романтический и ностальгичный колорит.

В своем позитивном качестве, как и в пародийно-субверсивном, интертекстуальность работает в унисон с аналогичными коннотациями двух других крупных аспектов диалогии (ср. разделы 4 и 5). Подобно сказочно-мифологической перспективе, литературные элементы и архетипы вносят оттенок особой многозначительности, каноничности, "предначертанности"; и подобно типовым образцам действительности, из которых конструируется мир в ДС/ЗТ, следование литературным эталонам способствует впечатлению закругленного и обозримого романного пространства.

#### Густота заимствований и клише в ДС/ЗТ

Сверхнасыщенная литературность романов возникает не только за счет количества и разнообразия литературных клише, но и благодаря их постоянному совмещению, склеиванию друг с другом в многослойные органичные образования. Эффект этой концентрации штампов заведомо шире, чем карикатура и снижение. Совмещаемые элементы далеко не всегда образуют между собой шокирующий диссонанс. Сопряжение часто преследует иную цель – например, повышение антологичности образа (каковая, впрочем, может иметь и комический оттенок, как преувеличенная стилизация). В этом случае характерна конденсация штампов именно одной и той же культуры. Такими сгустками близких по своей принадлежности стереотипов являются почти все эпизоды исключенной главы ДС ("Прошлое регистратора загса", сокращенно ПР) – скажем, тот, где директор гимназии "Сизик" входит в класс и предлагает ученикам сказать, "кто ражбил бюшт государя в актовом зале". Здесь в одном акте соединены три стандартных момента рассказов о гимназическом отрочестве: (а) прозвища педагогов, (б) их индивидуальные странности, например, речевые дефекты, и (в) требование выдать нарушителей дисциплины. Точно так же во втором романе фраза о "последней машинистке, задержавшейся на час, чтобы перепечатать лично для себя строки Есенина", совмещает два отдельных свойства машинистки в "учрежденческой" литературе: (а) задерживаться после работы и (б) печатать интимное на служебной машинке [см. ЗТ 19//6]. Тот факт, что с собственно литературными клише непрерывно склеиваются стереотипы культурно-бытового плана (см. раздел 4), в еще большей степени способствует атмосфере густой антологичности ПР, приближающейся к стилизации и пародии.

Выше было сказано, что цитата или заимствование могут быть вовлечены в игровое взаимодействие с использующим текстом не в полном их объеме, а лишь до определенного уровня. Это особенно типично для романов Ильфа и Петрова. Многие элементы фабульно-стилистической ткани романов без труда возводятся к конкретным местам из Гоголя, Чехова и т. п. Однако даже при точной локализации источника эти цитаты часто нацелены не на него, а на более широкие системы речевых и литературных штампов. Пошли ли эти штампы от названных писателей или, наоборот, в их текстах отразились уже имевшие хождение фразы – вопрос правильный. Но и в том и в другом случае цитата и реминисценция призваны вызывать в душе читателя скорее общий культурно-речевой колорит эпохи, нежели тень определенного автора. Именно это имеет место у Ильфа и Петрова, чей скептический и развенчивающий пафос направлен против целых пластов в истории культуры и вкуса и тенденций к их увековечению, а не против конкретных писателей, менее всего – против классиков, к которым, как известно, соавторы были полны почтения. Перебранка соперников в ДС 9 целиком взята из литературы: "Я вам морду побую, отец Федор! – Руки коротки, – ответил батюшка". Первая реплика восходит к "Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем", вторая – к "Ревизору"; обе фразы под несомненным влиянием Гоголя проникли и в более поздний дискурс [см. ДС 9//9]. Интертекстуальная природа этого диалога не подлежит сомнению, но соотношение его с литературой XIX в. располагается на более общем уровне, нежели "гоголевский". Сходным образом описание жилища Хворобьева: "На стенах висели портреты господ в форменных сюртуках. Судя по петлицам, господа эти служили в

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru свое время по министерству народного просвещения" – едва ли отсылает нас к гоголевскому "Носу", с которым оно имеет текстуальные совпадения [см. ЗТ 8//13]; цитата выступает здесь просто как знак чиновничьей темы и бюрократической фразеологии в литературе XIX в. Примеры можно продолжать: не только общелитературные мотивы, но и цитаты с конкретным адресом часто принимают у них обобщенное звучание, уводя от текста-источника в сторону расхожих культурных осколков, не помнящих родства.

Более детальный материал о заимствованных элементах в ДС/ЗТ, об их совмещениях, согласованиях и трансформациях содержится в комментариях к тексту романов. Мы старались выявить любые сколько-нибудь интересные параллели, сходства и совпадения между ДС/ЗТ и другими произведениями мировой, русской и советской литературы. Естественно, что выполнить эту задачу исчерпывающим образом мы не могли и будем благодарны читателям за любые подсказки и дополнения.

В комментариях, как правило, указывается лишь самый факт параллелизма или совпадения, но не говорится, выступает данный элемент интертекстуально или нет. Не уточняется и его "фокусировка". Мы предоставляем каждому читателю решать эти вопросы самостоятельно, как это фактически и происходит при чтении литературного текста. В большинстве случаев ответ на эти два вопроса не будет трудным – мы писали о сильной интертекстуальной установке ДС/ЗТ, а также о том, что она нацелена на признаки скорее целых культурных эпох, чем отдельных авторов. Целью примечаний в той части, которая посвящена совпадениям, параллелям и заимствованиям, было предоставить в распоряжение читателя возможно больше материала для осведомленного восприятия романов. Дальнейшее, т. е. степень художественно осмысленного взаимодействия между авторским и "другим" словом в каждой отдельной точке романа, объем и уровень этого взаимодействия и т. п. – относится к области читательских интерпретаций, которые часто будут очевидными и однозначными, иногда – более проблематичными. Настоящее Введение может дать общую ориентацию для подобного рода прочтений. Однако в конкретных комментариях к романам мы не сочли нужным ставить все точки над і и предлагать для каждого случая свои собственные решения.

#### Список сокращений

Бе	"Бегемот"
Би	"Бич"
Бу	"Бузотер"
Зр	"Зрелища"
Из	"Известия"
Кр	"Крокодил"
Лу	"Лукоморье"
Ни	"Нива"
Ог	"Огонек"
Пж	"Прожектор"
Пр	"Правда"
Пу	"Пушка" (Ленинград)
См	"Смехач"
Ст	"Сатирикон"
Чу	"Чудак"
Эк	"Экран"
ИР	"Иллюстрированная Россия" (Париж)

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru

КН	"Красная нива" (Москва)
КНО	"Красная новь" (Москва)
КП	"Красная панорама" (Ленинград)
ЛГ	"Литературная газета"
МГ	"Молодая гвардия"
НД	"Наши достижения"
НЖ	"Новый журнал" (Нью-Йорк)
НЛ	"Новый леф"
НЛП	"На литературном посту"
НМ	"Новый мир"
НС	"Новый Сатирикон"
СФ	"Советское фото"
ТД	"Тридцать дней"

БСЭ, 1-е изд. – Большая советская энциклопедия в 66 томах. 1-е издание. М.: Сов. энциклопедия, 1926–1947.

БСЭ, 3-е изд. – Большая советская энциклопедия в 30 томах. 3-е издание. М.: Сов. энциклопедия, 1970–1978.

КЛЭ – Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1962–1978.

ССРЛЯ – Словарь современного русского литературного языка. Т. 1–17. М.–Л.: АН СССР, 1950–1965.

ТСЖВРЯ – Толковый словарь живого великорусского языка (Даль).

ИЗК – Ильф, Илья. Записные книжки 1925–1937. Первое полное издание. Сост. и коммент. А. И. Ильф. М.: Текст, 2000.

Ильф А., ДС – Ильф, Александра. Ильф и Петров, Двенадцать стульев. Авторская редакция. М.: Текст, 2001.

Ильф А., ЗТ – Ильф, Александра. Ильф и Петров, Золотой теленок. Авторская редакция. М.: Текст, 2003.

Ильф А., ПО (2000) – Ильф, Александра. Путешествие в Одессу. Одесса: Пласке, 2000.

Ильф А., ПО (2004) – Ильф, Александра. Путешествие в Одессу. Одесса: Пласке, 2004.

Одесский и Фельдман, ДС – Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. Первый полный вариант романа с комментариями М. Одесского и Д. Фельдмана. М.: Вагриус, 1997.

Одесский и Фельдман, ЗТ – Ильф И., Петров Е. Золотой теленок. Первый полный вариант романа с комментариями М. Одесского и Д. Фельдмана. М.: Вагриус, 2000.

Сахарова, Комм.-ДС – Сахарова Е. Комментарии // Ильф, Илья, Петров, Евгений. Двенадцать стульев. М.: Книга, 1987.

Сахарова, Комм.-ЗТ – Сахарова Е. Комментарии // Ильф, Илья, Петров, Евгений. Золотой теленок. М.: Книга, 1989.

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
Сокращенные датировки периодических изданий. За условным обозначением журнала или газеты следует:

1) либо номер и год (номер – двузначным числом, год – четырехзначным), например: [кн14 л927] = "Красная нива", номер 14 за 1927 г.;

2) либо число, месяц и год (двузначными числами), например: [ог 11.01.29] = "Огонек" за 11 января 1929 г.,

причем для каждого издания принимается всегда один и тот же способ датировки.

В редких случаях ссылки носят неточный характер, указывая только месяц и год: [из 12.30] = "Известия" за декабрь 1930 г., или только год: [пр 1928] = "Правда" за 1928 г.

В номер комментария входят сокращенное название романа (если оно неясно из контекста) + номер главы + разделитель // + номер примечания к данной главе. Примеры: ДС 15//6 (= примеч. 6 к главе 15 "Двенадцати стульев"), ЗТ 8//40 (= примеч. 40 к главе 8 "Золотого тельца").

Источники цитат даются в квадратных скобках без кавычек: [В. Катаев, Разбитая жизнь] или [М. Кольцов, Избр. произведения].

Двенадцать стульев

1927–1928

1. Безенчук и "нимфы"

1//1

В уездном городе N... – Начало ДС, подчеркнуто традиционное, задает тон роману, для которого типично массовое употребление литературных клише, цитат и подтекстов. Б. Петров вспоминает, что первая фраза долго не рождалась. "То есть фраз было много, но они не нравились ни Ильфу, ни мне. Затянувшаяся пауза тяготила нас. Вдруг я увидел, что лицо Ильфа сделалось еще более твердым, чем всегда, он остановился (перед этим он ходил по комнате) и сказал: – Давайте начнем просто и старомодно – "В уездном городе N". В конце концов, неважно, как начать, лишь бы начать" [Из восп. об Ильфе].

Нетрудно видеть, что первые слова романа найдены Ильфом весьма точно, так как отражают установку авторов с той эмблематичностью, которая часто характеризует начало – первую фразу, первый кадр фильма, первое появление героя и т. п. В данном случае бросающимся в глаза признаком зачина является цитатность, главная черта всей поэтики ДС/ЗТ. Гоголь начинает "Мертвые души" словами: "В ворота гостиницы губернского города NN въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка..." Сходными формулами начинаются "Ионыч" Чехова ("Когда в губернском городе С. приезжие жаловались на скуку..."), его же "Степь", "Два гусара" Толстого и множество других произведений.

1//2

В уездном городе N было так много парикмахерских заведений и бюро похоронных процессий, что, казалось, жители города рождаются лишь затем, чтобы побриться, остричься, освежить голову вежеталем и сразу же умереть. А на самом деле в уездном городе N люди рождались, брились и умирали довольно редко... [и далее:] Хотя похоронных депо было множество, но клиентура у них была небогатая... Люди в городе N умирали редко... – Ср. начало "Скрипки Ротшильда" Чехова: "Городок был маленький, хуже деревни, и жили в нем почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже досадно. Гробов требовалось очень мало. Одним словом, дела были скверные". Ср. также: "Бросается в глаза бесконечное количество парикмахерских. Можно подумать, что в Калуге только стригутся и бреются" [Е. Зозуля, Старое и новое в Калуге, чу 37.1929; возможно, восходит к ДС].

1//3

Ипполит Матвеевич Воробьянинов. – Б. Петров вспоминает: Воробьянинову "было решено придать черты моего двоюродного дяди – председателя [полтавской] уездной земской управы" [Из воспоминаний об Ильфе]. Об этом дяде кое-что сообщает В. Катаев:

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
"... богатый помещик и земский деятель Евгений Петрович Ганько... Он был большой барин, сибарит, бонвиван, любил путешествовать по разным экзотическим странам и несколько раз, возвращаясь на пароходе добровольного флота из Китая, Гонконга, Египта или Индии, проездом через Одессу в Полтаву, неизменно наносил нам семейный визит, привозя в подарок разные диковинные сувениры... У него было могучее, хотя и довольно тучное от неумеренной жизни телосложение, ноги, разбитые подагрой, так что ему приходилось носить какую-то особенную бархатную обувь вроде шлепанцев, и великолепная голова с римским носом, на котором как-то особенно внушительно, сановно сидело золотое пенсне, весьма соответствующее его сенаторским бакенбардам и просторной пиджачной паре от лучшего лондонского портного, источавшей тонкий запах специальных мужских аткинсоновских духов... К началу войны Е. П. одряхлел, почти уже не мог ходить и по целым дням сидел у себя в Полтаве в удобном кирпичном особняке, построенном в украинском стиле... в вольтеровском кресле, с ногами, закутанными фланелью, и перелистывал старые комплекты "Ревю де Дё Монд" или занимался своими марками, и я слышал, что он был великий филателист и владел бесценными коллекциями, из которых одна была единственной на весь мир – коллекция полтавской уездной земской почты... Тетя умерла в Полтаве в 1942 г. при немцах, незадолго до этого похоронив Евгения Петровича..." [Разбитая жизнь, 378–379].

Как видим, лишь отдельные черты двоюродного дяди – золотое пенсне, внушительная патрицианская наружность, большой нос, бонвиванство, коллекционирование земских марок – перешли к Ипполиту Матвеевичу, другие же – тучность, путешествия на Восток, подагра, бакенбарды – в романе отражения не нашли.

Создавая фигуру Воробьянинова, писатели, видимо, использовали черты нескольких образцов дореволюционной мужской респектабельности. Внешне он походит на П. Н. Милюкова и на П. Д. Боборыкина [см. ниже, примечание 9 и ДС 7//10], в то время как отдельные моменты его сюжетной линии напоминают приключения эмигрантов, возвращающихся в Россию, в частности, В. В. Шульгина [см. ДС 7//1; ДС 9//3; ДС 14//18].

Бывший предводитель дворянства, губернатор и т. п. на скромной канцелярской должности – одно из общих мест 20-х гг. на тему "бывших людей". Близко напоминает о Воробьянинове "бывший граф Зюзин" (пенсне, завитые усы, борода, толстовка) за учрежденческим столом под вывеской: "Управделами тов. А. М. Зюзин" [(карикатура в полный лист В. Козлинского под заглавием "Сохранился...", Чу 23.1929; см. также ДС 5//11)]. В рассказе С. Вышенцева "Губернатор" заглавный персонаж, скрыв свое прошлое, работает делопроизводителем треста [в его кн.: Поединок, М.: Сегодня, 1927]. "Бывшие" находят друг друга и имеют любимые места встреч: как пишет М. Талызин, завсегдатаями одного из московских трактиров в 1924–25 были "полотер, когда-то талантливый педагог, седой инструктор из наробраза, бывший предводитель дворянства, и трамвайный билетер, прежде сенатский чиновник" [По ту сторону, 191]. "Бывших" людей в 20-е гг. было так много, что кое-где они образовывали целые популяции или микрокосмы. В одном очерке-фельетоне тех лет описывается заповедник или коммуна "бывших" – канцелярия Академии наук СССР, полностью укомплектованная бывшими сановниками, вице-губернаторами, баронами, директрисами благородных пансионов, сотрудниками министерств и т. п. Интересно, что подобный оазис по совместительству часто оказывается приютом и другого широко распространенного "порока" советских учреждений – семейственности: служащие в них "бывшие" состоят в сплошном родстве между собой [Г. Рыклин, Забытая усадьба, Чу 19.1929; о "кумовстве" в совучреждениях см. ЗТ 11//5].

1//4

Далее "Цирульный мастер Пьер и Константин" обещал своим потребителям "холю ногтей" и "ондулясион на дому". – Ср. вывеску: "М-ль Адель. Маникюр и холя ногтей" в рассказе В. Инбер "Лампочка припаяна" [в ее кн.: Ловец комет]. Рекламу парикмахерской – женский палец и надпись "холя ногтей" – упоминает А. Мариенгоф [Бритый человек, 49]. "Холя" – не обывательское новообразование: "шампунь для мытья и холи" встречается во вполне культурной рекламе тех лет. Ондулясион (фр. ondulation) – химическая завивка.

1//5

...На большом пустыре стоял палевый теленок и нежно лизал поржавевшую... вывеску. – Здесь и далее [ДС 2; ДС 9] узнается схема провинциального городка,



Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru выкристаллизовавшаяся в советской литературе тех лет. Неизменные компоненты провинциальной декорации – пустынная немощная площадь, парикмахерская (с мастером, ожидающим нечастых клиентов), несколько церквей, пожарная часть, похоронное бюро, гостиница – все это есть в повестях Ю. Слезкина "Козел в огороде" (1927), Н. Никитина "Юбилей" [НМ 10.1926], В. Катаева "Растратчики" [1926, гл. 9]; в очерке А. Аграновского "Город Маг-нет" [ТД 01.1927] и др.

"Корова, коза, свинья vs. письменный текст" образует обширное гнездо мотивов. В рассказе Дм. Стонова "Брага" коза жуёт афишу [КН 24.1926]; у Маяковского пограничные чиновники глядят, как в афишу коза на на польский паспорт [Стихи о сов. паспорте, 1929]; у Слезкина козел лягает человека, читающего афиши [гл. 1]; у Катаева козел ест афишу с забора [гл. 8]; ту же функцию выполняет он в юмореске "Козел-лишенец", подвергаясь за это административным карам [ОГ 10.04.30]. Как заведомый штамп, используется тот же мотив на карикатуре Н. Радлова: пожевав театральную афишу, козел падает бездыханным: "Неудобоваримый репертуар" [См 15.1927]. По словам другого юмориста, коровы и козлы производят полезную работу по санитарии и благоустройству, очищая город от ненужных объявлений [Камера для вытрезвления, Бе 21.1928]. Мотив возник еще в досоветском юморе: в сатириконовском фельетоне козел в Тюмени объедает афиши и анонсы [НС 17.1915: 8]. О мифопоэтическом мотиве поедания письменного текста см. ЗТ 27//1.

1//6

Погребальная контора "Милости просим". – Похоронное бюро под таким названием фигурирует в пьесе Б. Ромашова "Конец Криворыльска", появившейся годом раньше ДС [д. 1, сц. 2, явл. 2].

1//7

Стол [Ипполита Матвеевича]... походил на старую надгробную плиту. – Метафоры ряда "стол – надгробие" распространены, появляясь независимо у разных авторов. О канцелярском столе и его принадлежностях, помимо данного места ДС: "Надгробный памятник напоминает мне пресс-папье на столе делового человека" [Аверченко, Что им нужно; то же сравнение у Тэффи, Тихий спутник]. "Князь сидел за черным письменным столом, похожим на царскую гробницу" [Иозеф Рот, Исповедь убийцы (1936)]. Об обеденном столе или ресторанном столике: "Ряд столов, с которых были содраны скатерти [в прогоревшем ресторане]... напоминал аллею надгробных плит" [Аверченко, Ресторан "Венецианский карнавал"]. "Зала в кафе „Луитпольд“ [в Мюнхене]... с мраморными плитами столиков, напоминавшими какое-то безымянное кладбище" [Жиро-ду, Зигфрид и Лимузэн (рус. пер. 1927), гл. 3]. "Посреди комнаты – тяжелый, как гробница, стол, накрытый белой скатертью..." [Булгаков, Собачье сердце, гл. 3].

1//8

В пятницу 15 апреля 1927 года Ипполит Матвеевич, как обычно, проснулся в половине восьмого... – Указание часа, слова "как обычно" – формулы, типичные для начала повествования; призваны подчеркивать в исходном состоянии момент рутины, оттеняя тем самым ее предстоящее нарушение. Ср.: "В этот день, в семь часов вечера, расставив, как всегда, на полках... книги... [г-н Сарьетт] вышел из библиотеки... Он пообедал, по обыкновению, в кафе „Четырех епископов"... Ровно в семь часов на следующее утро он вошел в переднюю библиотеки, снял, по обыкновению, новый сюртук и надел старый... прошел в кабинет, где в продолжение шестнадцати лет он шесть дней в неделю обрабатывал свой каталог..." [Франс, Восстание ангелов, гл. 3].

1//9

Ипполит Матвеевич... купил очки без оправы, с позолоченными оглоблями... жена... нашла, что в очках он – вылитый Милюков, и он отдал очки дворнику. – Павел Николаевич Милюков (1858-1943) – лидер конституционно-демократической (кадетской) партии, профессор истории, автор ряда книг. В феврале-мае 1917 министр иностранных дел Временного правительства; с 1920 в эмиграции. Упоминается в романах не раз [см. ДС19//17,18 и 20; ЗТ 8//34; ЗТ 13//18]. О его внешности А. В. Тыркова-Вильямс пишет: "Мешковатый городской интеллигент. Широкое, скорее дряблое лицо с чертами неопределенными. Белокурые когда-то волосы ко времени Думы уже посерели. Из-под редких усов поблескивали два или три золотых зуба... Из-под золотых очков равнодушно смотрели небольшие серые глаза"

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов ifandpetrov.ru [На путях к свободе, 409]. В. В. Шульгин пишет о нем: "истинно-русский кадет, по какой-то игре природы имеющий некоторое обличье немецкого генерала" [дни, 71]. По словам В. В. Набокова, М. был похож "несколько на Теодора Рузвельта, но в более розовых тонах" [Другие берега, IX. 3].

Располагаясь посредине политического спектра, Милюков и его партия подвергались нападкам как крайних левых, так и крайних правых. Нежелание Ипполита Матвеевича походить на Милюкова может поэтому быть объяснено и как осторожность, ибо Милюков – белоэмигрант и враг Советов, и как проявление давней неприязни правых и монархистов к этому отъявленному либералу, западнику и "другу евреев".

Походить на государственных деятелей прежнего режима вообще боялись. В юмореске "Пуганая ворона" (напечатанной позже ДС) читаем: "Перед чисткой аппарата он зашел в парикмахерскую. Посмотрелся в зеркало и ахнул: – С этими усами прямо вылитый я Милюков! Еще подумают, что я и сейчас кадетам сочувствую. Нет, долой их! Подальше от греха!" Побрившись, он ужасается еще больше, так как приобретает сходство с Керенским [чу 50.1929]. Аналогичная по формуле шутка об иностранном деятеле (включая вмешательство жены, как в ДС): "Чемберлену не разрешен отпуск. ЛОНДОН. Жена не разрешает Чемберлену отпускать усы, так как с усами он – форменный каторжник" [пу 20.1926]. Что Ипполит Матвеевич отдал очки дворнику – отнесится к тому же ряду знаков дворничьего статуса, что и медаль [см. ДС 5//20].

1//10

– Бонжур! – пропел Ипполит Матвеевич самому себе... "Бонжур" [при пробуждении] указывало на то, что Ипполит Матвеевич проснулся в бодром расположении. – Параллели с "Носом" Гоголя: "коллежский ассессор Ковалев проснулся довольно рано и сделал губами: „брр...“ – что всегда он делал, когда просыпался, хотя сам не мог растолковать, по какой причине" [гл. 2; указано в: volen, 62].

1//11

От пушечных звуков голоса Клавдии Ивановны дрожала чугунная лампа с ядром, дробью и пыльными стеклянными цацками. – Подобная лампа – характерный предмет дореволюционного быта, упоминаемый в мемуарах и литературе по крайней мере с 1880-х гг. (см., например, "Трагика поневоле" Чехова). Детальное описание ее дает В. Инбер: "Лампы были круглые, тяжелые, с фарфоровым сосудом для керосина, вставленным в металлическую вазу. Все это держалось на толстых цепочках, идущих вверх, к крепкому крюку, вкрученному в потолок. Кроме большого, тоже фарфорового, абажура, у такой лампы были: горелка, фитиль, стекло и на тонкой цепочке шар, наполненный дробью. Он помогал по желанию передвигать лампу то выше, то ниже".

Сергей Горный пишет о ней с теплотой, как об одном из атрибутов ушедшего мира:

"Нынешние лампы – убийцы. Со скрученными в сумасшедшей спирали, исступленными нитями. Тогдашние лампы были нашими, человеческими. Такая большая столовая лампа с колпаком, на цепях с противовесом, вроде чугунного яйца, заполненным дробью. Круглый свет, сперва кольцо его над фитильком, а потом, когда разгорится, венчик пламени живой и чуть-чуть дрожащий. От этой жизни все окружающее жило ответно, точно мигало, чуть морщилось тенями, светлыми и темными пятнами".

О лампе с шаром и дробью вспоминают также В. Панова, В. Катаев (который говорит о бронзовом, а не чугунном шаре) и другие. В рассказе А. Аверченко покупательница по невежеству хочет набить шар порохом вместо дробы.

Любопытно, что ряд авторов (Инбер, Аверченко, Ильф и Петров) совпадают в том, что громоздкая лампа либо падает, либо дрожит, раскачивается, вот-вот упадет от шума и топота. [Инбер, как я была маленькая, 24; Горный, Только о вещах, 204; Панова, О моей жизни, 5; В. Катаев, Трава забвения // В. Катаев, Алмазный мой венец, 380; Аверченко, жалкое существо].

Цацка – украшение, финтифлюшка [Даль, ТСЖВРЯ].

1//12

– За воду вы уже вносили? – "вносить" (плату) – ныне устаревшее

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
словоупотребление.

Ср. "Внесите в кассу рубль шесть копеек" [Чехов, В аптеке]. "На какие шиши, – спрашиваю, – живете и почему за квадратную сажень вносите?" [М. Зощенко, Альфонс].

Платеж за воду приурочивался, как мы видим, к началу весенне-летнего сезона (начало времени действия в романе – апрель 1927). Помимо ДС, см. у Л. Леонова: "– За воду, за воду потрудитесь внести!... – Ах, весна, весна..." [Вор, 185]. Весенняя плата за воду в 1920-х гг., видимо, означает плату за дождевую воду и другие естественные осадки, собиравшиеся в специальные бочки и контейнеры для использования в хозяйстве. Этот порядок отмечен в фельетоне журнала "Бегемот" за апрель 1928 ("весенний номер"), где граждане получают повестки вроде: "Коммунальное отделение Детскосельского РИК предлагает вам в течение 3 дней ликвидировать задолженность за спуск в канализацию дождевых вод с 1 сент. 1926 по 1 марта с. г. в такой-то сумме", с угрозой отключения воды и даже выселения из дома. Согласно фельетону, сельскохозяйственный институт получил "счет за дождевую воду" на 2000 руб. Вокруг платежа за воду возникает много шуток: например, одни жалуются, что "не было у нас столько дождей", другие хлопочут о снижении тарифа на воду за многодневной, третьи заявляют, что "были в командировке и дождями не пользовались" и т. д. [И. Прутков, Бе 15.1928]. Связь платежа за воду с приходом весны достаточно давняя: в рассказе Н. Никандрова "Бунт" (1906, место – Севастополь) городской незадолго до 1 мая требует от обывателей срочно внести налог на воду, говоря: "последний срок прошел" [в его кн.: Береговой ветер, 7].

1//13

– Ну, дай бог здоровычка, – с горечью сказал Безенчук, – одних убытков сколько несем, туды его в качель! – Разговоры гробовщика об убытках – столь же традиционный мотив, как и жалобы извозчика на дороговизну овса [см. ЗТ 8//46]. Подсчетом убытков занят герой чеховской "Скрипки Ротшильда"; ими озабочены гробовщики у Пушкина ("Он надеялся выместить убыток на старой купчихе Трюхиной...") и в "Мартингале" кн. В. Ф. Одоевского ("...нашла какая-то полоса... очень убыточная; как бы вам сказать поблагодарнее, покос был плохой..."). Замечено, что гробовщик – "ироническая" профессия, в том отношении, что людское несчастье для него удача, и наоборот; этот парадокс (наряду с его традиционной шутовщиной) широко используется в литературе.

1//14

Сделал свое дело – и уходи. – Канцелярский лозунг 20-х годов, частая мишень сатиры. Был в ходу уже до революции; ср. надпись в адвокатской конторе "Если вы пришли к занятому человеку, то кончайте скорее ваше дело и уходите" [Юшкевич, Леон Дрей, 179]. В очерке М. Кольцова описывается помещение островного совета на пустынном острове Врангеля, где "на столах папки, на дверях и стенах надписи, специально для медведей и моржей: „Прием от 12 до 3; Кончил дело – уходи“". То же в сценарии Маяковского "Товарищ Копытко, или Долой жир" (1927): его герой, бюрократ, в неподходящей обстановке – в палатке во время военных сборов – "пытается вешать на гвозди канцелярские плакаты: „Без доклада не входить, Рукопожатия отменяются, Кончил дело – уходи" и т. д.". В "Крокодиле" находим карикатуру на бюрократа, осужденного судом, с подписью: "Он всегда говорил: Кончил дело – уходи. Но когда кончилось его дело, ему уйти не дали". [Кольцов, Иван в раю, Избр. произведения, т. 1; Маяковский, Поли. собр. соч. Т. 11; Кр 24. 1927.]

Как видим, соавторы слегка отступили от канонической формы плаката ("Сделал свое дело..." вместо "Кончил дело..."). Видимо, следует связать это с их склонностью к контаминации советских элементов с классическими, в данном случае – с репликой "Мавр сделал свое дело, мавр может итти" из "Заговора фиеско" Ф. Шиллера [д. 3, явл. 4; пер. В. Крылова]; о ее хождении в советской прессе говорит заглавие сатирических стихов "Мавр может уходить" в Бе 03.1926 и мн. др. Той же аллюзией нагружен этот советский афоризм в фельетоне Ильфа и Петрова "Сделал свое дело и уходи" (1932), где идет речь о нудном критике-проработчике: "Не считаете ли вы, что критик уже сделал свое дело и ему давно пора уйти из журнала?"

1//15

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
Ипполита Матвеевича за большой рост, а особенно за усы, прозвали в учреждении  
Мацистом, хотя у настоящего Мациста никаких усов не было. – Мацист (итал.  
Maciste) – герой немых итальянских фильмов, с успехом шедших в 10-20-е годы в  
разных странах мира, включая Россию. Мацист – человек атлетического сложения и  
благородного характера. Свои физические данные он ставит на службу силам добра и  
спасает героев из самых отчаянных ловушек, расставленных врагами. Первым фильмом  
о Мацисте была эпопея "кабирия" (1914), где он выступал в виде черного раба,  
выручающего людей, приносимых в жертву Молоху (действие происходит на Сицилии и  
в Карфагене во время пунических войн). За этим в 1918-1926 последовали  
"Мачисте-атлет", "Мачисте-император", "Мачисте в аду" и другие ленты, где этот  
персонаж действовал уже в облике белого человека и в разные эпохи, но сохранял  
прежнюю мощь и благородную натуру. Мацист входил в обойму знаменитых кинофигур:  
У Петрова – три сына, все актерского чина; / Дуглас Фербенкс, Мацист и  
Ильинский... [Ф. Благов, Горе от "кина", кр 33.1927]. В России пытались создать  
своего Мациста – например, в фильме И. Перестиани "Похождения Стецюры (Русский  
Мацист)", героем которого был феноменальный борец.

фраза построена по схеме, знакомой из литературы: "Такой-то там-то был прозван  
так-то": "Нетопырь была кличка Аполлона Аполлоновича в департаменте" [А. Белый,  
Петербург, 455]. К этим трем элементам часто добавляется четвертый – мотивировка  
прозвища ("за то-то") или, наоборот, недоумение по поводу него как  
немотивированного, незаслуженного ("неизвестно, за что" или "хотя..."), причем  
мотивировка и недоумение иногда совмещаются.

Примеры с мотивировкой: "Сторож, отставной солдат Гаврилыч, прозванный  
школьниками за необыкновенно рябое лицо Теркой" [Д. Писемский, Тысяча душ, 1.1].  
"В Петербурге Халевица называли „господином Тысяча думушек" и  
„человеком-неожиданностью"... Неожиданностью он был прозван... за польское  
свойство совершать неожиданные поступки и видеть вещи с самой неожиданной  
стороны" [В. Л. Кигн-Дед-лов, лес // Писатели чеховской поры, т. 2]. "Войсковой  
начальник Покивайко... прозван Мазепой за большие усы и толщину" [Горький,  
Городок Окуров]; ср. сходство с ДС: " за большой рост, а особенно за усы,  
прозвали... Мацистом ".

Примеры с недоумением: "За что меня миряне прозвали Рудым Паньком – ей-богу, не  
умею сказать. И волосы, кажется, у меня теперь более седые, чем рыжие. Но у  
нас... как дадут кому люди какое прозвище, то и во веки веков останется оно"  
[Гоголь, Вечера на хуторе]. "Здесь же в городишке звали его просто Яковом,  
уличное прозвище у него было почему-то Бронза" [Чехов, Скрипка Ротшильда].

Примеры с тем и другим: "...за то, что он всегда сурово молчал и глядел в  
тарелку, его прозвали в городе „поляк надутый", хотя он никогда поляком не был"  
[А. Чехов, Ионыч]. "Все-таки маленькая польза! – сказал я себе. ..и с того  
времени уличные мальчишки и гимназисты прозвали меня маленькою пользой... хотя,  
кроме меня, уже никто не помнил, откуда произошло это прозвище" [Чехов, Моя  
жизнь, гл. 3].

Как мы видим, в ДС штамп применен в наиболее полном виде – и с мотивировкой  
("за"), и с недоумением ("хотя"), что согласуется с их тактикой сгущенной  
литературности.

1//16

Мужчина в пиджаке... гаркнул: – Сочетаться! – "Сочетаться" в смысле "вступать в  
брак" – словоупотребление 20-х годов. Ср.: "Анкета для желающих сочетаться"  
[Масс, Эрдман, Одиссея (1929) // Москва с точки зрения]. "Олимп Валерианович:  
Когда же вам будет угодно, Ваше Высочество? Настя: Что угодно? О. В.: Если вы не  
забыли, Ваше Высочество... сочетаться" [Эрдман, Мандат, д. 3, явл. 17].

1//17

Очень, оч-чень приятно видеть таких молодых людей, как вы, которые, держась за  
руки, идут к достижению вечных идеалов. – Воробьянинов употребляет клише из  
статей и спичей либерального толка. Ср. тот же штамп в его речи в охотничьем  
клубе, в главе "Прошлое регистратора загса". Не прошли мимо него сатириковеды,  
например: "В шестнадцать лет, дружно, взявшись за руки, подошли мы к краю  
воронки, называемой жизнью..." [Аверченко, Молодняк]. В фельетоне М. Зощенко  
"Горько" (1929) это клише, как и в ДС, иронически применяется в матримониальном

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
смысле: "идти рука об руку к намеченным идеалам". Общий источник всех этих  
выражений – видимо, стихи А. И. Плещеева "Вперед, без страха и сомненья...",  
популярные среди либеральной интеллигенции: Смелей! Дадим друг другу руки / и  
вместе двинемся вперед (1846), в период первой революции певшиеся на мотив  
"Марсельезы" [Ефимов, Мой век, 23].

1//18

Из-за дыма вскоре появились контуры у исполкомовского автомобиля Гос. Ns 1с  
крохотным радиатором и громоздким кузовом. Автомобиль, барахтаясь в грязи,  
пересек Старопанскую площадь и, колыхаясь, исчез в ядовитом дыму. – Единственный  
в городе, всем известный и без конца починяемый автомобиль, принадлежащий  
местному учреждению (исполкому, парткому и т. п.), – элемент провинциального  
комплекса в одном ряду с парикмахерской, похоронным бюро, козами, поедающими  
афиши и т. п. (мы часто встречаем его в рассказах, фельетонах, на карикатурах).  
Машина эта упомянута еще раз в начале ДС 33. Типично для ДС с их пафосом нэпа и  
провинции: в ЗТ с его поэтикой пятилеток все стремятся обзаводиться полноценными  
автомобилями.

1//19

...Мечтая об огнедышащем супе... – Ср. у М. Булгакова: "огненный борщ",  
"...поволок из огнедышащего озера ее, кость, треснувшую вдоль..." [Мастер и  
Маргарита, гл. 9] или у В. Катаева: "У них к обеду денщик подавал на стол  
огненный, переперченный борщ с сахарной мозговой костью" [Разбитая жизнь, 303].  
Метафора идет от классиков, ср. у Чехова: "щи должны быть горячие, огневые..."  
[Сирена].

1//20

...Дверь канцелярии распахнулась, на пороге ее появился гробовых дел мастер  
Безенчук. – Гробовщики, толпящиеся у дома больного, преследующие родственников,  
– известный мотив, представленный, например, у И. Ф. Горбунова [Из московского  
захолустья], А. П. Чехова [Осколки московской жизни, очерк 1], А. С. Пушкина [На  
выздоровление Лукулла; Гробовщик].

1//21

Навстречу ему из комнаты вышел пышущий жаром священник церкви Фрола и Лавра отец  
Федор. – Встреча охотников за наследством у постели умирающего – известный  
мотив. В роли корыстных претендентов часто выступают духовные пастыри. У Чосера  
монах подступает к одру больного прихожанина, требует подаяния на монастырь  
[Рассказ престола церковного суда]. Ср. подобные ситуации в повестях О. де  
Бальзака "Урсула Ми-руэ", "Кузен Понс", "Гобсек"; у А.Н.Толстого (Друбецкие и  
Курагины); в "Реликвии" Эса де Кейроша (родственники и церковники соревнуются за  
миллионное наследство больной старухи), в "Пиквикском клубе" Ч. Диккенса  
(преподобный Стиггинс); в "Агасфере" Э. Сю (иезуиты).

Непосредственную параллель к данной фразе встречаем в "Войне и мире": "Навстречу  
Пьеру вышли на цыпочках, не обращая на них внимания, слуга и причетник с  
кадиллом" [1.1.19].

2. Кончина мадам Петуховой

2//1

Голова ее была в чепце интенсивно абрикосового цвета, который был в какой-то  
моде в каком-то году, когда дамы носили "шантеклер" и только начинали танцевать  
аргентинский танец танго. – Шантеклер – юбка, "так узко стянутая внизу, что в  
ней можно было ходить лишь крошечными шажками" [Катаев, Хуторок в степи, Собр.  
соч., т. 5; 415; действие в 1910]. Ср. отрывок из отвергаемых стихов в "Почтовом  
ящике Сатириконе": Толпа толпою плетется / В узких юбках "шантеклер" [Ст  
19.1912]. Название юбки восходит к популярнейшей драме Э. Ростана (1910), где  
Шантеклером зовут героического романтика петуха.

Оранжевый был фирменным цветом танго, повального увлечения в 1913–1914. "В  
витринах магазинов появились цвета танго (оранжевые ткани, платки, галстуки,  
перчатки, сумки, зонты, чулки и т. д.). В кафе, ресторанах, фойе кинотеатров без  
конца играли танго", – вспоминает М. Д. Райзман [цит. по: Тихвинская, Кабаре и

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru театры миниатюр, 306]. "Танго – танец, духи, одеколон, пудра. Даже галстуки, жилеты, носки оранжевого цвета назывались „Танго“. Крик моды" [Э. Краснянский, Встречи в пути, 74; см. также А. Вертинский, Дорогой длиною, 77]. "Шелковые платки цвета танго" упоминаются среди прочих товаров в московских витринах начала нэпа [Эренбург, Рвач, 217–218]. Знаменитая желтая кофта Маяковского некоторым мемуаристам запомнилась как "кофта цвета танго"; квартиру его друга Н. Асеева украшала "лампа в шелковом абажуре цвета танго" [Катаев, Алмазный мой венец]. "Апельсинные штилеты" Остапа в ДС, несомненно, принадлежат к той же семье.

2//2

"Поэзия есть Бог в святых мечтах земли". – Заключительные слова драматической поэмы В. А. Жуковского "Камознс". Высечены в 1887 на постаменте памятника поэту в Петербурге (скульптор В. П. Крейтан).

2//3

Парикмахер "Пьер и Константин", охотно отзывавшийся, впрочем, на имя "Андрей Иванович"... – ...теперь в Москве, говорят... на каждого клиента отдельная стерилизованная кисточка полагается. – Француз-парикмахер – типичная фигура в русских городах начиная с 1880-х годов. "Половина лучших столичных парикмахерских принадлежала французам. Обставлены первосортные парикмахерские были по образцу лучших парижских". В Москве известными мастерами были Сильван, Галис, Барон Шарль, Кузен, Сильвер, Невель, Леон Эмбо и др. Нередко под иностранным именем выступали отечественные мастера: "Славился еще в Газетном переулке парикмахер Базиль. Так и думали все, что он был француз, на самом же деле это был почтенный москвич Василий Иванович Яковлев" [Гиляровский, Москва и москвичи: Булочники и парикмахеры]. Парикмахер, позирующий как иностранец, – фигура, известная и в дореволюционной, и в советской литературе. Monsieur Жорж "был на самом деле не Жоржем, а Егором, но взял себе французский псевдоним с тех пор, как открыл мастерскую" [И. Ясинский/ Граф // Писатели чеховской поры, т. 1]. В пьесе А. Файко "Евграф – искатель приключений" (1926), где действие происходит в парикмахерской, старый мастер рассказывает: "Да уж и мастера были – профессора-артисты! К примеру, Поль и Франсуа. Это из наших мест, из Авдеевки – Еремеев и Цыганков, братья двоюродные... Питерский Алексис тоже славился... А киевский Ипполит – Ванька Семируков, – так тот даже на выставке заграничной выставился". В рассказе И. Эренбурга "Бубновый валет" (в одноименной книге) упоминается московский парикмахер Фердинанд, он же "земляк Трюхин".

Иностранные псевдонимы были элементом особой парикмахерской культуры, претендовавшей на изящество манер, сочинение галантных стихов и употребление иностранных слов. В купеческих домах был даже обычай приглашать парикмахера на балы ради "французских" разговоров между ним и прислугой [Иванов, Меткое московское слово, 205].

Вывески мнимых иностранцев (не обязательно цирюльников) идут от Гоголя: "...магазин с картузами, фуражками и надписью: „Иностранец Василий Федоров"". "Портной был сам из Петербурга и на вывеске выставил: „Иностранец из Лондона и Парижа"" [Мертвые души, гл. 1; "заключительная глава" т. 2]. "Портной из Парижа и Лондона П. К. Рябцев" [Огнев, Три измерения]. "Паришский кеофюр Абрамьянц с Москва" [См 43.1928].

Интерес к новшествам цирюльного дела в столицах, разговоры о них – видимо, общее место парикмахерской темы. Ср.: "[Парикмахер] действует по способу всех парикмахеров и начинает с вопроса: кто вы, куда, зачем, надолго ли и как часто бреются в городах. И вообще верно ли, что в Киеве бреются один раз и только вниз, а вверх запрещено горсоветом" [А. Аграновский, Город Магнет, ТД 01.1927].

Насчет последнего крика парикмахерского дела в столицах – стерильной кисточки – "Пьер и Константин" не ошибся: она упоминается в повести В. Андреева "Серый костюм" (1930, действие в 1925), где в передовой московской парикмахерской "при стрижке подтыкают за воротник кусочки гигроскопической ваты, при бритье предлагают дезинфицированные кисточки" [гл. 1]. Кисточка обыгрывается в многочисленных шутках тех лет. Журнал "Смехач" в разъяснительном эпиграфе к карикатуре сообщает: "В крупных центрах применяется в гигиенических целях, стерилизация и обандеро-ливание парикмахерских кисточек". Сюжет рисунка Б. Малаховского: художник пишет портрет нэпмана, тот требует, чтобы художник при

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов [ilfandpetrov.ru](mailto:ilfandpetrov.ru) изображении лица применял стерилизованные кисти [См 20.1926]. Другие mots: "наше вам с кисточкой! С продезинфицированной кисточкой" (парикмахерское приветствие) или: "Послушайте, мастер! А нет ли у вас продезинфицированной кисточки? – Есть-с! Сей минут! Колька, добривай живея своего клиента – мне тоже продезинфицированная требуется!" [пу 26.1926 и 02.1927].

2//4

Замолчали и горожане, каждый по-своему размышляя о таинственных силах гемоглобина. – фраза имитирует повествовательные формулы классической прозы. Ср.: "Оба стояли... не шевелясь, глядя в землю и думая. Первого не отпускали мысли о счастье, второй же думал о том, что говорилось ночью..." [Чехов, Счастье]. "Все упорно молчали. Все думали об одном, всех соединяла одна грусть, одни воспоминания" [Бунин, На чужой стороне]. "Завтрак прошел в молчании, ибо каждый был погружен в мысли о личных неприятностях" [Диккенс, Пиквикский клуб, гл. 18].

2//5

В сиденье стула я зашила свои брильянты. – Литературные источники сюжета ДС очевидны: это рассказы о драгоценности, спрятанной в какой-то предмет, обычно – в один из серии одинаковых предметов. Тот, кто прячет, делает это в минуту опасности, убегая от преследователей, желая спасти свои сокровища от революции, войны, полиции и т. п. Позже начинается розыск драгоценного объекта, причем доступ к месту его нахождения утрачен, одинаковые предметы разрознились и разошлись по свету и т. п. Ближайшими к соавторам образцами данного сюжета должны, по-видимому, считаться новеллы Конан Дойла "Шесть Наполеонов" и "Голубой карбункул", где драгоценный камень прячут соответственно в гипсовый бюст и в зоб гуся, а также "уморительно смешная повесть Льва Лунца, написавшего о том, как некое буржуазное семейство бежит от советской власти за границу, спрятав свои брильянты в платяную щетку" [Катаев, Алмазный мой венец; также Шкловский, Гамбургский счет]. В более широком, сказочном и мифологическом плане эта фабула родственна мотиву о дьяволе, оставившем среди людей свое имущество, часто – разрозненное, расчлененное, как стулья в ДС, и разыскивающим его (ср. историю красной свитки в "Сорочинской ярмарке" Гоголя).

Войдя в репертуар литературы, данная ситуация приобрела новую актуальность в эпоху войн и революций, когда собственникам богатств приходилось их спешно прятать до лучших времен. Мемуарист сообщает, например, о встрече в поезде в 1918 с по-мещицами-старушками, которые рассказали о местонахождении фамильных драгоценностей, зарытых ими под колоннами усадьбы, отнятой большевиками [На переломе, 275]. "Драгоценность, запрятанная буржуазией" (слова сторожа из ДС 40), нередко обнаруживалась много лет спустя; так, в Саратовской губернии нашли клад из 235 золотых и серебряных вещей [ОГ 03.06.28].

Идея создания советского романа на сюжет "Шести Наполеонов" исходила от В. Катаева, который, по рассказу Е. Петрова, однажды вошел в редакцию газеты "Гудок" со словами: "Я хочу стать советским Дюма-отцом". Катаев предложил сотрудникам "4-й полосы" [см. ДС 24//1; ДС 29//11] быть его "неграми": "Я вам буду давать темы, вы будете писать романы, а я их потом буду править. Пройдусь раза два по вашим рукописям рукой мастера – и готово. Как Дюма-пер. Ну? Кто желает?" Он тут же предложил несколько фабул на выбор, заявив: "У меня тьма-тьмущая всяких тем и сюжетов, одному не управиться". Одной из них была история о гарнитуре гамбсовских стульев, разрозненных по многим учреждениям и городам. "Представьте себе, в одном из стульев запрятаны деньги. Их надо найти. Чем не авантюрный роман?"

Прогуливаясь по коридору Дворца Труда, Ильф и Петров решили воспользоваться идеей Катаева, причем вначале предполагалось, что каждый из них будет писать свой отдельный роман. Затем Ильф сказал: "А может быть, будем писать вместе?... Мне понравилось про эти стулья... попробуем писать вместе, одновременно каждую строчку вместе". Так началось совместное творчество соавторов [Петров, Из воспоминаний об Ильфе; Эрлих, Пас учила жизнь].

По словам А. Эрлиха, первоначальный набросок сюжета ДС содержался в его пьесе, обсуждавшейся у В. Катаева в Мильниковом переулке (об этом месте Москвы, впоследствии улице Жуковского, см. в примечаниях к ЗТ 13). "Однажды я принес туда пьесу – мою первую пробу в драматургии. Конечно, блин этот вышел комом... В

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru пьесе некий эмигрант тайно вернулся на родину. В принадлежавшем ему ранее особняке в потайном месте запрятаны были фамильные драгоценности. После многих столкновений „бывшего человека“ с советскими людьми, в результате многих приключений кладоискателя, смешных и печальных, выяснилось, что внушительный мешочек с бриллиантами давным-давно открыт и передан жильцами государству". Слушатели признали пьесу неудачной, и Катаев тут же подал мысль о том, что "клад надо бы спрятать в одно из кресел мягкой гарнитура" [Эрлих, Нас учила жизнь]. Как видим, в драматургическом опыте уже присутствовали такие мотивы будущего романа, как возвращение экспроприированного домовладельца и переход клада в собственность государства. В нем, однако, не было мотива разрозниваемых одинаковых предметов: местонахождение клада было известно герою, и задача состояла лишь в том, чтобы получить к нему доступ. Это другой вариант того же сюжета, также представленный у Конан Дойла – в рассказах шерлокхолмсовского цикла "Дом с тремя коньками" и "Трое Гарридебов".

фабула ДС, таким образом, "носились в воздухе" и ждала своего мастера; не возьмись за нее Ильф и Петров, она несомненно была бы разработана другими, с неизмеримо меньшими шансами на бессмертие. Решающее значение имел отказ писателей от чисто авантурной трактовки темы: "Мы быстро сошлись на том, что сюжет со стульями не должен быть основой романа, а только причиной, поводом к тому, чтобы показать жизнь" [Петров, из воспоминаний об Ильфе].

Способ, которым Воробьянинов узнает о сокровище, спрятанном в стуле, также относится к числу традиционных. Мотив тайны, открываемой умирающим, обычен в авантурных сюжетах в качестве завязки походов и поисков. Речь не обязательно идет о кладе: это может быть открытие тайны рождения, признание в давнем преступлении или иные сведения. Умирающий – лишь одна из разновидностей персонажа, ограниченного в своих возможностях, лишенного сил, мобильности, времени, средств и т. п., который, не будучи в состоянии сам воспользоваться тайной, делится ею с другим, более молодым, сильным, имеющим ресурсы и т. п. Примеры: "Завещание мавра" В. Ирвинга (за предсмертную услугу мавр передает герою шкатулку с заклинанием); "Фортуна" Л. Тика (отец раскрывает сыновьям секрет волшебного кошелька); "Габриэль Конрой" Брет Гарта (умирающий старик открывает тайну серебряных копей молодой девице с тем, чтобы ее жених занялся их разработкой); "Урсула Мируэ" Бальзака (героиня получает от умирающего дяди ключ от сундука с деньгами); фильм А. Хичкока "Человек, который знал слишком много" (смертельно раненый человек в Марокко сообщает подоспевшему врачу о готовящемся политическом убийстве в Англии), фильм С. Крамера "Это безумный, безумный мир" (тайну клада сообщает разбившийся автомобилист) и др. Источником информации может быть лицо уже умершее, как в "Острове сокровищ" Стивенсона (координаты клада в бумагах мертвеца), в "Затерянном мире" Конан Дойла (зарисовки затерянного мира в блокноте умершего путешественника), в "Двух капитанах" В. Каверина (письма о пропавшей экспедиции в сумке утонувшего почтальона).

Другая разновидность обладателя тайны, бессильного ею воспользоваться, – заключенный, например, аббат фариа в "Графе Монте-Кристо" А. Дюма, сообщающий Дантесу местонахождение сказочных богатств Борджиа (он же играет и роль "умирающего"); другие примеры, где выходящий на свободу заключенный узнает секрет от товарища по тюрьме, см. в ЗТ 2//29.

Место передачи тайны может далеко отстоять от основного места действия: придорожный трактир (Стивенсон), Марокко (Хичкок). Получатель информации – человек, обладающий мобильностью и энергией; его последующие приключения и образуют сюжет. Обычно это лицо случайное, вовлекаемое в события неожиданно для самого себя, иногда против своего желания. Обладатель тайны открывает ее человечеству в лице первого встречного, ибо в противном случае она исчезнет вместе с ним.

Не менее известна другая версия данного мотива: персонаж вынужден открыть свою тайну другому, так как не может в одиночку реализовать ее возможности и нуждается в помощнике. В скандинавской саге трусливый Регин привлекает героя Сигурда, чтобы добыть фамильное сокровище у завладевшего им брата – дракона Фафнира, а затем, убив Сигурда, взять все золото себе [Сага о Волсунгах]. Напротив, в новелле Бальзака "Фашино кане" старый охотник за кладом ищет себе молодого помощника, имея в виду честно с ним поделиться. Старый искатель сокровищ вербует себе молодого ученика в таких русских версиях, как "Саламандра" В. Ф. Одоевского и "Вечер на кавказских водах" А. Бестужева-Марлинского.



В соответствии со своей густо-антологической поэтикой Ильф и Петров совмещают обе версии: (1) умирающая теща сообщает тайну Воробьянинову, (2) тот открывает ее Бендеру, который и берет на себя руководство поисками. Заметим переключку финала, где Воробьянинов убивает своего компаньона, с древней германской легендой.

Во многих подобных сюжетах тайна подслушивается третьим лицом, которое затем пытается опередить героя. Так обстоит дело в "Урсуле Мируэ" Бальзака, в "Габриеле Конрое" Брет Гарта, и, конечно, в ДС (отец Федор).

2//6

Ипполит Матвеевич... вдруг споткнулся о тело гробовых дел мастера Безенчука. – Возможное эхо из лермонтовского "фаталиста": "Я чуть-чуть не упал, наткнувшись на что-то толстое и мягкое, но, по-видимому, неживое... предо мною лежала свинья, разрубленная пополам шашкой..." [указал А. Д. Вентцель, см. его Комм, к Комм., 27].

2//7

Но самые могучие когда помирают, железнодорожные кондуктора или из начальства кто, то считается, что дуба дают. – Кондуктор, особенно в глазах людей простого звания, – фигура авторитетная, импозантная и нередко грозная. Социальное положение его считалось respectable; недаром у Чехова обер-кондуктор Стычкин говорит о себе: "Должность у меня основательная... Я образованного класса, с князем Канителиным, могу сказать, все одно, как вот с вами теперь... Я человек строгий, солидный, положительный..." [Хороший конец].

Литераторы и мемуаристы почти одинаковыми словами описывают характерную внешность и мину кондуктора: "необыкновенно важным казался толстый кондуктор в поддевке, со свистком и длинной серебряной цепочкой на груди, похожей на аксельбант. Он проходил по вагонам, грубо расталкивая толпившихся в тамбурах мужиков, браня их нехорошими словами"; "Обер всегда был важный, в жгутах, со свистком, с большой сумкой. Сзади или спереди, "тормоша" пассажиров, шли обыкновенные кондуктора. Круглые барашковые шапки. Кафтаны. Кушаки с бляхами"; "Обер-кондуктор, похожий на генерала" [Соколов-Микитов, Свидание с детством, 448; Прегель, Мое детство, 1; 216]. Сходные описания регалий кондукторов дают Горный [Ранней весной, 291], Колесников [Святая Русь, 131], Маркелов [На берегу Москва-реки, 36] и другие. В. В. Шульгин, критикуя памятник Александру III работы П. Трубецкого, пишет: "...мы увидели какого-то обер-кондуктора железной дороги верхом на беркшире, превращенном в лошадь" [Три столицы, 367]. Как видим, Безенчук, причисляя кондукторов к "самым могучим" и к "начальству", отражает ходячее сравнение.

2//8

Потрясенный этой странной классификацией человеческих смертей... – Чрезвычайная специализация в какой-либо сфере, открытие в ней неожиданно разветвленного подразделения для, казалось бы, простых вещей, экзотическая терминология – мотив, встречаемый в литературе в разных вариантах. Из более причудливых случаев, помимо похоронной иерархии Безенчука, отметим длинные списки разновидностей "блудодя" или "сумасброда", т. е. penis'a, в романе Ф. Рабле (пер. Н. Любимова) или богатство форм и степеней опьянения в поэме В. Ерофеева "Москва-Петушки". Интерес к специальной терминологии очень велик у Гоголя, который записывает, например, всевозможные виды собачьих мастей, пород и кличек: чистопсовые, густопсовые, брудастая, муругая, полвопегая, бочковатость, выпукловатость и т. п. – и густо пользуется ими в описании ноздревской псарни [Мертвые души, гл. 4]. Из более умеренно-реалистических применений напомним чеховскую Душечку, которой, когда она вышла за торговца лесом, "что-то родное, трогательное слышалось... в словах: балка, кругляк, тес, шелевка, безымянка, решетник, лафет, горбыль..."

Классификация смертей Безенчука намечена в ИЗК, 123 – рядом с аналогичной терминологией пьяниц для обозначения мер вина [см. ЗТ 21//12]. В "Хулио Хуренито" И. Эренбурга (1921) гробовщик-рантье мсье Дэле разрабатывает своеобразную похоронную табель о рангах – 16 разрядов похорон в зависимости от социального статуса, причем себе самому скромно отводит третий или четвертый

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
разряд: "[Я] не кричу: "Я, такой-то, вне классов" [гл. 9] – ср. аналогичный реализм Безенчука: "Я – человек маленький. Скажут: "гигнулся Безенчук"... Мне дуба дать или сыграть в ящик – невозможно: у меня комплекция мелкая". Менее интересную, на наш взгляд, кладбищенскую классификацию – не через языковые игры, а по профессии и по алфавиту – предлагает гробовщик в повести Л. Леонова:

"Я добился, чтобы усопших клали не как придется, а в строгом порядке. На каждый участок идут покойники по одной только специальности. Купцы к купцам, военные к военным... На участках – сперва все покойники на букву А, потом на Б и т. д... Этому, однако, воспротивились... Хрыщ говорил: „Этак я всегда в конце буду лежать, а какой-нибудь прохвост нестоящий – спереди. Не согласен, протестую!"

2//9

Нашему дорогому товарищу Насосову сла-ава!.. – На свадьбе у Кольки, брандмейстера сына, гуляли... – Обращение "дорогой товарищ" было неологизмом, пришедшим, видимо, из партийной среды. Ср.: "Пойдем в милицию. – Зачем же, говорю, дорогой товарищ, в милицию? Неуютно там, в милиции-то" [К. Шеломский, Спортсмен, См 34.1926; цит. А. М. Селищевым в кн.: Язык революционной эпохи]. Оно было весьма популярно и проникло даже в лексикон любовного ухаживания – во всяком случае, героиня повести А. Н. Толстого "Василий Сучков" [гл. 10] с ностальгией вспоминает о поклоннике, который "любил меня, „дорогим товарищем\*\* называл". По аналогии возникло и обращение "дорогой гражданин": "А вот извольте прокачу, нам по дороге, дорогой гражданин" [извозчик – седоку; Н. Никитин, Зимние дни, кн 04.1926].

Возможный источник этого места романа – карикатура А. Радакова: "В уездном масштабе, . – Впервые вижу, чтобы наша команда так быстро выезжала на пожар. – Да они не на пожар. Они едут приветствовать нашего дорогого товарища Носова по случаю ихней свадьбы" [См 34.1927]. Номер журнала вышел в конце августа – начале сентября 1927, т. е. именно тогда, когда начиналась работа над романом. Шутка в "Смехаче" замечена А. Старковым, который не исключает, что авторами подписи могли быть Ильф и Петров, нередко выступавшие в этом журнале [Старков, "Двенадцать стульев" и "Золотой теленок"].

Использование казенных средств передвижения для личных целей – злоупотребление, известное издавна. Ср. монолог брандмейстера в чеховской юмореске "В вагоне" (1885): "...лошади, батенька, хорошая штука... Запряжешь, этак, пять-шесть троек, насажаешь туда бабенок и – ах вы кони, мои кони... Приказываю я однажды людям запрячь десять троек... гости у меня были..." Что обычай перешел и в советскую эпоху, видно из современного фельетона, где лошади реквизируются отцами города для конной охоты [Тур, братья, Серебряная свадьба, чу 25.1929]. В другом фельетоне того же автора инженер и работники карьера совершают пьяный выезд на вагонетках, приводимых в движение сезонными рабочими [Тур, братья, Прогулка на рассвете, чу 01.1930].

3. "Зерцало грешного"

3//1

...Батюшка быстро проскочил в спальню... заперся там и глухим голосом стал напевать "Достойно есть". – "Достойно есть" – текст, входящий в состав православного богослужения; часть "Символа веры", который, в свою очередь, входит в Божественную литургию св. Иоанна Златоуста [см., например, Молитвослов, 103].

3//2

Тогда Востриковы решили давать домашние обеды. – Домашние обеды (в одном ряду со сдачей комнат, означавшей еще большую нужду в средствах) – распространенный в дореволюционные времена сервис, дававший приработок семьям среднего достатка. О том, как семья учителя, уволенного за свободомыслие, пытается свести концы с концами, давая "вкусные, питательные и дешевые домашние обеды для интеллигентных тружеников", а затем и сдавая комнату, с сочувственным юмором рассказывает В. Катаев [Хуторок в степи, гл. 5]. Мемуаристу вспоминается "летняя киевская скука – та скука, когда из всех домов доносится запах „домашних обедов"... Только шарманка вывистывает по раскаленным дворам... „Августен, Августен, ах, майн либер Августен!" [К. Паустовский, Близкие и далекие, 21]. Как многие другие черты старого быта, институт домашних обедов возродился, и порой с немалым

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
шиком, при нэпе:

"Москва в те годы [около 1923] была полна частных кухмистерских и столовых. Вывески „Домашние обеды“ можно было встретить на каждом шагу, по крайней мере в центре Москвы. Обеды давались в роскошных барских квартирах, кое-где отменно изысканные за роскошно сервированными столами. Мы [сотрудники журнала "Огонек" во главе с М. Кольцовым] обыкновенно обедали в „средних“ домах, где за большим круглым столом прислуживала сама хозяйка и ее молодые дочери... Славилась домашние обеды у [бывших знаменитых трагических актеров, братьев Р. и Р.] Адельгейм на Большой Дмитровке, ныне улице Пушкина..." [Миндлин, Необыкновенные собеседники, 249].

Наряду с гаданьем [см. ДС 10//5], продажей личных ценностей и реликвий, сдачей комнат и т. п., домашние обеды были одним из средств к существованию обнищавших старорежимных людей. Так, в рассказе Л. Славина "Женщина в голубом" обеды дает бывшая фрейлина княгиня Бловиц, обедающие – жильцы окрестных коммунальных квартир, и по качеству эти обеды никак не сравнимы с теми, о которых рассказывает Э. Миндлин: "Там были блюда все тяжелые, с кашами, с капустой, пахнувшей тяжко, как разваренное белье" [кн 47.1927].

3//13

...Заведующий подотделом благоустройства Козлов, тщанием которого недавно был снесен единственный в городе памятник старины – Триумфальная арка елисаветинских времен, мешавшая, по его словам, уличному движению. – Авторы намекают на снос Красных ворот в Москве, который к лету 1927 был делом решенным: "Постановлением Президиума ВЦИК исторический и художественный памятник елисаветинской Москвы, известный под именем Красных ворот, подлежит разборке и уничтожению. Работы эти уже начались" [Последние дни Красных ворот, ОГ 24.07.27]. На довольно четком снимке сверху, прилагаемом к огоньковскому очерку, на воротах и вокруг них суетится много рабочих, но не до конца ясно, разбираются ли ворота или восстанавливаются. [См. также ОГ 23.1927, КП 29.1927, и др.] Снос памятника мотивировался нуждами транспорта, весьма оживленного на этом участке Садового кольца, примыкающем к площади трех вокзалов. "Год за годом растет новая Москва. Ветшающая старина уступает ей место", – сообщает хроника тех дней, давая, тем не менее, с типичной для времени двойственностью, сочувственный и компетентный исторический очерк о памятнике Красных ворот [кн 23.1927; см. ЗТ 1//21].

Ряд культурных организаций, в том числе Главнаука, вели борьбу за сохранение этого образца русского барокко, построенного в 1743 в связи с приездом в Москву императрицы Елизаветы Петровны. Первоначально сооруженная из дерева, арка Красных ворот сгорела и была отстроена архитектором Д. В. Ухтомским в 1753–1757. При Екатерине II Красные ворота были центром уличного маскарада "Торжество Минервы", для которого А. П. Сумароковым был написан известный "Хор ко превратному свету" (1763).

Остроты, намеки по поводу сноса Красных ворот встречаются в сатирических обозрениях тех лет, например, в "Одиссее" В. Массы и Н. Эрдмана (1929): "Итака – самая красивая страна во всем мире. Сейчас я вам покажу одну из ее самых выдающихся достопримечательностей. Дайте диапозитив. (На экране серое пятно. Ничего нет.) Красные ворота. Как видите, даже самый придирчивый критик не мог бы здесь чего-нибудь убавить или найти что-нибудь лишнее" [Москва с точки зрения, 319].

Намек на судьбу Красных ворот замаскирован не только пространственно (переносом в уездный город), но и намеренной хронологической путаницей. В апреле 1927, когда начинается действие романа, снос Триумфальной арки в городе N упомянут как Vorgeschichte, как уже совершившийся факт. Что касается Красных ворот в Москве, то они и в начале романа, и в момент въезда "концессионеров" в летнюю Москву еще стоят на своем месте в столице (напомним, что работы по их сносу, согласно датировке "Огонька", в конце июля еще только начинались). В рукописном варианте романа памятник предстает глазам въезжающих: "Подле реставрированных тщанием Главнауки Красных ворот расположились заляпанные известкой маляры..." [бывшая глава 18, М. Одесский и Д. Фельдман, ДС, 185; Ильф А., ДС, 164. Между прочим, соавторы правильно отмечают здесь, что ворота еще недавно восстанавливались]. Правда, это указание не вошло в печатные варианты, а пассаж о снесенных воротах в N везде сохранен. Но в мыслях соавторов несомненно было одно и то же сооружение, о чем можно догадываться, среди прочего, из одинаковой фразеологии,

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru описывающей московские Красные ворота в рукописном пассаже ("подлеставированных тщиением Главнауки Красных ворот") и снесенную "Триумфальную арку" в городе N ("заведующий подотделом благоустройства козлов, тщиением которого недавно был снесен единственный в городе памятник старины").

3//4

...Работники прилавка... выкатили на задний двор, общий с двором отца Федора, бочку гнилой капусты, которую и свалили в выгребную яму. – Выбрасываемая тухлая капуста фигурирует также в рассказе М. Зощенко "Бочка". Как и в ДС, кооператоры выкатывают бочку с капустой во двор, но у Зощенко ею прельщаются не кролики, а люди: "Наутро являемся – бочка чистая стоит. Сперли за ночь капусту". Повсеместный обычай хранить в бочках "громадные запасы гниющей капусты", помои и нечистоты обличают М. Булгаков в фельетоне "Птицы в мансарде" (1923) и М. Кольцов в фельетоне "Сюда, в заросли" [в кн.: Булгаков, Забытое; Кольцов, Конец, конец скуке мира]. О выражении "работники прилавка" см. ДС 6//7.

Домашние обеды о. Федора и судьба его кроликов отражают характерные для тех лет экономические искания. Продовольственные лишения заставляли граждан пускаться в поиск универсальных средств пропитания, и кролик, наряду с соей [ЗТ 1//2], одно время казался одной из таких "волшебных пуль". Современный очеркист дает внушительный список того, "что можно получить от кролика": "Кроме мяса, кролик дает мех, пух, кожу, шевро, замшу, лайку, фетр, клей, струны, удобрение и корм для скота (внутренности и кровь) – одним словом, почти весь кролик может быть утилизирован. Но главным направлением должно быть для нас мясо-шкурковое" [В. Одинцов, Ог 20.04.30]. Неудивительно, что о. Федор, этот предприимчивый неудачник, не обошел кролика своим вниманием. Трудностями, которые о. Федору так и не удалось преодолеть, оказались плодовитость грызуна и его подверженность заразе. Это принудило священника к дальнейшим изысканиям, и в конечном счете к погоне за сокровищами Воробьянинова.

3//5

...Старинная народная картинка "Зерцало грешного"... – лубочная гравюра, известная во множестве вариантов начиная с петровского времени. Помимо четырех эпизодов, упомянутых в ДС ("Сим молитву деет, Хам пшеницу сеет, Яфет власть имеет, Смерть всем владеет"), включала другие назидательные картинки, которые можно было получить, по-разному складывая лист. Среди них – "ряд изображений из жизни человека от его младенчества и до смерти: ребенок, сидящий под яблоней, и грехопадение первых человек, и распятый Искупитель". В некоторых вариантах картины имелись также изображения дамы и ухаживающего за нею кавалера; при ином сложении листа в платье дамы можно было разглядеть смерть с косой, а в наряде кавалера – грешника, корчащегося в адском пламени. [Ровинский, Русские народные картинки, т. 3:112-116; т. 5: 175-176.]

Ср. лубочные картины с историей блудного сына, в домике пушкинского станционного зрителя. Стихи "Сим молитву деет" и т. д. распевают старцы в "Восковой персоне" (1931) Ю. Тынянова [гл. IV. 5].

3//6

Отец Федор... начал подстригать свою благообразную бороду. – Обстригание бороды, усов, волос – символические действия, часто сопровождающие перемену личности, разрыв с привычным образом жизни, начало странствий и поисков. В романе Гофмана "Эликсиры дьявола" монах, пускаясь в странствия, выбрасывает рясю и стрижет бороду [Дорожные приключения]; у Л. Н. Толстого отец Сергей, покидая пустынь, обстригает волосы [гл. 7]; у В. Каверина один из героев (Халдей Халдеевич), изменяя свою жизнь, сбривает бороду, а другому ("суровому старику, схожему с Михайловским") дают совет: "Сбрейте бороду! Вам пора начинать скандалить!" [Скандалист]. В романе Л. Леонова "Скутаревский" (1933) сбривает бороду банщик, вступающий на стезю общественной деятельности [гл. 12]. В ДС этим операциям подвергает себя конкурент о. Федора – Воробьянинов [см. ДС 7//9]. В. Я. Пропп ставит мотив лишения волос в связь с обрядами инициации [Исторические корни волшебной сказки, 121-122].

В рассказе О. Форш "Для базы" находим сцену, во многом подобную этому месту романа. Готовясь перейти к обновленцам (см. ниже), дьякон Мардарий стрижет себя, как отец Федор, и так же застигнут за этим делом женой: "Тихо пробрался в свой

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru коридор... не раздеваясь, взял со стола ножницы и, сияя детскими веселыми глазами, отрезал целиком свою забранную в кулак косицу. Дьяконица проснулась... тупо смотрела на мужа. – Остриг..." [Московские рассказы].

3//7

– ...Неужели, Феденька, ты к обновленцам перейти собрался? – Обновленцы – течение в русском православии XX в., находившееся в оппозиции к официальной Церкви во главе с Патриархом Московским и всея Руси Тихоном. Обновленцы рассчитывали спасти российскую Церковь от истребления путем компромисса и фактического превращения Церкви в придаток социалистического государства. Обновленческий раскол возник еще в начале века, но особенно оживился в 1922–1923 в разгар террора советской власти против Церкви и духовенства, когда реквизировалось церковное имущество, один за другим закрывались храмы и монастыри, велась разнузданная антирелигиозная кампания в печати, подвергались репрессиям священнослужители.

В этих условиях группа "белого" духовенства объявила в мае 1923 о создании так называемой "живой Церкви", лояльной по отношению к государству и призванной заменить якобы "мертвую" Церковь, руководимую Московской патриархией (патриарх Тихон находился в это время под арестом в Донском монастыре). В декларациях "живой Церкви" утверждалось, что советская власть осуществляет евангельские заветы труда и равенства; наиболее усердные живоцерковцы поспешили объявить РСФСР первым в истории примером царства Божия на земле. Обновленцы (по-народному, "живцы") добивались отмены патриаршества и ратовали за меры по демократизации, модернизации и большевизации церкви. Среди них такие новшества, как допущение женщин на должности священнослужителей и дьяконов (причем женщины-дьяконы, в знак коммунистической лояльности, облекались в красные ризы); перенос культовых действий от иконостаса к середине церкви, где воздвигался алтарь, похожий на трибуну; отмена церковнославянских элементов культа и изъятие соответствующих книг, и др. Обновленческая Церковь разрешала священникам второбрачие, на что и намекает жена отца Федора ("обновленцы... алименты платят").

Нетрадиционный облик обновленческих священнослужителей поражал верующих: "Однажды к обедне... явился новый живоцерковный поп с толпой своих. Живоцерковец был рыжий верзила, в куцей рясе, будто переодетый солдат" [Е. Замятин, Наводнение]. Вызывали тревогу у прихожан и фантазии "живцов" в обращении с церковным обрядом, открытость службы для элементов светской культуры:

"Один среди церкви служит, другой – с органом, третий – с женщиной вместо дьякона. Тот стихи Блока между ектеньями с телодвижением говорит. Еще на отлете и такая община завелась, что не то студента, не то курсисточку-медичку всем миром поставили, да без образов, с одними лишь портретами русских классиков, всенощное бдение правят" [Форш, Московские рассказы, 229].

С первых же дней раскола лидеры "прогрессивного духовенства" (самоназвание живоцерковцев) заняли агрессивную позицию, стремясь захватить командные посты в русской религиозной жизни. В ведении "живцов" оказался ряд важных церквей, среди которых храм Христа Спасителя в Москве, впоследствии снесенный. В своих амбициях обновленцы пользовались поддержкой государства, надеявшегося с их помощью разгромить непокорных сторонников Тихона, в то же время не делая секрета из своего намерения в конечном счете "вырвать с корнем" всякую религию, как старую, так и обновленную. Несмотря на свой сравнительно привилегированный статус, "живая церковь" не смогла полностью достигнуть своих честолюбивых целей. Она не имела сильной опоры среди верующего населения, и ее руководители остались "генералами без армии" (слова патриарха Тихона в беседе с иностранным корреспондентом в 1924). Видя это, власти перестали делать ставку на обновленцев и около 1926 вернулись к своей политике непосредственного давления на патриархию, во главе которой в это время стоял местоблюститель митрополит Сергей (Тихон скончался в 1925). К моменту действия ДС обновленцы уже не представляли серьезной заботы для традиционной церкви, хотя и продолжали пользоваться относительным благоволением властей. Официальный конец обновленческого раскола наступил в 1944, когда остатки "живой церкви" вынуждены были вернуться в лоно Московской патриархии, чьи отношения с государством заметно потеплели во время Великой Отечественной войны 1941–1945. [Kokovtsoff, Le bolchevisme a Goeuvre; Chessin, La nuit qui vient de l'Orient; Fletcher, The Russian Orthodox Church Underground, etc.]

3//8

...Вытянул из-под кровати сундучок, обитый жестью. Такие сундучки встречаются по большей части у красноармейцев. Оклеены они полосатыми обоями, поверх которых красуется портрет Буденного или картонка от папиросной коробки "Пляж" с тремя красавицами, лежащими на усыпанном галькой батумском берегу. Сундучок Востриковых... также был оклеен картинками... – Солдатский сундучок, хранимый под койкой, – известная принадлежность как царской, так и советской казармы. А. Соболев упоминает о "солдатском сундучке, старорежимном, обитом зелеными жестяными полосками" [Погреб // А. Соболев, Любовь на Арбате], а Е. Зозуля описывает новобранца, который "сидел на полу перед открытым сундуком своим и наклеивал на внутренней стороне крышки картинку из журнала дамских мод, купленного в лавочке за копейку" [В царской казарме // Е. Зозуля, Я дома]. Толпа новобранцев, несущих за ручку свои "кованные тяжеловесы-сундучки", изображена в одновременном с ДС очерке [текст и рисунок в Эк 08.1927].

Упомянутая в ДС папиросная коробка "Пляж" с тремя курящими и улыбающимися красавицами, с надписью на русском и грузинском языках, подлинна [репродукцию см. в кн.: Anikst, La Pub en URSS..., 62].

Личный сундук, любовно украшаемый изнутри, – заменитель домашнего уюта и интимного, укрытого от посторонних глаз, мира. В этом качестве сундуки и шкатулки типичны не только для солдат, но и вообще для тех, кто вынужден жить на людях, вдали от родного дома, под чужим кровом: для прислуги, няни и т. п. 1. "Няня в углу на своем сундуке (все няни всегда спали на сундуках). Это большой черный сундук, где лежит ее „добро"... Я видел, что внутри он был оклеен бумагой с картинками" [Б. Вышеславцев, Тайна детства]. Подобные сундучки бытовали в России давно – во всяком случае, уже в XVIII в. В "детстве" Толстого экономка Наталья Савишна "отворяла голубой сундук, на крышке которого сну три... были наклеены крашеное изображение какого-то гусара, картинка с помадной баночки и рисунок Володи..." [гл. 13]. Об изображениях, украшавших сундук, пишут и вспоминают многие:

Раздался трижды звонкий звук,  
Открыла нянюшка сундук.  
На крышке из журнала дама,  
Гора священная Афон,  
Табачной фабрики реклама  
И скачущий Багратион  
[М. Кузмин, Глиняные голубки (1912)].

"Картинки Сытина, которыми Даша оклеивала нутро сундука" [Горный, Ранней весной, 22]. "[Солдатский] сундук, оклеенный железным переплетом и выкрашенный в оранжевую краску с зелеными цветами. С внутренней стороны крышки приклеена картинка с надписью "до брака": толстый мужчина во фраке, протягивающий огромный букет косоглазой даме" [А. Кипен, Запасный лафет]. "В нянином сундучке, в крышке, была наклеена картинка – какие-то боярские хоромы..." [Добужинский, Воспоминания]. "Одной из радостей нашего детства был большой окованный железом нянин сундук... Вся крышка сундука была изнутри оклеена картинками. Тут были и куклы в нарядных платьях, и изображения различных зверей, и просто красивые конфетные бумажки" [Олицкая, Мои воспоминания, т. 1:15]. В. Каверин вспоминает, что в сундучке его няни была наклеена фотография царской семьи [Каверин, Освещенные окна, 41]. Тетка А. Н. Вертинского оклеивала свой сундук лубочными картинками, "которые продавали шарманщики, бродившие по дворам, причем вдобавок еще давалось напечатанное предсказание судьбы... Картинки были яркие и ядовитые: "Вот мчится тройка почтовая", "Лихач-кудрявич", "Маруся отравилась", "Бой русских с кабардинцами" и т. п." [Вертинский, Дорогой длиною..., 32].

3//9

Попадья залепила все нутро сундука фотографиями, вырезанными из журнала "Летопись войны 1914 года". Тут было и "Взятие Перемышля", и "Раздача теплых вещей нижним чинам на позициях"... – "Летопись войны" – военно-патриотический журнал для семейного чтения, выходивший еженедельно в 1914–1917. Вот некоторые из подписей под его многочисленными фотоиллюстрациями: "Осмотр и проверка белья после стирки", "Его Императорское Величество Государь Император изволит пробовать пищу", "Картошку чистят", "Приготовление едкого натра для газов [для

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов [ifandpetrov.ru аэростата]", "После обеда солдаты прикладываются к кресту", "Красное яичко в Галиции", "Типы галичан", "Пасхав окопах", "Деревенский женский комитет за работой фуфаек для армии", "Ведут пленных немцев", "Забавляются под огнем", "Присяга молодых солдат в уланском Одесском полку на позиции", "Раздача георгиевских крестов генерал-адъютантом Барановым", "Командир артиллерийской бригады генерал-майор Клоченко раздает пасхальные подарки", "Пасхальное богослужение на позиции", "Раздача писем и газет на передовых позициях" и т. п. Много фотографий и корреспонденций за 1914-1915 посвящено г. Перемышлю, взятому после долгой осады 9 (22) марта 1915 (был оставлен спустя два месяца при отступлении русских войск из Галиции).

Иронию по поводу патриотических картинок в журналах военного времени ср. также в "Мандате" Н. Эрзмана: "Верховный Главнокомандующий Николай Николаевич под ураганным огнем неприятеля пробует щи из котелка простого солдата" [д. 3, явл. 2; тут же объясняется, что нужен героизм, чтобы есть такие щи, да еще под огнем].

3//10

...Комплект журнала "Русский паломник" за 1903 год... брошюрку "Русский в Италии", на обложке которой отпечатан был курящийся Везувий... – "Русский паломник" – иллюстрированный еженедельник, посвященный описаниям храмов, церковных древностей, путешествий к святым местам и к русским и заграничным святыням, печатавший историко-этнографические очерки, жизнеописания, рассказы религиозно-нравственного содержания и проч. Выходил с 1885. Чтение этого журнала в фельетонах 20-х годов фигурирует как признак отсталости: ср. замечание А. Зорича об "отставных заштатных экзекуторах, не переносящих современной прессы по причине беспокойного тона, но предпочитающих чтение "Русского паломника" отца Иоанна Кронштадтского за 1884 [sic] год" [Товарищ из центра // Сатирический чтец-декламатор].

Брошюра "Русский в Италии" входила в серию самоучителей-разговорников иностранных языков "Русские за границей", издававшуюся в начале века. Наличие в библиотечке отца Федора изданий, посвященных паломничеству и путешествиям, видимо, намекает на авантюрную жилку в характере этого героя и предвещает его странствия. Курящийся Везувий – не предвестие ли катастроф конца романа, где отец Федор терпит крах своих предприятий, застревает на вершине Кавказа и снят оттуда пожарными? [см. ЗТ 1//32, сноску 2]. В начале странствий Воробьянинова тоже вводится род символического предвестия неудачи – "Титаник" [см. ДС 4//9].

3//11

Колбаска содержала в себе двадцать золотых десяток... – Золотые десятки – десятирублевые дореволюционные золотые монеты с профилем Николая II. В годы инфляции и нэпа прозывались "рыжиками", припрятывались многими "на черный день" или, напротив, в надежде на скорое возвращение старого режима. "Николаевские золотые, вынутые из тайника в дымоходе, империалы, пять лет пролежавшие в железном ларце под заветным дубом, золотые столбики возникали и исчезали..." [Никулин, Время, пространство, движение, т. 2: 13].

Примечание к комментариям

1 [к 3//8]. Ср. также подобную дому шкатулку Чичикова – со сложным "планом и внутренним расположением", со множеством отделений и "закоулков" [гл. 3]. По проницательному наблюдению А. Белого, в чичиковском ларце "утаено подлинное лицо... героя; он и ларчик, и символ души Чичикова" [Мастерство Гоголя, ГИХЛ, 1934, 44]. О психологической подоплеке ларцов, сундуков, шкафов и т. п. как моделей интимности см. Bachelard, The Poetics of Space, гл. 3. Про один неуютный, угнетенный семейной тиранией дом говорится, что там "ни у кого не было ни угла, ни ящичка своего" [Леонов, Вор, 74]. В романе Жюль Романа "Шестое октября" (первая книга эпопеи "Люди доброй воли") один из молодых героев, вспоминая свою службу в армии, ощущает солдатский сундучок как центр своего тогдашнего существования: "Ему припоминаются иные мучительные вечера в казарме, когда в вещах своего „личного ящика“ он готов был видеть единственный смысл существования: „Я, кажется, мог бы дать себя убить на этом ящике, защищая их“" [гл. 7].

В наши дни тоже можно наблюдать среди людей, проводящих часть жизни на службе,

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru это стремление выгораживать для себя интимное пространство. Мы имеем в виду обычно держать на своем рабочем месте (на столе, в кассе, на приборной доске такси или поезда и т. п.) фотографии детей и близких и иные личные реликвии или талисманы. Пережиток старинного сундучка – в том, что часто этот маленький личный алтарь устраивается в укромном, отгороженном от посторонних уголке или отсеке рабочего места.

#### 4. Муза дальних странствий 4//1

Заглавие. – Позаимствовано из Н. Гумилева: Муза Дальних Странствий упоминается в поэме "Открытие Америки" (неоднократно) и в стихотворении "Отъезжающему":

Что до природы мне, до древности,  
Когда я полон жгучей ревности,  
Ведь ты во всем ее убранстве  
Увидел Музу Дальних Странствий.

Эта ассоциация с Колумбом созвучна названию авангардного театра и другим рассеянными по роману именам первооткрывателей: Бертольда Шварца, Исаака Ньютона [см. ДС 16//5; ДС 28//1].

Вопросы огоньковской "викторины": "24. На каком корабле Колумб отправился в свое путешествие, когда он открыл Америку?" Ответ: "Св. Мария" [Ог 22.04.28]. "33. Как назывались корабли, на которых Колумб открыл Америку?" Ответ: "Каравеллы – крупные быстроходные суда в Испании" [Ог 24.08.28].

#### 4//2

Посадка в бесплацкартный поезд носила обычный скандальный характер. Пассажиры, согнувшись под тяжестью преогромных мешков, бегали от головы поезда к хвосту и от хвоста к голове. Отец Федор... как и все, говорил с проводниками искательным голосом... – Посадку на поезда почти в тех же выражениях описывают другие свидетели эпохи:

"Посадка в общие вагоны шла стихийно, у тамбуров бурлили человеческие водовороты, гвалт стоял, как на базаре; люди, навьюченные мешками, узлами, корзинами и сундучками, рвались в поезд, будто спасаясь от какой-то беды неминуемой" [В. Шефнер, Имя для птицы, 410; место – Старая Русса, 1924].  
"Путники... тоскливо зябнут и через каждые четверть часа бегают к дежурному молить о пощаде... Окоченевшая женщина, почти девочка, сгибается под гнетом двух огромных мешков, видимо с булыжниками. Нет, это буханки хлеба. Для мужа, молодого техника-практиканта, приходится с невероятными мучениями каждую неделю возить из Ленинграда хлеб" [Кольцов, В путь, Избр. произведения, т. 1; место – Ленинград, 1928].

#### 4//3

Интересная штука – полоса отчуждения! Во все концы страны бегут длинные тяжелые поезда дальнего следования. Всюду открыта дорога... Полярный экспресс подымается к Мурманску... Дальневосточный курьер огибает Байкал, полным ходом приближаясь к Тихому океану. – Панорамный обзор такого рода характерен для парадигм, представляющих мир в виде единого организма, "тела", как, например, в литературе унаимизма (первая треть XX в.): сходные описания движущихся к Парижу с разных сторон поездов ср. в "Шестом октября" Ж. Романа (гл. 18). Чертами пространственного единства и коэкстенсивности миру романых героев обладает, как мы знаем, Советская страна в ДС/ЗТ [см. Введение, раздел 5]. В наших комментариях отмечаются и другие мотивы, общие для ДС/ЗТ и унаимистского повествования [например, в ДС 16//2; ЗТ 4//1; ЗТ 14//9].

Полоса отчуждения – "полоса земли вдоль железных и шоссейных дорог, находящаяся в ведении дорожных управлений" [ССРЛЯ]. Курьер – курьерский поезд (словоупотребление 20-х гг., о котором см. ЗТ 14//10).

#### 4//4

Пассажир очень много ест. – Соавторы дают хрестоматийные черты быта, причем часто те, которые являются общими для нового и старого быта; это касается и всех мотивов поездного топоса [см. ДС 20//2; ЗТ 34//13]. На тему поездной еды ср.



Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru зарисовки журналистов 20-х годов: "Пассажир много ест" [В пути, См 11.1926]. "Пассажиры едят бесконечно много, закупая на каждой станции продукты. Есть знатоки, которые сообщат вслух, на какой станции прославленные пирожки, а на какой огурчики, где славятся яблоки, а где рыбки... Они набрасываются на продукты [частных торговцев] как саранча, хотя у каждого в вагоне полные корзины продуктов" [Д. Маллори, из вагонного окна (путевые впечатления), Ог 12.08.28]. "Все пьют чай, обложившись продовольствием – огромными хлебами, огромным количеством ветчины, огромными колбасами, огромными сырами" [Эгон Эрвин Киш, Путешествие незнатного иностранца, ТД 06.1927]. Поездное обжорство показано также в сценарии В. Маяковского "Слон и спичка" [1926, Поли. собр. соч., т. 11] и др.

Традиция обильной поездной еды, как многие другие приметы советской жизни у Ильфа и Петрова (см. Введение, раздел 6), идет от дореволюционных времен. Как вспоминает С. Горный, "в вагоне почему-то начинали очень быстро есть. Уже сразу за Петербургом разворачивались погребцы или пакеты. Ели сосредоточенно и куриные кости заворачивали в газету и швыряли под себя, под лавку, размахнувшись – чтобы попало подальше" [Ранней весной, 291-292]. Об обычае зашвыривать остатки еды под лавку упоминает и Б. Пастернак [Детство Люверс: Долгие дни, гл. 3].

4//5

...Цыплята, лишенные ножек, с корнем вырванных пассажирами. – "Вырвать с корнем" (религию, пережиток, внутривластный уклон и т. п., в переносном смысле) – клише из газетно-идеологизированного языка: "Вырвем с корнем повышение цен", "Вытравим с корнем пьянство, рвачество, лень", "Вырвем с корнем вредительство", "Шинкарство нужно вырвать с корнем", "Сразу же вырвать ядовитый корень алкоголизма" и т. п. [См 31.1927; кн 28.1929; кн 10.1930; Ог 29.09.29; нд 03.1929.26]. Выражение это, с охранительным значением, существовало и до революции. "Я выведу этот революционный дух, вырву с корнем", – думает Николай I у Л. Н. Толстого [Хаджи-Мурат, гл. 15]. "Положение меня вынуждает стремительно вырвать с корнем заразу" [Белый, Петербург, 283].

Частой шуткой была буквализация метафоры "вырвать с корнем" и применение ее в неуместных сочетаниях: "С корнем вырываю ее [бутылочку коньяку] для вас" [А. Аверченко, Звериное в людях, НС 15.1916]. "Но больше не грешите, а то вырву руки с корнем" [Бендер – Паниковскому, ЗТ 3]. "А что труба там какая-то от морозу оказалась лопнувши, так эта труба, выяснилось, еще при царском режиме была поставлена. Такие трубы вообще с корнем выдергивать надо" [Зоценко, Режим экономии]. "Голову оторву с корнем, ежели что" [его же, Два кочегара]. "Пусть редактор своею железною рукою вырвет с корнем его половую распущенность" [Эрдман, Самоубийца, д. 2, явл. 12]. "Средство Эксоль уничтожает мозоли, бородавки с корнем и без возврата" [отдел рекламы, Ог]. Из юморесок журнала "Пушка" [особый жанр или рубрика, о котором см. ДС 20//22]: "Вырвать с корнем. Хулиганы решили вырвать с корнем фонарь на Ванькиной улице, и вырвали".

Ср. также катахрезы вроде "в корне отметаю!" [ИЗК, 205].

4//6

...Сочинения графа Салиаса, купленные вместо рубля за пять копеек. – Граф Евгений Андреевич Салиас-де-Турнемир, печатавшийся под фамилией Салиас (1840-1908), – беллетрист, автор "Пугачевцев" и других авантурных романов на исторические темы, запоздалых подражаний Вальтеру Скотту и "Капитанской дочке". Произведения Салиаса имели острый сюжет, но их стиль был достаточно серым, а идейное содержание неглубоким. Собрание сочинений Салиаса, изданное в 20-ти томах в 1901-1914 и покупаемое по дешевке обывателем эпохи нэпа, – пример посредственного вкуса, эклектики и эпигонства 1880-90-х гг., т. е. всего того, что ко времени действия ДС устарело и обесценилось.

В первые годы нэпа книжные склады и магазины были завалены многотомными дореволюционными изданиями. Как пишет М. Талызин:

"книжные склады на задах Казанского собора занимали квартал. Чтобы учесть эти всероссийские богатства, нужны были годы. Десятки вагонов печатной заваля отправились в Москву. Сборники "Знания", книги "Московских писателей", пухлые тома "Сфинксов" и "Альманахов", игрушечные пачки "Универсальной библиотеки", экономные и дорогие издания Вольфа, Сойкина, "Общественной помощи"... Книги

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru бросили на московские рынки и улицы "на круг по гривеннику". Проехать в трамвае стало дороже, чем приобрести том Куприна, рассказы Андреева или роман Арцыбашева... На подклейку, на раскурку, на завертку кондитеры и бакалейщики раскупали тысячи экземпляров, остальные разбирали школьники и обыватели. Редчайшие клавиры опер в немецких изданиях отпускались на вес, старые альбомы, учебники и справочники продавались "с мешка". Возможно, этот период и был концом классической русской литературы и российской словесности. Через месяц книги исчезли точно по волшебству, а через год за том Куприна или Андреева платили червонными рублями" [По ту сторону, 206; действие в 1921-1924].

Эта инфляция старых книг отражена и в "Дьяволиаде" Булгакова: "Во втором отделении на столе было полное собрание сочинений Шеллера-Михайлова, а возле собрания неизвестная пожилая женщина в платке взвешивала на весах сушеную и дурно пахнущую рыбу" [гл. 5; действие в 1921]. Многие старые издания продолжали распродаваться по сниженной цене и долгое время спустя [см. ЗТ 13 //10].

О Салиасе как синониме устарелого вкуса: "Среди пыли десятилетий [герой] находил неожиданные сокровища: романы графа Салиаса, самые что ни на есть исторические романы про „донских гишпанцев“, про „московскую чуму“, про „орлов екатеринских“. Сочинения графа Салиаса, издание Поповича – вот уж, действительно, все несозвучно. Взять и прочесть" [Заяцкий, Баклажаны].

4//7

"Крем Анго", "Титаник". – Эти и аналогичные снадобья много рекламируются в тогдашней прессе: "Крем-пудра Анго против загара и веснушек, исключительно тонка и нежна", "Несмываемая жидкая краска для бровей, ресниц, волос и усов Хна-Басмоль, провизора М. М. Липец" (ср. прозвище провизора Липа в ДС), "Несмываемый грим для глаз Басма-Хенэ, А. Зыков", "Краска для волос по парижскому способу лаборатории Санакс" и т. п. [Ог и КН за 1927].

4//8

...Клоповар – прибор, построенный по принципу самовара, но имеющий внешний вид лейки. – Этот прибор под слегка иным именем описан В. Инбер: "Клопомором называется особый жестяной чайник с дьявольски длинным и тонким носом. Во внутренность чайника кладутся угольки, над угольками вода. В воду вливают жидкость, ядовитую, как анчар. Угли горят, вода кипит, из вышеупомянутого носа, настойчивый, как свисток, вылетает пар. Пар этот проникает всюду, и тогда наступает для клопов паника, животный ужас, вероятно, совещание старшин и, наконец, смерть. Умирают все, даже малолетние дети величиной с полблохи" [Клопомор // В. Инбер, Соловей и роза]. В отделах объявлений в эпоху ДС/ЗТ во множестве значатся "продукты Л. Глика" с красивыми названиями Тараканон, Молин, Клопин, Крысомор, Антипаразит, Арагац ("порошок от блох, клопов, тараканов"), а также изделия ленинградского кооператива "Дезинсектор": Клопомор, Тараканомор, Блохомор и другие [Ог 1925-29].

4//9

– Для окраски есть замечательное средство "Титаник"... Не смывается ни холодной, ни горячей водой, ни мыльной пеной, ни керосином. – "И пароход „Титаник“, и „радикальный“ цвет выкрашенных волос Воробьянинова погибли от воды. Гибели „Титаника“ предшествовали заверения экспертов, что такой пароход не может потонуть, а неудачной окраске волос Воробьянинова – заверения аптекаря, что новый цвет волос не пропадет ни при каких обстоятельствах". Параллель продолжается в ДС 7: глава называется "Следы „Титаника“", Ипполит Матвеевич назван "жертвой Титаника" [наблюдения из кн.: Волер, 70]. Не исключено, что "Титаник" служит в линии Воробьянинова символом обреченности всего предприятия в целом. Аналогичные символические элементы, вкрапленные в начало сюжетной линии, имеются у других протагонистов романа: у Бендера – астрольбия, у о. Федора – везувий [см. ДС 3//10].

5. Великий комбинатор  
5//1

В половине двенадцатого с северо-запада, со стороны деревни Чмаровки, в Старгород вошел молодой человек лет двадцати восьми. – Вход (въезд) героя в место, которое ему предстоит "завоевывать", – популярный зачин. Мы встречаем его

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru в драматических произведениях, где первая сцена разворачивается у ворот города и герой одет в дорожное платье, – например, в ряде испанских пьес ("Дама-невидимка" Кальдерона, "Живой портрет" Морето и др.) и в пушкинском "Каменном госте" (. . . Достигли мы ворот Мадрита!); в "Господине де Пурсоньяк" Мольера; в "Турандот" Гоцци ("вид на городские ворота в Пекине", через которые входит изгнанник Калаф). Входом (въездом) в город начинаются "комический роман" Скаррона, "Отверженные" Гюго, "Мистерии" Гамсуна, "Послы" Г. Джеймса, "Мертвые души", "Идиот", "Золотой теленок", многие другие романы, повести и драмы. Обратим внимание на точные указания места (направления) и времени. Они несомненно имеют хождение в качестве вводной фразы романа или главы [ср. хотя бы ДС 1//8].

Название "Старгород", видимо, позаимствовано из "Соборян" Лескова (место действия). "Старгородская мануфактура" на Волге упоминается также в повести Л. Гумилевского "Собачий переулоч" (1927).

5//2

За ним бежал беспризорный. – Сотни тысяч бездомных детей на улицах советских городов в эпоху нэпа – результат двух войн, за которыми последовали голод, разруха, эпидемии и массовые передвижения населения. Будучи диким и анархическим элементом, беспризорные в 20-е гг. представляли серьезную социальную проблему. Лишь немногие из них пытались промышлять полезным трудом вроде продажи газет или чистки сапог; большинство жило воровством, грабежом и попрошайничеством, исполняя жалостные песни о своей сиротской доле в вагонах пригородных поездов, нападая хищными стаями на прохожих и уличных торговцев, не останавливаясь иной раз и перед "мокрыми делами". Приютом этим советским гаменам служили разрушенные и недостроенные здания, подвалы, заколоченные на зиму лотерейные будки, полые внутри афишные тумбы, кладбищенские склепы, старые, выведенные из строя вагоны, кочегарки старых паровозов, мусорные ящики, бочки из-под цемента, клоаки и даже крыша Большого театра (в те годы бывшая своего рода эмблемой Москвы, см. ДС 18//2). Источником тепла служил чан с горячим асфальтом или костер, разводимый прямо на улице. Для беспризорников было типично объединение в группы с жесткой дисциплиной и властью вожака ("вождя", "старосты"), между которыми шла жестокая уличная борьба. Мафиозные по своей природе, эти банды малолетних практиковали *avant la lettre* все характерные приемы "рэкета" в отношении нэпманской торговли (например, защиту за деньги от конкурирующих банд). Летом многие из них пускались в путешествия по стране и, подобно саранче, оседали в цветущих курортных районах юга. Поезда имели множество удобств ("features") для беспризорных пассажиров. В товарных поездах они особенно любили ездить "на щуке" (паровозе с буквой "Щ"), устраиваясь на крышах вагонов, на осях и подножках, в подвагонных ящиках и т. п. Рассказывали об их нападениях на деревни. Слухи (вполне обоснованные) о проституции, наркомании, инфекциях, свирепствующих среди беспризорников, наводили страх на публику, и они – "вихрастые, большеголовые, как черти, вымазанные сажей" (А. Н. Толстой) – искусно пользовались этой своей репутацией, вымогая у граждан деньги под угрозой "укусить", "заразить", "напустить" насекомых, "поджечь" ("Рупь, или подожду", "а то укушу", "заражу" и т. п.). О методах террора и шантажа, которым беспризорные подвергали обывателей, ходили легенды [см. ДС 25//Т].

Отношение средств информации к беспризорникам двойственное: с одной стороны, в прессе появляются статьи и очерки с сочувственным описанием условий их жизни, с призывами помочь им стать членами общества; с другой, беспризорники нередко бывают мишенью насмешек и карикатур, например: "Тяга на юг. – Я, Мишка, к хорошей жизни привык – кажинный год на курорт под спальным вагоном ездию" или: "Ну, Мишка, наконец-то мы с тобой одеты по сезону" (на рисунке два полуголых беспризорника под летним солнцем).

Ко времени действия ДС беспризорные превратились в своего рода туристическую достопримечательность больших городов. Однако в обществе все громче раздавались голоса, требующие любыми средствами и без особых сантиментов покончить с язвой беспризорничества. В. Маяковский пишет в 1926:

Эта тема еще не изоранная.

Смотрите котлам асфальтовым в зев!

Еще копошится грязь беспризорная –

хулиганья бесконечный резерв.

М. Кольцов вторит ему в 1927: "[Беспризорные, эти] жуткие кучи грязных

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru человеческих личинок... еще копошатся в городах и на железных дорогах... еще ползают, хворают, царапаются, вырождаются, гибнут, заражая собой окружающих детей, множа снизу кадры лишних людей, вливая молодую смену преступников".

Государство создало Деткомиссию при ВЦИК и старалось решить эту проблему, отлавливая яростно сопротивлявшихся беспризорников для перевоспитания в трудовых колониях (коммунах) под эгидой ВЧК – ГПУ, на заводах, в деревне (где пытались практиковать их усыновление крестьянами) и другими способами. Население привлекалось к этой деятельности через общество "Друг детей". К десятилетию Октябрьской революции была сделана попытка очистить города от беспризорных, однако, по сообщениям иностранных наблюдателей и советской прессы, их оставалось еще достаточно много и в начале пятилетки.

Борьба за спасение детей от "улицы" и за перевоспитание малолетних дикарей стала темой многих произведений литературы и искусства. Наиболее известны "Правонарушители" Л. Сейфуллиной, "Республика шкид" Л. Пантелеева и Г. Белых, "В Проточном переулке" И. Эренбурга, "Педагогическая поэма" А. С. Макаренки, фильм Н. Экка "Путевка в жизнь" и др. К потенциально богатой теме беспризорничества и борьбы с ним примерялись традиционные литературные схемы – например, ее трактовали в духе старинных моралитэ о борьбе за душу грешника между силами добра и зла, или же по образцу авантюрно-мелодраматических романов XIX в. (как "Оливер Твист", ряд новелл и повестей А. Конан Дойла и др.), в которых шайка воров или страшная тайная организация преследует отколовшегося члена, шлет ему угрозы, пытается разрушить его новую жизнь, террором вернуть его в свое лоно и т. п.; пример – рассказ бывшего беспризорника Ю. Лаврова "Беспризорники".

[Кольцов, Дети смеются, Избр. произведения, т. 1; Маяковский, Беспризорщина, Поли. собр. соч., т. 7; Grady, Seeing Red, 183; Ильф, Беспризорные, Собр. соч., т. 5.; Chessin, La nuit qui vient de l'Orient, 201-202; Fabre Luce, Russie 1927, 38; Viollis, Seule en Russie, 36, 209-211; Despreaux, Troisans chez les Tsars rouges, 217-218; Le Fevre, Un bourgeois au pays des Soviets, 70; Н. Москвин, Люди на колесах, КН 21.1927; В. Холод-ковский, В подполье жизни, КН 27.1926; О. Форш, Розариум // О. Форш, Московские рассказы; Г. Санович, 125 000 беспризорных, ОГ 09.01.27; Карикатуры – КН 17.1926 (рис. Б. Малаховского из журнала "Смехач") и КН 23.1926 (рис. М. Храпковского из "Крокодила"); "подожгу" – П. Павленко, Трое, КП 41.1929; беспризорники как экзотика городов – очерк в КН 26.1926; Лавров – Московский пролетарий 30.07.27]

"Дети, бегущие по пятам" странного или нового человека, – мотив известный. Мы встречаемся с ним в Ветхом Завете (пророк Елисей и дети), а затем и в литературе. "Незнакомые ребята бежали за ним, с улюлюканьем указывая на его седую голову" [В. Ирвинг, Рип ван Винкль]. У В. Гюго дети идут вслед за Жаном Вальжаном, когда тот входит в городок Динь [Отверженные, 1.2.1]. В новелле Ю. Тынянова они так же бегают за ним умершим поручиком Синюхаевым [Подпоручик Кижэ, гл. 18]. У М. Булгакова дети со свистом преследуют чудаковатого академика [Адам и Ева, акт 1]. Как и во многих других местах ДС/ЗТ, литературный стереотип заполняется у соавторов известным элементом советской культуры, давая образ, антологичный на обоих уровнях. Отметим, впрочем, такое же его заполнение в "Скандалисте" В. Каверина (1929), где беспризорники бегут за татаринном-старьевщиком [глава "Скандалист", главка 3].

5//3

Может быть, тебе дать еще ключ от квартиры, где деньги лежат? – "Для него [Остапа Бендера] у нас была приготовлена фраза, которую мы слышали от одного нашего знакомого биллиардиста: „Ключ от квартиры, где деньги лежат“" [Петров, Из воспоминаний об Ильфе]. Автором фразы был Михаил Глушков – прототип Авессалома Изнуренкова [Петров, Мой друг Ильф]; см. ДС 23//2. О том, что М. А. Глушков хорошо играл на биллиарде, сообщает В. Ардов [Этюды и портреты, 129].

В свою очередь, фраза Глушкова, видимо, восходит к месту из "Свадьбы Кречинского" А. В. Сухова-Кобылина: "В каждом доме есть деньги... непременно есть... надо только знать, где они... где лежат..." [д. 2, явл. 8; многоточия в подлиннике; указал К. В. Ду-шенко].

5//4

Молодой человек солгал: у него не было ни денег, ни квартиры... – Молодой герой

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru в затруднительном положении, иногда буквально без копейки денег – типичное начало романов и новелл. Так начинаются "Шагреновая кожа" Бальзака, "Преступление и наказание" и "Идиот" Достоевского, "Петер Шлемиль" Шамиссо, "Милый друг" Мопассана, "Динамитчик" Р. Л. Стивенсона, "Банкнота в миллион фунтов стерлингов" М. Твена, "Джунгли" Э. Синклера, "Театральный роман" Булгакова, "Лето 1925 года" Эренбурга, "Набережная туманов" П. Мак-Орлана и мн. др. В ряде случаев бедственное положение усугубляется незнакомством с окружающей средой, отсутствием друзей и знакомых, бессмысленной поденной работой, которую герой должен выполнять, чтобы выжить, и т. п.

Обычно кризис разрешается появлением фигуры подлинного или мнимого спасителя, помощника, благодетеля, нанимателя и т. п., открывающего перед героем заманчивые перспективы. Так в жизни Остапа появляется Воробьянинов. Но литературность завязки в ДС отличается еще большей густотой. Начальный мотив, о котором идет речь в настоящем примечании ("молодой человек без гроша в кармане"), соединен с другим известным типом дебюта ("обладатель тайны сокровища, неспособный реализовать ее в одиночку" – см. ДС 2//5). Сцепление этих двух сценариев произведено соавторами изящно. Поскольку во втором из них тоже есть роль неожиданного помощника, то возникает возможность взаимно наделить ею двух протагонистов, так чтобы встреча Бендера и Воробьянинова означала для первого выход из финансовых затруднений, а для второго – необходимую подмогу в розыске фамильных сокровищ.

5//5

В город молодой человек вошел в зеленом в талию костюме. Его могучая шея была несколько раз обернута старым шерстяным шарфом, ноги были в лаковых штиблетах с замшевым верхом апельсинового цвета. Носков под штиблетами не было. В руке молодой человек держал астролябию. – Ср. сходные детали экипировки черта в галлюцинациях Ивана Карамазова: "Белье, длинный галстук в виде шарфа, все было так, как и у всех шикарных джентльменов, но белье, если взглядеться ближе, было грязновато, а широкий шарф очень потерт... Словом, был вид порядочности при весьма слабых карманных средствах" [Достоевский, Братья Карамазовы, IV.11.9].

Зеленый костюм Бендера, не раз упоминаемый и далее ("зеленые доспехи", ДС 11; "зеленый походный пиджак", ДС 34), ассоциируется с демоническими и наполеоновскими элементами его образа. Зеленый цвет – один из цветов дьявола, что отмечает Д. С. Лихачев, говоря о "зеленом змие" [литературный "дед" О. Бендера]. Ср. *lesuccube verdatre* у Бодлера [Большая муза]. Связь зеленого с inferнальным весьма заметна у русских символистов. Так, в "Петербурге" А. Белого неизменно зеленеется и фосфоресцирует демонизируемый город: "в потусветной, зеленой... дали..." [Петербург, 461 и др.; см. Долгополов, Творческая история..., 619]. В "Огненном ангеле" В. Брюсова возникают "демон в образе господина, одетого в зеленый камзол и желтый жилет", "громадные жабы в зеленых кафтанах" в эпизоде шабаша и "зеленоватый свет" от адских огней [XV.2 и IV.2]. В рассказах Ф. Сологуба есть страшный соблазнитель по фамилии Зеленов, у которого "русалочья душа" и зеленоватый цвет кожи, а также зеленые лесные демоны [Жало смерти; Елких; Тело и душа]. У гоголевского колдуна "зеленые очи" [Страшная месть, гл. 2]; у булгаковского Воланда один глаз зеленый, и т. д.

Следует отметить, что, будучи в демонологии атрибутом чертей главным образом невысокого ранга, и притом обычно вредных и отталкивающих, зеленый цвет связывается с Бендером лишь в первом романе, где этот герой еще изображается (особенно в начале) как фигура преимущественно плутовского плана, без высоких демонических претензий и без той харизмы, которую он приобретает в дальнейшем. По мере того, как демонизм Бендера метафоризируется и повышается в ранге, этот атрибут отпадает (в то время как другой признак – турецкое происхождение [см. ниже, примечание 15] – остается при нем до конца дилогии).

О зеленом мундире Наполеона упоминают, среди других, Бальзак [Тридцатилетняя женщина, гл. 1, начало] и Гейне [Идеи. Книга *Le Grand*, гл. 8]. Наполеоновские реминисценции в обрисовке Бендера встречаются довольно часто [см. ДС 34//11 и 26; ДС 38//9; ЗТ 2//27; ЗТ 18//6; ЗТ 20//8; ЗТ 23//15; ЗТ 32//8]. В них преломляются оба главных аспекта его образа: главным образом, демоническое превосходство над окружающими, но также – более косвенно – и плутовство, поскольку для фигуры плута было типично облекать свои махинации в военно-полководческие образы (об этой "батальной-плутовской" струе см. ЗТ 2//30, с примерами из Плавта). О другом моменте, отражающем слитно обе ипостаси

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
Бендера, см. ниже, конец примечания 16.

Вопрос огоньковской "Викторины": "48. Что такое астролябия? Ответ: угломерный инструмент для астрономических и геодезических работ" [Ог 19.08.28].

5//6

"О баядерка, ти-ри-рим, ти-ри-ра!" – запел он, подходя к привозному рынку. – Из оперетты И. Кальмана "Баядерка". Популярность этой мелодии в нэповской Москве и по всему Союзу была велика. В моменты душевного подъема ее напевают герои многих романов, рассказов, фельетонов тех лет. Так, у В. Инбер: "На следующий вечер в театре было: баядерка, Ярон в цилиндре, красные цветы, восточный принц в чалме. Там повторял оркестр то, что пело под полом пианино: „О баядерка, тарарам, тарарам“" [Клопомор // В. Инбер, Соловей и роза]; у А. Малышкина: "[В фойе кинотеатра] все было как полагается: смычки терзались "Баядеркой"..." [Поезд на юг (1925)]; у Е. Петрова [Рассказ с моралью, см 42.1927]; у В. Маяковского: "О баядера, перед твоей красотой! Тара-рам-тара-рам..." [Мезальянсова, Баня, д. 2].

Юмористы каламбурили: "Баяд-Эркака" [Театинопятилетка, чу 15.1929; об РКК см. ЗТ 8//19]. Об оперетте Кальмана см. также ДС 9//10 и ДС 28//10.

5//7

– А что, отец, – спросил молодой человек, затянувшись, – невесты у вас в городе есть? – В вопросе Бендера затрагивается один из расхожих мотивов провинциальной тематики; ср., например, юмореску Вас. Лебедева-Кумача "Невесты без места" из цикла "Провинция". На рисунке – шарманщик с попугаем, гадающий местным девицам, и видные женихи: фининспектор, "зам-партиец" и т. п. Подпись:

Сверхурочно работает попка,  
Он в своем краснопером зобу  
Держит крепко девичью судьбу,  
И невесты конфузятся робко.

[Кр 42.1927]. Ср. далее в ДС 10 гаданье о женихе для вдовы Грицацовой.

5//8

– Больше вопросов не имею, – быстро проговорил молодой человек. – Выражение из области судебных прений в старое и советское время. В анонимном памфлете тех лет о "крестьянских" поэтах читаем: "Поэма [П. Орешина] заканчивается такими бодрыми строчками:

Так, бросая в бездны лун  
Свой клич,  
Заказал нам хлопотун  
Ильич!

Хороший прокурор после такой реплики в суде быстро встает и говорит, глядя на нарзаседателей прозрачными глазами: – Вопросы больше не имею" [Пресвятая троица, чу 14.1929]. В повести соавторов "Светлая личность" (1928) описывается судебное заседание, где фраза "Вопросов больше не имею" повторена несколько раз.

Ср. фразу Бендера в стиле парламентских прений в ЗТ 14//4.

5//9

Разговор Бендера с дворником. – Сходный разговор происходит в неоконченной повести Лермонтова, известной под названием "Штосс". Приезжий (Лугин) долго выспрашивает у дворника, кто прежде жил в доме, кто живет теперь, дает ему рубль, интересуется квартирой и поселяется в ней.

5//10

Это которые еще до исторического материализма родились? – Термин "исторический материализм" во временном смысле см. также у Маяковского: "Оптимистенко:.. Это раньше требовался энтузиазм. А теперь у нас исторический материализм, и никакого энтузиазму с вас не спрашивается" [Баня, д. 2].

5//11

[В этом доме] ...при старом режиме барин мой жил... предводитель дворянства. – Бывший предводитель дворянства, ныне регистратор загса – один из многочисленных примеров "рециклированного" старого в мире ДС/ЗТ. фигуры "бывших" людей, сдвинутых на мизерные роли, весьма типичны для данной эпохи.

5//12

Разговор с умным дворником, слабо разбирающимся в классовой структуре общества... – Ср.: "представитель искусства, слабо разбирающийся в текущем моменте" [Никитин, О бывшем купце Хропове (1926)]. Ср. также заглавие рассказа Чехова: " Умный дворник " .

5//13

– Вот что, дедушка, – молвил он [Остап], – неплохо бы вина выпить. – Ну, угости. – Диалог литературного склада; ср. у Чехова: " – Пойдешь в трактир чай пить? – Чайку попить... оно бы ничего, да денег нет, парень... Угостишь нетто?" [Встреча]; у сатириконовцев: "– Да ты пьян что ли, городской?! – Поднесешь, так выпью" [Азов, "Цветные стекла", 88, кавычки Азова].

5//14

Апельсиновые штиблеты. – Ср. "малиновые штиблеты" Бени Крика [Бабель, как это делалось в Одессе, 1923].

5//15

Звали молодого человека Остап Бендер. – Герой Ильфа и Петрова имеет широкий круг параллелей в литературе, общий очерк которых читатель найдет во Введении (раздел 3). Наряду с этим, исследователями указано много более или менее вероятных прототипов Бендера в реальной действительности. О лице, послужившем одной из моделей для Бендера, сообщает В. Катаев: "Что касается... Остапа Бендера, то он написан с одного из наших одесских друзей. В жизни он носил, конечно, другую фамилию, а имя Остап сохранено как весьма редкое... [Его] внешность... соавторы сохранили в своем романе почти в полной неприкосновенности: атлетическое сложение и романтический, чисто черноморский характер. Он не имел никакого отношения к литературе и служил в уголовном розыске по борьбе с бандитизмом... Он был блестящим оперативным работником". Далее Катаев рассказывает явно романтизированную историю о визите этого работника угрозыска в притон бандитов, застреливших по ошибке его брата, талантливого поэта [Алмазный мой венец]. О том, что одним из прообразов героя ДС/ЗТ был "человек по имени Остап", чей брат – известный одесский поэт и работник угрозыска Анатолий Фиолетов – погиб от рук бандитов, сообщает также С. Бондарин [Воспоминания не безмолвны].

Согласно сообщениям А. И. Ильф и (устно) Н. М. Камышниковой, прототипом Бендера был родственник последней Остап Васильевич (Осип Беньяминович) Шор, одесский денди 20-х гг., человек разнообразных талантов и яркой жизни [Одесса, 1899 – Москва, 1970-е гг.; см. Ильф А., примечания в ее кн.: ЗТ, 420].

Б. М. Сахарова [Комм.-ДС, 437], ссылаясь на воспоминания М. Карташева "40 лет назад", называет прототипа Бендера "москвич Яшка Шор". Ввиду сказанного выше (в том числе, совпадающих указаний Катаева и Бондарина об имени "Остап"), это, видимо, ошибка 1.

Отдельные черты героя ДС/ЗТ (например, внешнее сходство с типом "одесского апаша") могли быть взяты у брата И. Ильфа, художника Александра Файнзильберга (псевдоним: Сандро Фазини), впоследствии погибшего в Освенциме; а также у молодого человека по имени Митя Ширмахер, в чьей квартире на улице Петра Великого (которую Митя, как Корейко, захватил после бегства ее владельца за границу) собирались одесские поэты и художники в 1920. Возможно, то же лицо имеет в виду Т. Г. Лишина: "предприимчивый окололитературный молодой человек, о котором ходили слухи, что он внебрачный сын турецкого подданного (много лет спустя мы узнали его черты в образе Остапа Бендера)". По рассказам мемуаристов, в трудные и голодные годы – 1920–1921 – он организовывал в Одессе "коллектив поэтов" и литературные кафе "Пэон четвертый", "Хлам" и "Мебос" ("Меблированный остров"), где бывали И. Ильф и В. Катаев [Яновская, 89; Галанов, 17; Лишина, "Так начинают..."; Бондарин, "Харчевня"; Бондарин, Воспоминания не безмолвны;

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru Ильф А., ПО, 35-532]. Фамилия героя романа по всей видимости восходит к имени владельца мясной лавки по Малой Арнаутской, 11, соседней с домом 9, где мальчиком жил И. Ильф. Фамилия "Бендер" была известна в Одессе уже в середине XIX века [Ильф А., примечания; веекн.: ЗТ, 419, со ссылкой на: Александров 2000, 41].

На конструкцию образа Бендера с его сочетанием низкого и высокого уровней, плутовства и демонизма, могли в какой-то мере повлиять – не без посредства бабелевского Бени Крика – фигуры блатных "королей" старой Одессы и вся галерея романтических босяков, контрабандистов и налетчиков "одесской школы" [см. Л. Утесов, Спасибо, сердце!, 131-134, 147; Яновская, 91].

Характерный для Бендера стиль речи и остроумия вызревал в сатирической секции "Гудка" – его "4-й полосе", где коллегами соавторов были М. Булгаков, Ю. Олеша, В. Катаев и другие литераторы "южного" кружка. По словам А. Эрлиха, бендеровский "язвительный, развеселый, вызывающе иронический строй речи... – это же „4-я полоса"! Это ее атмосфера после двух часов дня, когда заканчивалась обработка газетных материалов и комната отдела превращалась в наш внутренний клуб... Именно так, с такими точно интонациями здесь и посмеивались друг над другом! И эта интонация послужила ключом к образу Остапа Бендера" [Нас учила жизнь, 88-89; см. ДС 24//1; ДС 29//11].

Что касается предшественников Бендера в литературе, то чаще всего упоминается его родство с героями западных плутовских романов, которое, однако, еще мало исследовано и сомнительно. Отдельные черты связывают его с артистичными "благородными жуликами" новелл О'Генри. Несомненно также переключки с "Рокамболом" Пон-сона дю Террайля (1829-1871). Как и Бендер, французский авантюрист мечтает о спокойной респектабельной жизни, рассчитывая достигнуть быстрого обогащения путем смелых афер; встречает на своем пути массу простаков; наконец, "воскресает" в угоду читателю, требовавшему продолжения его жизни и приключений (то же, как известно, произошло с Шерлоком Холмсом).

Еще более определенные параллели обнаруживаются между Бендером и Альфредом Джинглем из "Пиквикского клуба" Диккенса. Как и Джингль, герой ДС/ЗТ часто говорит отрывистыми назывными фразами: "Жена? Брильянтовая вдовушка?... Внезапный отъезд по вызову из центра. Небольшой доклад в Малом Совнаркоме. Прощальная сцена и цыпленок на дорогу" [ДС 12]. – Ср.: "...гранд – единственная дочь – донна Христина – прелестное создание – любила меня до безумия – ревнивый отец – великодушная дочь – красивый англичанин..." и т. д. [Пиквикский клуб, гл. 2]. Как и Джингль, Остап переменял много занятий; пытается устроить свои материальные дела с помощью немолодой состоятельной женщины; ссылается на дорожные обстоятельства, объясняющие безденежье: "Дорожная неприятность. Остался без копейки" [ЗТ 1]. – Ср.: "Со мною вот пакет в оберточной бумаге, и только – остальной багаж идет водой..." и т. п. [Пиквикский клуб, там же]. Подобно Джинглю, Бендер носит сомнительного вида зеленый костюм, "зеленые доспехи" [ДС 11] – ср. зеленый фрак Джингля [Пиквикский клуб, там же].

Среди ближайших к Бендеру персонажей плутовского плана должен быть назван Александр Тарасович Аметистов, герой пьесы М. Булгакова "Зойкина квартира" (поставлена 3-ей студией МХАТ в 1926). Как и герой ДС/ЗТ, он говорит о дорожных неприятностях: "...обокрали в дороге... свистнули в Таганроге второй чемодан" [акт 1]; меняет профессии, пристраивается к нэпманше, мечтает уехать на Запад (в Пиццу) и ходить там в белых брюках [акт 2] – ср. мечты Бендера о Рио-де-Жанейро, где все ходят в белых штанах [ЗТ 2]; возит с собой чемодан с шестью колодами карт и брошюрой "Существуют ли чудеса?", которой он торговал в поезде [акт 1] – ср. чемодан Бендера [ЗТ 6], показ антирелигиозных фокусов и др.; дерзко использует в профанном контексте современную политическую и марксистскую терминологию: "А мне нечего терять, кроме цепей", "фракционные трения. Не согласен со многим" [акт 1] – ср. "...в Арбатове вам терять нечего, кроме запасных цепей" [ЗТ 3], "серьезные разногласия" Бендера с Советской властью [ЗТ 2]; говорит о "тайнах своего рождения", о матери-помещице и о якобы принадлежавших ему заводах [акты 1,2] – ср. упоминания Бендера о "собственной мясохладобойне", об отце-янычаре и о матери-графине [ДС 5, 11, 35; ЗТ 2]. Любопытна также переключка пар персонажей: Бендер – Воробьянинов в ДС и Аметистов – дворянин Оболянинов в "Зойкиной квартире" – и ряд сходств во взаимоотношениях этих двух героев. Несмотря на все эти параллели, герой Ильфа и Петрова – фигура гораздо более многомерная, чем булгаковский персонаж, нигде не выходящий за пределы амплуа "симпатичного жулика" (a likeable rogue),



Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru разновидности которого встречаются и в других произведениях Булгакова (например, в "Иване Васильевиче").

Одновременно Бендер наделен некоторыми чертами Сэма Уэллера, остроумного и находчивого слуги м-ра Пиквика; в частности, рассказы Остапа о невероятных происшествиях – о крашеном орловском рысаке или о собственном приключении в Миргороде – в жанровом плане напоминают истории Сэма, например, о женитьбе его отца или об участии последнего в выборах [ДС 7; ДС 25; Пиквикский клуб, гл. 10 и 13]. Вариации в духе Джингля и Сэма Уэллера в поведении Бендера слишком многочисленны, чтобы пытаться их все перечислить.

Параллелизм "Бендер-Аметистов" был указан К. Рудницким; подробное сравнение Джингля, Аметистова и Бендера делает Д. С. Лихачев, справедливо отмечая, что связь между ними не является чисто генетической (т. е. признавая типологическую, а не интертекстуальную природу подобных сходств) и что каждый из этих героев следует собственной логике [Рудницкий, М. Булгаков, 127; Лихачев, Литературный "дед" О. Бендера].

Некоторые из плутовских приключений Бендера предвосхищены в цикле юмористических рассказов В. Катаева "Мой друг Ниагаров" (печатались в 1923–1927; сходство отмечено в комментариях к ДС Одесского и фельдмана). Особенно близкая параллель – в рассказе "Лекция Ниагарова" [см. ДС 34//16]. Кстати, этот катаевский герой является предшественником сразу нескольких, весьма различных персонажей Ильфа и Петрова. Как Никифор Ляпис в ДС 29, он разносит халтурные стихи по редакциям журналов [Птичка божия]; как Принц Датский в ДС 13, печатает безграмотные очерки на технические темы [Ниагаров-журналист]; как инженер Треухов в ДС 13, произнося речь, пускается в не относящиеся к делу отступления [Ниагаров-производственник].

С другой стороны, литературные прототипы Бендера обнаруживаются в сфере демонических героев романтического происхождения, которые интеллектуально возвышаются над средой, тяготеют посредственностью и мизерностью интересов "толпы", занимают по отношению к ней позицию отрешенно-насмешливых наблюдателей, комментаторов, экспериментаторов и "provokatorov". Близким предшественником "великого комбинатора" Бендера (сам этот термин см. в ЙЗК, 208, осень и весна 1928–1929) является "великий provokator" Хулио Хуренито из романа И. Эренбурга [см. Введение, раздел 3]. Отдельные точки соприкосновения имеются у Бендера с Драгомановым, героем романа В. Каверина "Скандалист, или Вечера на Васильевском острове" (1929); этот provokator и циник футуристического толка издевается над незадачливыми старорежимными интеллигентами вроде профессора Ложкина, рассказывая им, как Бендер Воробьянино-ву в ДС 5 и 7 или Хворобьеву в ЗТ 8, истории об "одном моем приятеле" [Скандалист]. Некоторые критики находят в Бендере также черты "инквизитора" – типового персонажа антиутопий [см. ЗТ 8//23]. О связи героя ДС/ЗТ с традицией романтических героев, а также "лишних людей" русской литературы см. раздел "К литературной генеалогии" в монографии у .-М. Церер [Zehrer], книгу Я. С. Лурье [Курдюмов, В краю...] и вступительную статью настоящей книги.

5//16

Из своей биографии он обычно сообщал только одну подробность. "Мой папа, – говорил он, – был турецко-подданный". – Ср. сходные формулы для введения личных данных о герое у других авторов: "В интимных беседах, когда его спрашивали, какой он национальности, [Enc Boot] отвечал без всякой иронии: „европеец“" [Эренбург, Трест Д. Е., гл. VI]. Сдержанность при сообщении биографических данных – черта также Павла Ивановича Чичикова: "О себе приезжий, как казалось, избегал много говорить; если же говорил, то какими-то общими местами, с заметною скромностью, и разговор его в таких случаях принимал несколько книжные обороты..." [гл. 1].

"Турецкое подданство" отца Бендера М. Каганская и З. Бар-Селла интерпретируют как указание на будто бы сирийское происхождение Остапа, что, в первую очередь, позволяет им провести параллели между героем Ильфа и Петрова и Иешуа Га-Ноцири из романа М. Булгакова, который говорит о себе: "Мне говорили, что мой отец был сириец". "Сирия, заметим, была к моменту рождения Остапа частью Оттоманской империи, а жители ее – сирийцы – соответственно турецкими подданными (заметим еще, что Остап называет своего отца не турком, но именно "турецко-подданным")" [Мастер Гамбс и Маргарита, 14]. Авторы этой книги сближают Бендера одновременно с Христом ("Остап и Иешуа неразличимы до тождества" [там же]) и с нечистой

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
силой: "Сын турецко-подданного есть никто иной, как Демон, дьявол, Люцифер, короче Воланд" [там же, 24].

Параллели Бендера с Христом в обоих романах возникают неоднократно [см. их сводку в ЗТ 10//7]. Нет сомнения и в том, что Бендеру присущ демонизм, хотя и не столько в буквальном, сколько в облагороженном, "печоринском" смысле. Правы отмечающие его параллелизм с булгаковским Воландом [см. Введение, раздел 3]. Нет ничего необычного в том, чтобы Бендер более или менее метафорически приравнивался к дьяволу и наделялся отдельными ассоциациями с ним. Это более естественным образом, нежели "сирийская связь", объясняет мотив турецкого происхождения Бендера. Ведь дьяволу в литературе часто придаются экзотические, иностранные и особенно восточные черты. Ср. Варфоломея в повести В. П. Титова "Уединенный домик на Васильевском", который "говаривал, что принадлежит не к нашему исповеданию" [Титов, 353], колдуна в "Страшной мести", который именуется "турецкий игумен" и носит турецкие шаровары [гл. 4], и страшного ростовщика Петромихали в "Портрете": "Был ли он грек, или армянин, или молдаван, – этого никто не знал, но по крайней мере черты лица его были совершенно южные" [Гоголь, Поли. собр. соч., т. 3:431]. Демонический персонаж Мурин в "Хозяйке" Достоевского говорит по-татарски [п.2]. Эпитет "турецко-подданный" напоминает также о "персидском подданном", как именуется черт Шишнафнэ в "Петербурге" А. Белого [гл. 6: Мертвый луч падал в окошко; Почему это было, и др.].

Наряду с персонажами собственно демонской природы, восточные черты иногда приписываются фигурам романтических разбойников; их связь с "туретчиной" прослеживается, например, в народной рыночной литературе, два известнейших героя которой, разбойники Чуркин и Антон Кречет, выдают себя за турецких подданных. Кстати, в народном сознании они нередко связываются и с inferнальными силами [Brooks, When Russia Learned to Read, 183, 188-189]. Разбойник начала XX века Сашка Жегулев, герой одноименной повести Л. Андреева, наделен восточной смуглотой, выдающей его греческое по матери происхождение. В более общем плане стоит отметить, что не только персонажи двух вышеупомянутых категорий, но и вообще герои особенного типа и романтической судьбы – одинокие, независимые, стоящие отдельно от толпы – часто наделяются иностранными именами и чертами, как, например, пушкинские Сильвио и Германн, серб Вулич в "Фаталисте" Лермонтова и т. д. К этому классу героев, видимо, можно отнести и Григория Мелехова, происходящего от пленной турчанки (о других типологических параллелях между ним и Бендером см. раздел 3 и примечание 32 во Введении).

Понятие "турецко-подданный" могло вызывать и уголовные ассоциации, т. е. работать на плутовский аспект Бендера. В конце XIX – начале XX в. пресса много писала об аферистах и самозванцах из "персидских подданных", подвизавшихся в Азербайджане и Малороссии [см. Короленко, Современная самозванщина]; не отсюда ли взята А. Белым характеристика Шишнафнэ? Были и авантюристы, выдававшие себя за турок [Короленко, там же, 324]3.

Глумливые упоминания героя о собственных родителях (ср. далее: "Мать... была графиней и жила нетрудовыми доходами", ДС 35; "...папа... давно скончался в страшных судорогах", ЗТ 2) типичны для западного, а за ним и русского плутовского романа [ср. хотя бы: Жизнь Ласарильо с Тормеса, рассказ 1; М. Алеман, Гусман де Альфараче, гл. 1; Кеvedo, История жизни пройдохи по имени Дон Паблос, гл. 1; М. Д. Чулков, Пересмешник, гл. 1].

Таким образом, в комментируемой фразе сходятся две главные составляющие фигуры Бендера – плутовская и демоническая. Подобная концентрация тематических мотивов при первом появлении их носителя типична для эмблематической поэтики ДС/ЗТ (ср. ЗТ 1//32 – об аналогичном появлении Паниковского).

5//17

Картина "Большевики пишут письмо Чемберлену", по популярной картине художника Репина: "Запорожцы пишут письмо султану". – Полотно И. Б. Репина "Запорожцы пишут письмо турецкому султану" (1891; С.-Петербург, Русский музей) – одна из картин, чьи репродукции в 20-е годы и позже можно было видеть повсюду. "Ты повесишь эту карточку на стенке рядом с картиной „Запорожцы пишут письмо...“", – говорит студент приятелю в 1927 [Копелев, На крутых поворотах]. Кабинет директора дворца культуры в 1934 украшают "искусственная пальма и большая копия „Запорожцев" Репина на стене" [Никулин, Московские зори, II. 1.6]. Эта вездесущность делала репинскую картину чем-то вроде советского "Острова мертвых"

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
[см. дс 10//3].

"Запорожцы" были частым объектом пародийного осовременивания в массовой культуре 20-х годов – ср., например, карикатуры "Автор сценария и его соавторы – по картине И. Репина", "Нэпманы, пишущие декларацию фининспектору", "Рабочие пишут письмо Чемберлену (почти по Репину)", фельетон М. Булгакова о собрании железнодорожников "Запорожцы пишут письмо турецкому султану", и др. Была и карикатура "Большевики, пишущие ответ аглицкому керзону", изображающая Троцкого, Сталина, Калинина, Чичерина и др. [Парад бессмертных; К. Елисеев, кр 44.1927; А. Глаголев, кр 29.1927, указ, в кн.: Старков, 66; Булгаков, Ранняя неизвестная проза; Ог 01.01.91]. Подобному переименованию подвергались и другие известные картины, как "Богатыри" Васнецова [см. ЗТ25//3], "княжна Тараканова" Флавицкого и др.

5//18

Вариант № 2 родился в голове Бендера, когда он по контрамарке обозревал выставку АХРР. – АХРР (Ассоциация художников революционной России; с 1928 – АХР, Ассоциация художников революции) – массовая организация деятелей изобразительных искусств, существовавшая в 1922–1933. Эстетическим кредо АХРР был реализм передвижников, чьи жанры, формы и приемы она пыталась соединить с революционным и советским содержанием. По определению симпатизирующего АХРР рецензента, ее типичной продукцией является "сюжетная реалистическая картина, крепко спаянная с современностью и понятная широкому кругу зрителей". В целом АХРР тяготела к эклектике, принимая в свое лоно различные художественные направления приблизительно реалистического толка, вплоть до бывших "мира искусства" и "Бубнового вала". К Репину АХРР относилась с почтением, выставляла его картины и поддерживала личный контакт с жившим в Финляндии художником.

Реализм АХРР, вызывая симпатии консервативных кругов (см., например, горячие похвалы ему в стихотворении Демьяна Бедного "Ахраровцы", 1928), едко критиковался более передовыми критиками, в частности, связанными с "левым фронтом". Как писал "Новый Лэф":

"...[советский] материал, висящий на стенах выставки АХРР станковыми картинами, которые... неизвестно куда деть и приспособить, материал этот, фиксируемый допотопными, с точки зрения нашего времени, средствами живописного передвижничества, есть материал порченный. Для порчи материала годны приемы красной иконописи (гордые вожди с огненными взглядами, беззаветно марширующие пионеры, Микулы Селяниновичи с гербовыми серпами)..."

Критика отмечает, что АХРР не одинок в своем стремлении воспеть новую жизнь в старых формах: это общее знамение эпохи, тесно связанное с политической мимикрией:

"В одной из своих статей Чужак блестяще обозвал ахрровцев и все их течение „героический сервиллизм“. Это название должно стать классическим для целого ряда явлений, подобных АХХРу. Этот „сервиллизм“ – это так называемое „приспособился, усвоил нашу идеологию“ – приходится слышать очень часто..." "Тематическая подстановка – общее явление сегодняшнего эстетического дня. АХРР под оберегаемые... приемы подсовывает новую тематику. Вересаевщина требует у композиторов красных требников и литургий. Первая строка песни „Привет тебе, Октябрь великий“ неотразимо влечет за собой ассоциацию: „Привет тебе, приют невинный“ из „Фауста“. В литературе считают революционным писателем... того, кто обрабатывает эпизоды революции приемами Илиады или тургеневских романов. Налепив себе на лоб спасительную кокарду темы, ходит на свободе реакционная форма, растлевающая вкусы нового октябрьского человека".

В 1927, когда происходит действие романа, художники АХРР еще позволяли себе относительную свободу в разработке советской и рабочей тематики, решая ее в бытовом, психологическом, портретном и т. п. ключе. В 1929–1930, в соответствии с социальным заказом новой эпохи, произойдет весьма решительный "поворот художников в сторону чисто производственной тематики" (А. Малышкин), а вместе с тем и в сторону политической, антирелигиозной и оборонной пропаганды. Если в 1927 на IX выставке АХРР демонстрировались во множестве такие, хотя и скучные, но все же имеющие "человеческое лицо" картины, как "Поденщица", "Прачка", "Один из смены" и т. п., то в 1929–1930 в каталогах выставок преобладают темы типа "Силосная башня", "Запашка", "Ротационные машины в типографии „Известий“",

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
"Подписка на заем в деревне", "Тревога на маневрах" и проч. Эстетике АХРР/АХР  
была суждена долгая жизнь в советском искусстве; ее продолжение –  
социалистический реализм, многие деятели которого – Е. Кацман, Б. Иогансон, А.  
Герасимов, М. Греков и др. – играли видную роль в АХРР/АХР.

[КН 30.1929; Д. Аранович, Современные художественные группировки, КНО 10.1926;  
АХРР у Репина – КН 31.1926; О. Брик, За политику, НЛ 01.1927; С. Третьяков, Бьем  
тревогу, НЛ 02.1927; его же, Записная книжка, НЛ 10.1927; Малышкин, Люди из  
захолустья: В Москве; тематика выставок – КН 21.1927, КН 25, 33 и 45.1929; Пр  
02.06.29.]

5//19

С картиной... могли встретиться... технические затруднения. Удобно ли будет  
рисовать т. Калинина в папахе и белой бурке, а т. Чичерина – голым по пояс? –  
Чичерин Георгий Васильевич (1872–1936) – нарком иностранных дел СССР, музыкант и  
музыковед, интеллигент старой формации, чей "имидж" – профессорский, деликатный,  
несколько интровертированный – менее всего вязался бы с таким мачо-изображением.  
Сходное фантазирование по поводу вождей встречаем в очерке Н. И. Подвойского  
"Смычка с солнцем". Один из говорящих ратует за то, чтобы все граждане без  
исключения – ради солнца и здоровья – ходили в трусиках, а другой в ответ  
хохочет: "Ха-ха-ха! Цо ты вообрази только: Михаил Иванович Калинин, председатель  
ЦИК СССР, или Алексей Иванович Рыков, председатель Совнаркома СССР, принимают  
иностранцев в трусиках! Ха-ха-ха!" [ОГ 03.05.25]. Шутки, отражающие  
"демократический" стиль эпохи. С тем поколением руководителей, которое застают у  
кормила власти наши романы, вполне еще допускался дружеский юмор и оттенок  
фамильярности (ср. частое обыгрывание в прессе, стихах, карикатуре таких  
популярных фигур, как Семашко, Луначарский, Калинин и др.)

5//20

Мне без медали нельзя. – Медаль, первоначально знак отличия отставного солдата  
(ср. "длинный зеленый сертук с тремя медалями на полинялых лентах" на пушкинском  
станционном смотрителе), постепенно превратилась среди людей простого звания в  
символ статуса, которого искали и домогались любыми средствами. Мода на медали,  
погоня за ними в купеческой среде засвидетельствована в рассказах И. Ф.  
Горбунова и Н. А. Лейкина (1870–1880-е гг.). К концу века медали стали почти  
обязательным атрибутом городских, стражников, кучеров, швейцаров и других лиц,  
которым по роду службы полагалось иметь внушительный вид. Это особенно касалось  
служителей правительственных учреждений и богатых, сановных домов: выставляя  
напоказ медали, слуга афишировал ранг места и хозяина. "[Придворный] кучер,  
одетый по-русскому, всегда был украшен медалью" [Добужинский, Воспоминания, 32].  
Дачу премьер-министра П. А. Столыпина охранял "увешанный медалями  
старик-швейцар" [М. Бок, Воспоминания о моем отце, 173]. "Мои камердинер и шофер  
получили от бухарского эмира медали и были этим очень довольны" [В. К. Гавриил  
Константинович, В Мраморном дворце, 144]. Дворник с медалью величиной с тарелку  
изображен на рисунке Ре-Ми, украшающем обложку "Сатирикона" [Ст 05.1913]. Он был  
характерной фигурой ancien régime: "Мы видели и запомнили до конца наших дней  
студентов-академистов в мундирах на белой подкладке, лабазников со значками  
Союза русского народа, усатых дворников с медалями и шпиков в ватных пальто,  
узких брюках на выпуск и новых сверкающих калошах" [Никулин, Время, пространство,  
движение, т. 2: 65].

5//21

Белой акации, цветы эмиграции... – Переименованная первая строка известнейшего  
романса начала XX в.: Белой акации гроздь душистые / Вновь аромата полны. /  
Вновь разливается песнь соловьиная / В тихом сиянии чудной луны... Автором слов  
(впрочем, имеющих ряд вариантов) в одних публикациях называется Волин-Вольский  
(Тэдди), в других забытый поэт А. Пугачев. Мелодия романса (автор музыки А.  
Зорин; называются и другие имена) использована в популярной в белых армиях песне  
"Мы смело в бой пойдем":

Слышали, деды?  
Война началась.  
Бросай свое дело,  
В поход собирайся.  
Припев:

Мы смело в бой пойдем  
За Русь святую,  
И, как один, прольем  
Кровь молодую.

"„Белой акации“ была почти гимном у войск Юга" [Шверубович, 207]. Эта песня, в свою очередь, была позаимствована красными войсками, с соответственным изменением слов:

Слышишь, товарищ,  
война началась.  
Бросай свое дело,  
В поход собирайся.  
Смело мы в бой пойдем  
За власть Советов,  
И, как один, умрем,  
В борьбе за это.

[См. Мантулин, Песенник российского воина, т. 2: 9, 76; В. Билль-Белоцерковский, Луна слева. Тексты романа "Белой акации гроздь душистые" – в кн.: Песни и романсы русских поэтов; Русский романс на рубеже веков, и др.]

В романах Ильфа и Петрова во множестве рассеяны обрывки песен и романсов, популярных в эпохи поздней империи, революции и нэпа. Иногда это очень известные вещи, вроде "Белой акации", иногда совершенно забытые. Эти элементы шансонного фольклора вносят заметный вклад в полифоническую ткань романов, играя роль своего рода исторических виньеток и примет времени. Соавторы ДС/ЗТ высоко ценили сохраняющийся в них аромат эпохи, и Е. Петров даже создал из этих музыкальных реминисценций своеобразный мемориал XX в. в камерном масштабе, как о том рассказывает В. Ардов:

"Был у Петрова один свой исполнительский музыкальный номер, который мы все очень любили. Дело в том, что Евгений Петрович, обладая отличным слухом, легко подбирал на фортепиано любую мелодию. И музыкальная память была у него прекрасная, он знал наизусть множество мелодий. Номер заключался в том, что Е. П. играл один за другим до сорока мотивов наиболее популярных песенок и танцев за последние пол столетия. Начиналось это попури полькой „Китайка“, возникшей, если не ошибаюсь, в 1900 г., во время боксерского восстания в Китае; затем шел вальс „На сопках Маньчжурии“ – сверстник русско-японской войны, потом были исполняемы различные танцы и куплеты девятисотых и десятых годов, песенки эпохи Первой мировой войны, мелодии революции, Гражданской войны и нэпа и т. д. до самых последних новинок. Впечатление получалось потрясающее. Расположенные в хронологическом порядке и собранные в таком количестве, эти мелодии обращались в какое-то подобие истории. Известно ведь, что музыка, как и запахи, ярче всего напоминает вам ваши ощущения, которые сопутствовали когда-то данному аромату или данной мелодии. И вот, отраженный в неприхотливой бытовой музыке, вставал перед слушателем наш век – наше детство и юность, быт страны и даже события исторического характера" [Ардов, Ильф и Петров].

"Цветы эмиграции" – выражение неясного происхождения. Могло означать, среди прочего, "дети эмигрантов, выросшие за границей". В пьесе-шутке А. В. Луначарского "Голубой экспресс" (1928) русская дама в поезде Берлин – Париж рассказывает спутнику: "Мы с папаш бежали. Ведь это было десять лет тому назад. Я была девчонкой 13-ти лет. Я – цветок эмиграции..." [Современная драматургия 2]. Этим словоупотреблением фраза включалась в популярное в 20-е гг. гнездо метафор "дети = цветы" (например, беспризорники как "цветы улицы", "цветы на асфальте"). Ниточка преемственности тянется от нее к выражениям начала XIX в., а то и более ранней эпохи: в "Дворянском гнезде" Тургенева бежавшего от революции француза-гувернера его нанимательница характеризует как "fine fleur эмиграции" [гл. 8].

5//22

[Дворник] ...мог сообразить лишь то, что из Парижа приехал барин... – Нелегальное прибытие эмигранта было в 1926–1927 одной из наиболее животрепещущих тем советской литературы и средств информации. Разговоры о засылаемых с Запада с разведывательной целью эмигрантах подогревались чуть не ежедневными сообщениями газет о поимке шпионов, террористов и диверсантов. Так, в мае 1927 сообщалось о суде над Голубевым-Северским, присланным в Киев из Парижа "для создания

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов [iflandpetrov.ru](http://iflandpetrov.ru) монархической шпионской организации", связанной с польской контрразведкой. В том же году газеты пишут о разгроме группы кутеповцев, переброшенных через финскую границу. Видимо, об этой же полосе событий идет речь в мемуарах В. А. Ларионова, возглавлявшего вылазку против ленинградского Агитпропа на Мойке в июне 1927 (этой группе удалось вернуться в Финляндию; другая, готовившая нападение на общежитие чекистов в Москве осенью 1927, была схвачена). Цели проникновения на советскую территорию могли быть и личными, не связанными с разведкой и саботажем, как, например, тайные визиты В. В. Шульгина в 1925–1926 или приезд кн. П. Д. Долгорукова, окончившийся для него трагическим образом; ср. также роман В. Набокова "Подвиг". Советская контрразведка на засылку диверсантов отвечала не менее дерзкими акциями против их центров в Европе (наиболее известный случай – похищение в Париже генерала А. П. Кутепова в 1930). [Из 31.05.27; Гладков и Смирнов, Менжинский; В. Ульрих, Белобандиты и их зарубежные хозяева, кн 50.1927; Ларионов, Последние юнкера; см. также Ог 19.06.27; и мн. др.]

Население призывалось сотрудничать с властями в их розыске, что разжигало охотничьи инстинкты, заставляя подозревать белого шпиона едва ли не во всяком необычном, странно себя ведущем человеке. М. Кольцов придает антишпионской кампании героико-авантюрный ореол:

"Представьте себе белогвардейца, приехавшего осуществить заговор в Советской стране. Пусть даже он прибыл со всякими предосторожностями и поселился у своего друга, белогвардейца же; пусть ГПУ о нем не подозревает... Но ГПУ теперь опирается на самые широкие круги населения... Если белый гость покажется подозрительным, им тревожно заинтересуется фракция жилтоварищества. На него обратит внимание комсомолец-слесарь, починающий водопровод. Прислуга, вернувшись с собрания домашних работниц, где стоял доклад о внутренних и внешних врагах диктатуры пролетариата, начнет пристальнее всматриваться в показавшегося ей странным жильца. Наконец, дочка соседа, пионерка, услышав случайно разговор в коридоре, вечером долго не будет спать, что-то, лежа в кровати, взволновано соображать. И все они, заподозрив контрреволюционера, шпиона, белого террориста, – все они вместе и каждый в одиночку не будут даже ждать, пока придут их спросить, а сами пойдут в ГПУ и сами расскажут оживленно, подробно и уверенно о том, что видели и слышали. Они приведут чекистов к белогвардейцу, они будут помогать его ловить, они будут участвовать в драке, если белогвардеец будет сопротивляться... Во время последней полосы белых террористических покушений целые группы ходяков из деревень приходили за двести верст пешком в город, в ГПУ, сообщить, что в деревне, мол, появилась политически подозрительная личность" [М. Кольцов, Ненаписанная книга // М. Кольцов, Сотворение мира].

Сюжет о бывшем помещике, эсере или диверсанте, тайно переходящем границу, был распространен в советской литературе задолго до кульминационного в этом смысле 1927 года и продержался в ней до предвоенного времени. Наряду с этим сюжетом и часто переплетаясь с ним, существовал другой – о ностальгическом возвращении (не обязательно из-за рубежа или с подрывными целями) бывшего хозяина этих мест, ныне превращенных советской властью во что-то другое, например, совхоз или музей [см. ДС 18//8]. В обоих вариантах пришелец является в новом облике и качестве и не узнается никем, кроме "старого слуги" (см. ниже) или кого-то из близких. Из многочисленных примеров назовем лишь некоторые. В рассказах М. Булгакова "Ханский огонь" (1924) и Л. Никулина "листопад" [кп 49.1926] бывший владелец наведывается в свой дом, ныне усадьбу-музей, соответственно как экскурсант и как нищий бродяга. В повести А. Гайдара "На графских развалинах" (1929) бывший помещик в сопровождении уголовника является на старое место тайно, чтобы искать спрятанный от революции клад. В повести В. Катаева "Я, сын трудового народа" (1937) помещик тайно возвращается в бывшую усадьбу, ныне совхоз, и живет в качестве работника у своего бывшего батрака. В повести Н. Чуковского "Княжий угол" (1935) крупный эсер, приехавший из-за границы, пытается организовать антисоветский мятеж. В фильме "В город входить нельзя" (1928) белоэмигрант, перейдя границу, является в Москву к отцу-профессору (которого играет народный артист Л. М. Леонидов); отец, узнав о шпионской деятельности сына, сообщает о нем в ГПУ. В пьесе Б. Ромашова "Конец Криворыльска" (1926) бывший врангелевский офицер в сопровождении профессионального шпиона является к отцу – ресторатору в провинциальном городке – с вредительским заданием; вариацией на ту же тему является и его пьеса "Огненный мост" (1929). В повести А. Н. Толстого "Василий Сучков" (1927) описываются похождения шпиона, по совместительству совершающего и бытовое преступление. В повести Ю. Слезкина "Козел в огороде" (1927) таинственного приезжего принимают в провинциальном городе за иностранца. В

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
"Мастере и Маргарите" Воланда и его свиту принимают за шпионов, и т. д.

Появление Воробьянинова в дворницкой его бывшего особняка, встреча его с Тихоном – пример мотива "старый дом и верный слуга", одного из распространеннейших сюжетных архетипов. Он выражает тему преемственности, неизменности связи человека со своим прошлым, верности его своим корням вопреки всем переменам и потрясениям.

Что прошлое оказывается воплощено в доме – естественно, так как дом символизирует жизнь и традиционный жизненный уклад (ср. пожар дома как один из типичных моментов личного перерождения). Когда надо продемонстрировать тождество героя самому себе, непрерываемость его связи с родовой традицией, вводится образ старого родового дома. Понятно, что нужда в подобном подчеркивании тождества, в напоминании об истоках, возникает тогда, когда имеется тенденция к уничтожению и забвению связей с прошлым, к дискредитации прошлого. Связь утверждается наперекор переменам в судьбе героя и в окружающем мире.

Эти изменения могут быть мирными и естественными или носить конфликтный, драматический характер. В первом случае может идти речь о таких процессах, как повзросление, выход из дома в люди, психологическая эволюция (например, утрата былой наивности и простоты, разочарование в идеалах и проч.), старение, перемены в имущественном положении, смена эпохи и обстановки, смена поколений (старшее поколение умирает или покидает дом) и т. п. Связь с прошлым, тождество героя самому себе манифестируются в каких-то напоминаниях о былом, в нотах и мелодиях прошлого, вплетаемых в изменившуюся действительность. Попытки героя вернуться к истокам могут протекать более в мечтах, в психологическом плане, нежели в реальности.

Во втором случае воссоединению с прошлым могут препятствовать насильственные и внешние помехи: герой физически и юридически отлучен от дома, изгнан, объявлен умершим, утратил жену, титул, имя, права и состояние, скрывается от закона и проч. Сюжет может состоять в борьбе героя за восстановление своих прав и статуса, за признание его живым, за возврат прежнего имени и за буквальное вселение в родовой дом.

В обоих вариантах, конфликтном и мирном, фигура старого слуги и сторожа дома воплощает "истоки" героя в их исконном виде. Он не подвержен переменам и веяниям времени (ср. заботу Тихона о том, чтобы получить обещанную еще до революции медаль), лишен собственных интересов, претензий и страстей, внеположен службе и дому, остается нейтральным в семейных и политических раздорах, разрушающих целостность старого мира, остается верен целому, а не какому-либо из его осколков, хотя бы это целое давно превратилось в бесплотную идею. Беспартийный, немудрствующий, порой убогий и скудоумный, являющийся как бы безликой принадлежностью дома, он слишком малоумет, чтобы возбудить чье-то недовольство. В результате он ухитряется выжить и остаться при доме, в то время как другие его обитатели подвергаются преследованиям, ссорятся, терпят невзгоды и разбредаются по свету. Его дело – надзирать за фамильным гнездом, хранить идею былого единства и процветания, блюсти верность всем без исключения старым господам, не восставая, насколько возможно, и против новой власти. Он персонифицирует дом как таковой, и если герой в конечном счете воссоединяется со своими владениями, то обычно при том или ином посредничестве этого скромного персонажа. В той мере, в которой слуга является одушевленным "продолжением" дома, он служит промежуточным звеном между героем и домом; признание героя слугой – первый шаг к интеграции с домом и прежними ценностями.

(А.) Мирный вариант. Образы честных слуг, с малолетства привязанных к хозяину дома, известны. Слуга сопровождает хозяина в странствиях; в его лице традиционный домашний порядок стремится окружить героя защитной оболочкой против натиска новой жизни (пушкинский Савельич и т. п.). Преданность дому и хозяину может выражаться в том, что, получив свободу, слуга отказывается оставить дом (например, старые слуги в чеховских пьесах), терпеливо ждет хозяина, скитающегося по свету ("подруга дней моих суровых" – няня в лирике Пушкина), после смерти барина проводит дни на его могиле (Захар в "Обломове"). Тождественность этого персонажа фамильному прошлому символически выявлена в финале "Вишневого сада", где старика Фирса забывают в оставленной усадьбе.

(Б.) Конфликтный вариант. Будучи против воли отлучен от дома, герой может находиться от последнего на большем или меньшем удалении, определяющем формы его

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
контактов с домом и его хранителем. В основном наблюдаются три степени удаления:

(1) герой пребывает вдали от дома – на чужбине, в изгнании; (2) он находится вблизи дома, но лишен доступа в него; (3) он оказывается в состоянии проникнуть в дом и либо (а) заходит туда время от времени, либо (б) поселяется в доме. В обоих последних случаях герой пребывает в доме тайно, инкогнито, в пониженном ранге, в измененном облике, на периферии (в каморке прислуги, на кухне и т. п.). Во всех этих случаях он может вступать в контакт со старым слугой и хранителем фамильного гнезда. Наиболее частая форма общения героя со слугой – проживание под кровом последнего, например, под видом раба, слуги, секретаря, работника, бродяги и т. п. Момент узнавания слугой господина, будучи сюжетно и тематически важным (как символ признания героя старым миром и как первый, скрытый от окружающих шаг, к воссоединению с ним), обычно получает заметное выразительное оформление.

В советской литературе и кино архетип "старого дома и верного слуги" часто совмещается с мотивом нелегально возвращающегося белоэмигранта (см. выше в данном примечании).

Несколько примеров:

(1) Герой вблизи дома. Бальзак, "Полковник шабер": ветеран войны, офицер, потеряв дом и жену, пытается восстановить свои права, живет у старого солдата. Марк Твен, "Принц и нищий": Майлс Хендон возвращается в родовое поместье, но младший брат, присвоивший наследство и титул, не хочет его узнавать. Майлс брошен в тюрьму, где слуга тайком посещает его и сообщает новости. М. Булгаков, "№ 13. – Дом Эльпит-Рабкоммуна": многоквартирный дом поддерживается в жилом состоянии усилиями бывшего управляющего Христи, оставленного новой властью в должности смотрителя. Бывший домовладелец ютится "в двух комнатухах на другом конце Москвы", Христи ездит к нему с докладами; хозяин умоляет управляющего сберечь дом до падения большевиков.

(2) Герой в доме, (а) кратковременное пребывание героя в старом доме иллюстрируется эпизодом из "Разбойников" Шиллера, где Карл Моор является в родовой замок и беседует со стариком Даниэлем, узнающим его по детскому шраму на лице. Сюда же относится сцена свидания Анны Карениной с сыном, где героиню узнает швейцар Капитоныч и впускает ее вопреки запрету.

(3) Наиболее известным примером остается "Одиссея", где вернувшийся герой живет в хижине свинопаса Эвмея. Аналогичная ситуация в тюркском эпосе "Алпамыш", где роль Эвмея играет свинопас Култай. Гомеровский мотив повторен у Вальтера Скотта: опальный герой, вернувшись в родовой замок, ночует в каморке свинопаса и узнает им [Айвенго]. У Диккенса молодой Роксмит считается погибшим, но под чужим именем возвращается из-за морей в Лондон и нанимается секретарем к разбогатевшему слуге, который узнает героя и способствует его реабилитации [Наш общий друг]. В "Хромом барине" А. Толстого центральный персонаж возвращается в свое имение после долгого бродяжничества и, прежде чем открыться жене, некоторое время проводит под опекой старого слуги.

Характерны мотивы вони, гниения, навоза и мусора в подобных временных прибежищах господина (свиньи, "золотой мусорщик" Боффин в "Нашем общем друге", связь самой профессии дворника с мусором, вонючие валенки Тихона и т. п.). Видимо, их повторение не случайно и связано с униженностью, "гноищем" (а в более архаическом плане, возможно, и с идеей временной смерти, могилы; ср. связь мотивов свиней и смерти-воскресения в притче о блудном сыне), которые приходится на долю героя в виде контраста к его предстоящей реабилитации и победе 4.

В советское время архетип "старый дом – верный слуга" претерпевает характерные изменения: дом национализирован, а его хранитель, став членом класса-гегемона, относится к хозяину критически и покровительственно. В романе Горького "Дело Артамоновых" бывший владелец дела, экспроприированного революцией, доживает свои дни в беседке у дворника Тихона [sic!], молчаливого обвинителя и судьи своих прежних господ. Мотив инвертирован, среди прочего, в том отношении, что пребывание у слуги оказывается звеном в движении господина от центра к периферии, а не наоборот, как в классическом варианте. Инверсия роли дворника легко согласуется с известным фактом службы его в качестве агента полиции, а позже милиции или ГПУ [см. ДС 10//17]. В "Докторе живаго" заглавный герой после долгих скитаний возвращается в дом, до революции принадлежавший его семье.



Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
Дворник Маркел, покровительствуя бывшему барину, в то же время издевается над ним. Если слуга остается верен хозяину, деформация архетипа может выражаться в том, что сохранить дом не удается (он сгорает в рассказах М. Булгакова "Ханский огонь" и "№ 13. – Дом Эльпит-Рабкоммуна"). В романе М. Осоргина "Сивцев Вражек" (1928) играет заметную символическую роль дворник Николай, в чьи уста влагаются извечные истины ("кто взял меч, от меча и погибнет", "Растащить нетрудно, а вот поди-ка собери" и т. п.). В революционной Москве он пытается стеречь старый дом, но в конце концов вынужден уйти в деревню, однако рассчитывает вернуться, когда все утрясется.

5//23

У нас хотя и не Париж, но милости просим к нашему шалашу. – Поговорка, известная издавна: "Прошу до нашего шалашу" [Андреев, Дни нашей жизни, д. 4]. "Милости прошу к нашему шалашу!" [Катаев, Хуторок в степи, Собр. соч., т. 5; место – Одесса, 1912].

5//24

Тепло теперь в Париже?.. У меня там двоюродная сестра замужем. Недавно прислала мне шелковый платок в заказном письме... – Услуги и вещи, получаемые от родных и знакомых из-за границы, – предмет гордости в те годы. В. Тарсис упоминает о нэповской даме, которая "как бы невзначай показывала подарки, полученные от дочери из Лондона". М. Кольцов говорит о человеке, которому знакомый профессор прописал из Лондона роговые очки. У В. Ардова дама хвастает: "Мой муж получил [подразумевается – "оттуда"] вот такие носки и вязаный жилет". В рассказе Е. Петрова "День мадам Белополякиной" молодой человек хлестаковского типа врет, что ему "прислали из-за границы посылку: два английских костюма шевиотовых, пуловер, дюжину дамских шелковых чулок и патефон „Электрола“ с шестьюдесятью самыми модными пластинками" [Тарсис, Седая юность, 44; Кольцов, Невский проспект (1928), избр. произведения, т. 1; Ардов, Сейчас за границей..., Ог 07.1929; Е. Петров в Чу 49.1929].

Получение заграничных посылок обставлялось бюрократическими формальностями, иногда непосильными и вынуждавшими отказаться от желанного подарка [см. А. Зорич, Стекла в оправе, Чу 12.1929]; невыкупленные предметы распродавались, наряду с конфискованной контрабандой, на таможенных аукционах.

5//25

Вам некуда торопиться. ГПУ к вам само придет. – ГПУ – Главное политическое управление при Народном комиссариате внутренних дел РСФСР, "новое воплощение чека" (И. Эренбург), заменившее последнюю в 1922 в качестве основного органа государственной безопасности. Задачей ГПУ номинально была борьба с контрреволюцией, шпионажем и бандитизмом. Фактически деятельность ГПУ была в 20-е годы весьма разнообразной: сюда входила и слежка за инакомыслящими и классово-чуждыми элементами, и преследование партийных оппозиций, и неусыпный контроль над нэпманами, в которых государство старалось поддерживать страх и неуверенность в завтрашнем дне, и репрессии против церкви, и ликвидация беспризорничества, и – в конце десятилетия – насильственная коллективизация деревни. В 1927 на первый план среди функций ГПУ выдвинулась ловля лиц, тайно проникающих в СССР из-за границы и, в отдельных случаях, циничная игра в кошки-мышки с ними (случай В. В. Шульгина, чьи нелегальные визиты в страну были инспирированы ГПУ и проходили под его надзором). Чертой эпохи следует считать то, что органы госбезопасности еще не окружены таким облаком страха, как десятилетием позже; на ГПУ смотрят как на необходимый и здоровый фактор в жизни страны, оно "близко к народу", о нем запросто говорят и пишут, его воспевают в стихах, к его помощи взывают в трудные минуты жизни. В литературе упоминания об органах допускаются как в серьезном, так и в шутовском ключе: крупный хозяйственник звонит в ГПУ, чтобы обезвредить классового врага, проститутка грозит пойти туда же, чтобы удержать богатого клиента [Д. Щеглов, Счастье, цит. по кн.: Белингов, Сдача и гибель..., 358; Катаев, Растратчики, гл. 6]. ГПУ, как оно рисуется в полуофициальной мифологии 20-х годов – это отнюдь не страшный, всевидящий источник власти над жизнью и смертью людей, а любимое детище советского народа, питающееся его помощью и поддержкой, окруженное ореолом героики.

"ГПУ теперь опирается на самые широкие круги населения, какие можно себе только

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru представить, – захлебывается М. Кольцов в 1927. – Не сорок, не шестьдесят, не сто тысяч человек работают для ГПУ. Какие пустяки! Миллион двести тысяч членов партии, два миллиона комсомольцев, десять миллионов членов профсоюза, итого – свыше тридцати миллионов по самой-самой меньшей мере (жены рабочих, вся Красная армия, кустари, бедное крестьянство, середняки...) составляют реальный актив ГПУ. Если взяться этот актив уточнить, несомненно, цифра вырастет вдвое" [Ненаписанная книга, в кн.: Кольцов, Сотворение мира].

Примечания к комментариям

1 [к 5//15]. ", „Нева“, 1961, номер 8" [Сахарова]. К сожалению, ни в этом, ни в каком-либо другом близком по времени номере журнала "Нева" воспоминания Карташева нами не обнаружены. В книге С. Бондарина фамилия поэта, убитого бандитами, фигурирует (в дательном падеже) как "фиолетову-шоу" – очевидно, опечатка вместо "шору" или "шор" [Воспоминания не безмолвны, 126].

2 [к 5//15]. Насчет фамилии Мити нет полной ясности. По всей вероятности, его фамилия была Бендер – так говорят Бондарин ["Харчевня"] и Галанов. Однако в более поздних мемуарах Бондарина [Воспоминания не безмолвны] явно то же лицо почему-то названо "Митя Махер" (в другом источнике – "Ширмахер" ). Об имени героя ДС/ЗТ напоминает "Остап Бандура" – фильм, выпущенный ВУФКУ (Одесса и Ялта) в 1924 [Советские художественные фильмы, т. 1]. Псевдоним "О. Бандура" находим также под фельетонами в журналах "Смехач" и "Чудак" (1926–1929). Имя это, таким образом, постепенно соткалось из плававших в воздухе эпохи разрозненных реминисценций.

3 [к 5//16]. Не исключены и другие ассоциации турецкого подданства отца Бендера. Как указали автору Г. А. Левинтон (со слов своего отца, филолога А. Г. Левинтона) и К. В. Душенко, за подданных Турции иногда выдавали себя одесские евреи, чтобы избежать службы в царской армии. См. также упоминание о реальном турецко-подданном в воспоминаниях Т. Г. Лишиной [см. выше, примечание 14].

4 [к 5//22]. Заметим, что со смертью и потусторонним миром ассоциируется и заграница, откуда якобы прибыл воробьянинов [см. ЗТ 32//9]; таким образом, намек на процесс смерти-возрождения может быть прослежен в этой главе дважды (на двух этапах).

6. Брильянтовый дым  
6//1

Лед тронулся, господа присяжные заседатели! Лед тронулся. – Многократно повторяемые фразы Остапа Бендера, по частоте могущие поспорить разве только с "Заседание продолжается" [см. ДС 8//28]. "Господа присяжные заседатели" – из судебного лексикона, как и "Больше вопросов не имею" в ДС 5//8.

Ср.: "Лед тронулся. Советы победили во всем мире" [Ленин, Завоеванное и записанное, статья в "Правде" от 6 марта 1919, см. Поли. собр. соч., т. 37: 513]. В списке употребительных выражений Ленина фигурирует также: "Лед сломан". В языке Бендера, как и самих соавторов, встречается и ряд других фраз, общих с Лениным: "блюдечко с голубой каемкой", "сидеть между двух стульев", "промедление смерти подобно" [ЗТ2// 24; ДС 15//3; ДС 34//21].

Считать подобные места (за исключением однозначно ленинского "Учитесь торговать!", ДС 34//12) аллюзиями на Ленина было бы преждевременным. Вождь большевиков был не единственным, кто прибегал к стертым метафорам и клише старого журналистско-ораторско-адвокатского жаргона. Они часто употребляются и самими соавторами в рамках стилизации и пародирования разных слоев современной речи.

В прессе утверждалось, что "лед тронулся" в борьбе с пьянством [КП 11.1929]. фраза "Лед тронулся" употреблялась в школьных упражнениях: Ты с трудом рисуешь каракули / и выводешь: "Тронулся лед..." [из стихов о ликбезе; Огнев, Дневник Кости Рябцева]. "Лед тронулся. Колчак отступает на всех фронтах", – говорит красный командир Ливерий, чья речь изобилует именно такими затертыми словечками [Пастернак, Доктор Живаго, XII.9]; как мы помним, герой романа выражает горькое презрение к подобной взятой напрокат газетной риторике [XI.5].

6//2

...фермуар, на который ушел урожай с пятисот десятин... – Древняя фигура риторики, типичная для сатир на аристократов, снобов, щеголей: единичный предмет роскоши или комфорта сопоставляется с человеческими и материальными жертвами, ценой которых он достается. Богачу Квинту золотой экипаж обходится в цену поместья, а мул – дороже городского дома [Марциал, II.62]. "Нужно... трижды объехать весь земной шар прежде, чем удастся достать провизию для завтрака какой-нибудь знатной самки наших йэху или чашку, в которой он должен быть подан" [Свифт, Путешествие Гулливера IV.6]. Деревню взденешь потом на себя ты целу [Кантемир, сатира 2.156].

6//3

Только вы, дорогой товарищ из Парижа, плюньте на все это. – Неологизм "дорогой товарищ" [см. ДС 2//9] контаминирован с сочетаниями типа "господин из Сан-Франциско" [Бунин]; ср. далее: "Слушайте, господин из Парижа...".

6//4

Давно, наверно, сгорел ваш гостинный гарнитур в печках. – В голодные и холодные зимы военного коммунизма топливом служило все, что могло гореть: мебель, книги, паркет, целые дома. "На Петербургской стороне снялись с якоря и ушли в печи деревянные дома, оставив на месте причалы – кирпичные трубы", – вспоминает В. Шкловский [По поводу картины Э. Шуб, нл 08/09.1927]. Железная печка-буржуйка, пожирающая гарнитуры, библиотеки, личные архивы, – одно из общих мест советской мемуаристики и литературы о том времени. Со злорадством описывается гибель громоздких и безвкусных предметов старорежимной роскоши: "Профессор Персиков [в 1920] лежал у себя на Пречистенке на диване, в комнате, до потолка набитой книгами, под пледом, кашлял и смотрел в пасть огненной печурки, которую золочеными стульями топила Марья Степановна" [Булгаков, Роковые яйца, гл. 1]. "В 18-м и 19-м и даже в 20-м году внук обогревался бабушкиной мебелью. С наслаждением отрубал он от стола его львиные лапы и беспечно кидал в „буржуйку". Он особенно хвалил соборный буфет, которого хватило на целую зиму. Все пригодилось: и башенки, и шпилы, и разные бекасы, а в особенности многопудовый цоколь. Горели в печке бамбуковые столики, этажерки для семи слонов, дурацкие лаковые полочки, украшенные металлопластикой, и прочая дребедень..." [Ильф, Петров, Горю – и не сгораю, Собр. соч., т. 3]. Наряду с мебелью шли на растопку архивы и библиотеки: "Нашу „буржуйку" мы питали прекрасно: преимущественно классиками и дубовым буфетом. Мы начали с Шекспира в издании Брокгауза и Ефрона. Издание это... роскошно и чрезвычайно продуктивно в смысле топлива... Лир плакал в трубе. Горящий кусок буфета бушевал, как мавр в огненном плаще, покуда над ним жарилась постная лепешка" [Инбер, Место под солнцем, гл. 1].

Старорежимная мебель, питающая "печи патриотов", упоминается в "Боги жаждут" А. Франса [гл. 3] – романе, где изображение революционного быта имеет и ряд других параллелей с ДС/ЗТ.

6/75

...У меня есть не меньше основания, как говорил Энди Таккер, предполагать, что и я один могу справиться с вашим делом. – Энди Таккер – персонаж новелл О'Генри о "благородных жуликах". Сходный аргумент есть в "Хижине дяди Тома" Г. Бичер-Стоу, где два мошенника предлагают работоторговцу помощь в поимке бежавших рабов. Когда хозяин находит слишком высокой требуемую ими долю в доходах, они отвечают, что справятся с делом и одни: "Разве вы не рассказали нам все, что нужно? Теперь добыча достанется нам или вам – кто первым найдет" [гл. 8].

6//6

– Ну, по рукам, уездный предводитель команчей! – Команчи – индейцы юго-западных районов Северной Америки (Аризона, Техас, Мексика). фигурируют в романах Г. Эмара ("Пираты прерий", "Бандиты Аризоны" и др.), Майн Рида ("Всадник без головы", "Тропа войны", "Белый вождь" и др.) и Л. Буссенара, любимых детьми и подростками в дореволюционной России. "Тогда, в книжках Девриена и Битепажа – медно-красные индейцы... были огромной правдой нашей жизни. Мы этому верили, мы этим жили..." [Горный, Ранней весной, 202]. "Предводитель команчей" было шутивным стереотипом, например: "Я выдержал мучительную операцию стоически, как подобает предводителю команчей" [Галич, Императорские фазаны, 40]. Гимназисту

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
Иванову Павлу в одноименном рассказе В. Доросевича снится, будто он  
"предводитель команчей и наголову разбивает всех белых". "Вождь команчей" Перо  
Дьявола фигурирует в рассказе А. Бухова "Сказка в цепях" [НС 18.1916].

Игра слов "предводитель дворянства – предводитель команчей", видимо, была в ходу  
уже в гимназические годы Бендера. Вспоминая мир подростка 10-х гг., В. Каверин  
пишет: "...дом предводителя дворянства на Кохановском бульваре. У дворянства был  
свой предводитель, как у дикарей в романах Густава Эмара" [Освещенные окна, 81].  
"Уездный П. К." – как "Гамлет Щигровского уезда", "Леди Макбет Мценского уезда"  
и т. п.

6//7

– А! Пролетарий умственного труда! Работник метлы! – Употребительное на всем  
протяжении 20-х годов, выражение "пролетарий умственного труда" стоит в ряду  
острот и словечек на темы чисток, анкет и мимикрии "бывших" людей, пытающихся  
выдумать для себя политически благонадежный ярлык. В рассказе М. Булгакова "Чаша  
жизни" (1922) мимикрирующий нэпман хватается в руки дворницкую метлу и кричит: "Я  
– интеллигентный пролетарий! Не гнушаюсь работой!". В рассказе В. Катаева  
"Сорвалось!" (1924) бывший помощник присяжного поверенного отвечает на вопрос  
председателя жил-товарищества, рабочего, о том, рабочий ли он: "Почти...  
Стопроцентный пролетарий умственного труда" [Булгаков, Ранняя неизданная проза;  
Катаев, Собр. соч., т. 2]. "[Вместо того, чтобы быть раввином], он мог бы  
сделаться пролетарием умственного труда, бухгалтером", в отчаянии думает о своем  
отце герой рассказа И. Ильфа, посвященного проблеме детей лишенцев [Блудный сын  
возвращается домой, Ог 15.01.30].

Возрожденный в новом применении советскими юмористами, термин "пролетарий  
умственного труда" восходит к социологическим спорам 1860-х гг. В сочинении  
одного из тогдашних "властителей дум" Вильгельма Рия (Rieh), многократно  
переводившегося в России, "есть целая глава о „пролетариях умственной работы", к  
которым он относит, между прочим, литераторов, журналистов и художников всякого  
рода – „от странствующих виртуозов и трупп комедиантов до органистов и уличных  
певцов"" [Б. Эйхенбаум, Лев Толстой. Книга 2: 60-е гг. ГИХЛ, 1931, 85-87].

Перифразы типа "работник метлы" также имели хождение с давних времен. У Г. Гейне  
портной назван "рыцарем иглы" [Путевые картины, 97]. "Тружениками прилавка"  
назывались работники торговли [Ни 24.1912: 482]. Выражение "работник прилавка"  
употребляется В. Кавериним [Художник неизвестен, VI.8]. Писатели еще до  
революции именовались "работниками пера" [см. Тэффи, Воспоминания, гл. 8]. Один  
из советских журналистов в литерном поезде охарактеризует Бендера как  
"профессионала пера" [ЗТ 27]. См. также ДС 3//4; ДС 11//5; ДС 13//17.

6//8

Но из дворницкого рта, в котором зубы росли не подряд, а через один, вырвался  
оглушительный крик: – Бывывывали дни вессе-лье... Из песни (музыка М. Ф.  
Штольца) на стихотворение "Изменница" П. Г. Горохова (1869-1925): Бывали дни  
веселые, / Гулял я, молодец... Содержание: красавица любит, затем бросает героя  
(Тогда она, красавица, / Забыла про меня, / Оставила, покинула, / В хоромы жить  
пошла). Он убивает ее и соперника топором и идет на каторгу. Популярная в  
городском и солдатском фольклоре, песня включалась в песенники с 10-х гг. [Текст  
стихов Горохова – в кн.: Песни и романсы русских поэтов; песенная версия в кн.:  
Чернов, Народные русские песни и романсы, т. 2]. Зубы, растущие "не подряд",  
напоминают о рассказе М. Зощенко "Зубное дело".

6//9

Дворницкая наполнилась громом и звоном. – Образы дворников у соавторов (Тихон и  
дворник жилтоварищества в ДС, Пряхин в ЗТ) во многом стилизованы, собраны из  
имевшихся в литературе образцов. Скрываясь в своих подземных помещениях,  
дворники иногда напоминают сказочных великанов и диких обитателей пещер, вроде  
гомеровских циклопов. Чудовищный рот, оглушительный рев дворника [см. также  
предыдущее примечание] фигурируют в рассказе М. Слонимского "Черныш" (1925): "и  
снова пошел по двору громовой грохот, отдаваясь в стенах домов и прогоняя все  
остальные шумы. Черныш поглядел туда, откуда шел смех, – в открытый настежь рот  
дворника, – и тоже загоготал" [гл. 14]. О пении в дворницкой см. также ДС 11//1.

6//10

...Ипполит Матвеевич... оставшись в заштопанном егерском белье... полез под одеяло. – Егерское (егеровское) белье ведет свое наименование не от "егеря", а от немецкого естествоиспытателя и гигиениста Густава Йегера (Jaeger). Последний приобрел известность в 70-80-е гг. XIX в. своей проповедью "нормальной одежды", единственным правильным материалом для которой он считал шерстяные ткани, применяемые как для платья, так и для белья [Энциклопедический словарь, т. XIII, 620]. Особенно часто упоминаются нательные "егеровские" фуфайки и кальсоны: "Чемпионы [борьбы], в егеровских фуфайках с короткими рукавами или в ситцевых рубахах, в спущенных подтяжках, играли за непокрытым столом в домино" [Катаев, Разбитая жизнь]; "Открылись летние театры. На открытой сцене вы можете полюбоваться „Прекрасной Еленой“, у которой через классический разрез туники проглядывает стеганая на вате юбка, а хор вместо соблазнительных декольте представляет живую рекламу егеровским фуфайкам из сосновой шерсти" [Тэффи, Погода]. В рассказе И. Бабеля "Эскадронный Трунов" на польском пленном надеты "егеревские кальсоны"; они же в "Свидетеле истории" М. Осоргина [глава "Мишень"]. В катаевских "Растратчиках" (1926) сосед героев по купе "сидел на лавочке в егерском белье" [гл. 11].

Отметим традиционность деепричастия: "Оставшись в заношенном крытом нанкой тулупчике... [Баздеев] сел на диван" [Войнаимир, II.2.1]. "Скидывал пиджачок и свои миньютюрные брючки, оставаясь в вязаных, плотно обтянутых панталонах... Оставшись в нижнем белье, перед отходом ко сну Аполлон Аполлонович укреплял свое тело гимнастикой" [Белый, Петербург, гл. 3: Второе пространство сенатора].

#### 7. Следы "Титаника"

7//1

В зеркальце отразились большой нос и зеленый, как молодая травка, левый ус... Правый ус был того же омерзительного цвета. – Неудачное перекрашивание, обычно в рамках попыток сексуального омоложения и разного рода эротических или матримониальных проектов, – древний мотив. В новелле Сервантеса "Лицензиат Видриера" описаны разные случаи перекраски: у одного "борода от плохой краски стала словно из яшмы: вся разноцветная"; другой, ухаживая за молоденькой девушкой, перекрасил свои седины в черный цвет, но разоблачен. В повести Некрасова "Краска братьев Дирлинг" (1850) щеголь, сватаясь к богатой невесте, красит усы в черный цвет, усы линяют. Одновременно он приволакивается за немочкой, женой красильщика; раздраженный муж с подмастерьем выкрашивают ему лицо несмываемой зеленой краской; женитьба расстраивается. Полиняние крашенных усов и позеленение героя здесь взаимонезависимы. Но часто эти два момента совмещались: крашенные волосы, усы, борода, линия, зеленеют. В "Истории лейтенанта Ергунова" Тургенева стареющий дамский угодник красит усы персидской фабрикой, "которая, впрочем, отливала больше багрянцем и даже зеленью, чем чернотой".

Проблема омолаживания была в 20-е годы весьма животрепещущей – не в последнюю очередь благодаря сенсационным опытам профессора С. А. Воронова по пересадке человеку половых желез обезьяны. В советских иллюстрированных журналах часто можно было видеть фотографии Воронова, его европейских клиник, вилл и питомников обезьян, читать интервью с самим доктором и с омоложенными им пациентами.

Близкая параллель к ДС – в "Собачем сердце" М. Булгакова (1925), где перекрашивается омолаживаемый пациент профессора Ф. Ф. Преображенского: "На голове у фрукта росли совершенно зеленые волосы... – А почему вы позеленели? – [спросил Преображенский]. Лицо пришельца затуманилось. – Проклятая жирность! [она же ТЭЖЭ – трест, выпускавший мыло и парфюмерные изделия]. Вы не можете себе представить, профессор, что эти бездельники подсунули мне вместо краски... Что же мне теперь делать, профессор?... – Хм, обрейтесь наголо" [гл. 2; именно это случается в ДС]. Напомним, что в линии Ипполита Матвеевича будет попытка сексуального обновления – эпизод с Лизой [ДС 18–20]. Перекраску волос и усов, связанную с попыткой возрождения чувств, мы встречаем в "Смерти в Венеции" Т. Манна и в "Возвращенной молодости" М. Зощенко [гл. 29]. Ср. ниже, примечания 8–9.

В своих записках о нелегальном приезде в Россию бывший депутат Государственной Думы В. В. Шульгин рассказывает о собственном неудачном перекрашивании, близком к тому, что приключилось с Воробьяниновым, но без сексуального подтекста.

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов ifandpetrov.ru  
Шульгин попросил киевского парикмахера покрасить ему бороду и усы хной. Тот взялся за работу с готовностью, но, недовольный результатом, предложил клиенту смыть краску. Это удалось лишь наполовину, пишет Шульгин, и в итоге "в маленьком зеркальце я увидел ярко освещенную красно-зеленую бородку". В конечном счете пришлось сбрить и усы, и бороду. "через несколько мгновений я почувствовал, что моя наружность еще более выиграла в смысле мимикричности. В витринах магазинов я видел явственного партийца. Бритого, в модной фуражке, в высоких сапогах" [Три столицы]. Об этом пассаже из Шульгина напоминает реакция обритого Воробьянинова: "То, что он увидел, ему неожиданно понравилось. На него смотрело искаженное страданиями, но довольно юное лицо актера без ангажемента" [см. ниже, примечание 11].

Книга Шульгина не могла не быть известна соавторам. К ней не раз привлекалось внимание советского читателя [см. фельетон М. Кольцова "Дворянин на родине", Избр. произведения, т. 1; заметку в ТД 03.1927 и др. ].

7//2

Нагнув голову, словно желая забодать зеркальце, несчастный увидел, что радикальный черный цвет... по краям был обсажен тою же травянистой каймой. – Реминисценция из Пушкина? Ср.:

Приятно зреть, как он упрямо,  
Склонив бодливые рога,  
Невольню в зеркало глядится  
И узнавать себя стыдится...  
[Евгений Онегин, б.ХХХІІІ].

7//3

...Бендер... сейчас же сомкнул сонные вежды. – Архаизм, употреблявшийся иронически; ср.: Разомкнулись тяжелые вежды [Саша Черный, Интеллигент]; Да ну же. Вы спите? Откройте вежды [Сельвинский, Пушторг, V.30].

7//4

Всю контрабанду делают в Одессе, на Малой Арнаутской улице. – Ср. у М. Слонимского: "[Следователь] Максим нагрнул в номер с агентами... Девять сундуков с чулками стояли тут... А у окна сидел тихий, унылый еврейчик и штемпелевал чулки, ставил фальшивые французские штемпеля на чулках самого настоящего одесского производства" [Средний проспект].

Малая Арнаутская улица – район еврейских ремесленников; до революции один из самых грязных, бедных и в то же время самых оживленных и колоритных районов в Одессе. В. Катаев вспоминает:

"Попадая на эту улицу, мы сразу погружались в мир еврейской нищеты со всеми ее сумбурными красками и приторными запахами... В галерею выходило множество окон и дверей, большей частью распахнутых, и там во тьме гнездились целые семейства евреев – ремесленников, портных, сапожников, модисток, жестянщиков, лудильщиков, – так что из каждой двери неслись звуки молотков, лязганье громадных портновских ножниц, треск раздираемого коленкора, визг намазанных ножных швейных машин и резкие кухонные запахи, смешанные с чадом множества керосинок „Грец“ с их слюдяными окошечками... Все это внушало мне в одно и то же время и отвращение и мучительную жалость к бедным людям, принужденным жить так скученно и некрасиво среди биндюгов, двухколесных тачек с задранными ручками, лавочек, где продавался вонючий керосин – петроль, – сливовое повидло в бочках, древесный уголь... и ржавые селедки в кадочках, и маслины, и брынза в стеклянных банках с мутно-молочной водой и желтыми соцветиями укропа, и халва, похожая на глыбы оконной замазки... [Я ждал, когда] мы с мамой, наконец, пойдем домой, подальше от этого грустного, несправедливого, ужасного мира Малой Арнаутской улицы" [Разбитая жизнь; описание улицы см. также в: Катаев, Зимний ветер, Собр. соч., т. 6: 113].

7//5

Куда вы теперь пойдете с этой зеленой "липой"? – Тройной каламбур: "липа" – зелень (дерево), "липа" – фальшь, фальшивый документ, слово из блатного жаргона

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru [см. ЗТ 29//13], и "Липа" – прозвище провизора, продавшего Ипполиту Матвеевичу красивое средство [см. ДС 4//7]. "Сейчас в моде наценка, липовый" [Смирнов-Кутаческий, Язык и стиль современной газеты, 15]. Ср. каламбур "липовый мед" [Настоящий или липовый? ТД10.1927, 96] или ильфовский комментарий к домику Лермонтова в Пятигорске: "Домик липовый, но чудесный" [ИЗК, 57; запись за июнь 1927].

7//6

– Выдайте рубль герою труда, – предложил Остап... – Звание "героя труда" было установлено ЦИКом и Совнаркомом СССР 27 июля 1927 [БСЭ, 3-е изд., т. 6], т. е. несколько позже, чем происходит данный разговор в ДС (весна 1927). Но выражение "герой труда" употреблялось и до официального введения звания. См., например, рассказ М. Булгакова "День нашей жизни", фельетон М. Зощенко "Герой труда" или фельетон соавторов "Неуловимый герой труда". [Накануне 02.09.23 и Ранняя неизданная проза; Бу 22.1925; См 20.1927 и Ильф, Петров, Необыкновенные истории..., 98].

7//7

Подожди, отец, не уходи, дельце есть. – Стилизация старой речи, ср.: "Спешное дельце есть, ваше степенство" [Мельников-Печерский, В лесах, II.3.7]. "Есть маленькое дельце" [Л. Толстой, Хаджи-Мурат, гл. 24]. "В Покровское заехать нужно. Дельце есть" [Маркелов, На берегу Москва-реки, 53]. "Мне, извиняюсь, на randevу нужно. Дельце маленькое" [Эренбург, В Проточном переулке, гл. 2].

7//8

Таких усов, должно быть, нет даже у Аристиды Бриана... – А. Бриан (1862–1932) – видная фигура европейской политики в 10-е и 20-е гг., министр иностранных дел Франции. "Старый, обрюзглый и не очень серьезный на вид, с густой шевелюрой длинных, актерски уложенных волос. Весь вид благодушный, потертый, слегка лоснящийся, как у старых биллиардистов, вечных карточных игроков" [М. Кольцов, 18 городов, 89].

7//9

...Технический директор достал из кармана пожелтевшую бритву "жиллет"... – Бритвы "жиллет" появились в России около 1906 [см. В. Набоков, Другие берега, VIII.2]. Ср. у О. Мандельштама: "Пластиночка бритвы жиллет с чуть зазубренным косеньким краем всегда казалась мне одним из благороднейших изделий стальной промышленности. Хорошая бритва жиллет режет как трава-осока, гнется, а не ломается в руке – не то визитная карточка марсианина, не то записка от корректного черта с просверленной дырочкой в середине" [Четвертая проза, гл. 6].

Бритье усов и бороды – знак разрыва с прежним статусом и образом жизни (см. параллель в линии о. Федора, ДС 3//6). Оно может – подобно перекраске волос [см. выше, примечание 1] – знаменовать также биологическое перерождение, омолаживание, сексуальное обновление. Так, сбривает бороду восьмидесятилетний профессор Фауст, которому договор с дьяволом возвращает молодость, в повести П. Мак-Орлана "Ночная Маргарита" (русский перевод 1927)<sup>1</sup>. В советской литературе этот символический акт отмечается неоднократно. Немолодой бухгалтер жертвует своей прекрасной бородой, намереваясь сменить жену [Л. Лесная, Борода главбуха, КП 01.1928]. В "Возвращенной молодости" М. Зощенко (1933) профессор Волосатое, пускаясь в амурные приключения, подстригает свои длинные усы, а оставшиеся "маленькие полоски" красит в коричневый цвет. В линии Воробьянинова перекрашивание и бритье также соединяются, но иным путем – второе следует за неудачей первого [см. выше, примечание 1]. При этом в его случае налицо оба плана перерождения, социальный и эротический (хотя до романа с Лизой еще далеко).

"Не забудьте записать на мой дебет два рубля за бритье и стрижку", – говорит Остап Ипполиту Матвеевичу, и тот платит ему "долг" в последней главе романа, также с помощью бритвы: один из примеров перекличек, рифм, симметрий и композиционных колец в ДС/ЗТ [см. ЗТ 1//32, сноска 2].

7//10

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
Теперь вы похожи на Боборыкина, известного автора-куплетиста. – Петр Дмитриевич Боборыкин (1836–1921) – плодовитый писатель, автор романов, повестей, пьес, мемуаров. Неясно, почему он назван "автором-куплетистом" (т. е. эстрадным сатириком, исполняющим номера собственного сочинения); деятельность Боборыкина не дает для этого оснований. Возможно, это лишь форма насмешки над маститым беллетристом, чьи вещи в 1927 еще читались<sup>2</sup> (ср. подшучивание над другими безнадежно устаревшими, но читаемыми обывателем авторами, как Салиас в ДС 4 или Шпильгаген в ДС 34). Причудливые именованья – специальность Бендера [см. об этом ДС 34//5].

Сравнение обритого Ипполита Матвеевича с Боборыкиным имеет в виду характерную примету внешности писателя – голый череп. Он был знаком читателям ДС – и по памяти, и по фотографии в собрании сочинений, продававшемся в 20-е гг. среди других уцененных книг, – и служил своего рода эталоном, как это видно, например, из режиссерских указаний В. Э. Мейерхольда актерам в "Ревизоре": "Лысый, как бильярдный шар... Лысый, но лысына somme il faut. Таким был Боборыкин. Красивая, хорошо полированная поверхность – люстры отражаются" [Мейерхольд, Статьи..., т. 2:121]. Та же черта Боборыкина отмечена в стихотворении Вл. Соловьева "Поправка" и в "Крещеном китайце" А. Белого ("и нальется, и бьется багровыми жилами череп" [90]). Воробьянинов имеет и другие черты сходства с Боборыкиным: усы и пенсне. Вероятно, респектабельный старорежимный облик писателя послужил одной из моделей для героя ДС. Другим "великим лысым" предреволюционной эпохи был В. М. Пуришкевич.

7//11

То, что он увидел, ему неожиданно понравилось. На него смотрело искаженное страданием, но довольно юное лицо актера без ангажемента. – Соавторы выбирают обкатанные обороты, ср.: "То, что он увидел в зеркале, еще более озадачило его: вместо рябой, румяной рожи... на него глядело перепачканное мукой и явно чужое лицо" [Эренбург, Трест Д. Б., гл. 19: Вот так пудра!]. "Из зеркала на него глядело сорокалетнее помятое лицо, мутные пустые глаза..." [В. Андреев, Гармонист Суворов (1928), гл. 8]. "Василий Иванович подошел к зеркалу. Он или не он? Перед ним был чрезвычайно представительный дядя – ни дать ни взять довоенный директор банка" [И. Свэн, Маникюр, см 04.1928]. См. выше, примечание 1.

Мотив зеркала не обязательно связан с бритьем, как в данном месте романа, но может выражать такие темы, как бег времени, ностальгическое возвращение в страну прошлого ит. п., что, конечно, тоже является частью линии Воробьянинова. Рассказчик "Зигфрида и Лимузэна" Ж. Жироду, подобно Ипполиту Матвеевичу, возвращается после многолетнего отсутствия в город своей юности [см. ДС 11//2]. Как и Воробьянинов, он наблюдает себя в зеркалах: "Там и сям на углах улиц те же зеркала, что и пятнадцать лет назад, преподносили мне, как подарок, мое отражение – почти то же отражение... Зеркальный бар „Тип-топ“ – хранилище стольких воспоминаний – показал мне восемнадцать моих отражений..." [гл. 2].

При повальной моде *ancient régime* на бороды, бакенбарды и усы бритое лицо выглядело "остраненно" и вызвало на сравнения. В частности, оно ассоциировалось с актерской профессией. Ср., например, у Мопассана: "Парижский доктор Латонн, без бороды и усов, напоминал актера на отдыхе" [un acteur en villegiature; Mont-Oriol, 1.1]. И у

А. Чехова: "бритая актерская физиономия" [Лишние люди]; "Сценическое искусство он так любил, что даже брил себе усы и бороду" [Учитель словесности]. А. Аверченко насчитывает "три симптома „заболевания сценой“: 1) исчезновение растительности на лице, 2) маниакальное стремление к сманиванию чужих жен, и 3) бредовая склонность к взятию у окружающих денег без отдачи" [Аверченко, Мой первый дебют; указал А. Д. Вентцель, см. его Комм, к комм., 34]. В рассказе И. Эренбурга "Розовый домик" (действие в 1919) актеры революционной труппы характеризуются рассказчицей, озлобленной монархисткой, как "бритые прохвосты". У А. Ф. Керенского на портрете Репина "бритое, неврастеническое актерское лицо" [Л. Сосновский, от 06.02.27]. "Бритый, как актер" было ходячим сравнением [например, Никитин, С карандашом в руке, 46, и др.].

Выбритость лица могла также ассоциироваться со служителем протестантского религиозного культа. Ср. несколькими главами ниже "пасторское бритое лицо" того же Ипполита Матвеевича [ДС 12]. Оба сравнения соседствуют в другом месте вышеупомянутого романа Мопассана: "Добродушное, выбритое лицо [профессора], в



Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
отличие от лица доктора Латонна, не напоминало ни о священнике (pretre), ни об  
актере" [ч. 2, гл. 1].

7//12

Ну, марш вперед, труба зовет! – закричал Остап. – Рефрен, существующий в  
различных вариантах: первая строка – Марш вперед, труба зовет, или Звук лихой  
зовет нас в бой, вторая строка – Черные гусары, третья– Марш вперед! Смерть нас  
ждет или Звук лихой зовет нас в бой, четвертая–Наливайте чары.

Известны две армейско-юнкерские песни с таким припевом: одна, в ритме мазурки, –  
героико-романтического содержания:

Кто не знал, не видал  
Подвигов заветных,  
Кто не знал, не слышал  
Про гусар бессмертных...  
Ты не плачь, не горюй,  
Моя дорогая,  
Коль убьют, позабудь,  
Знать судьба такая;  
другая, в ритме марша, – игривого:

Оружьем на солнце сверкая  
Под звуки лихих трубачей,  
По улицам пыль поднимая,  
Проходил полк гусар-усачей....  
А там, приподняв занавесы,  
Лишь пара голубеньких глаз  
Смотрела, и чуют повесы,  
Что здесь будет немало проказ...

В. Н. Мантулин в письме к комментатору считал первую песню более старой, хотя  
вторая, видимо, получила большую популярность в белых армиях. Переработанное  
"Оружьем на солнце..." было ударным номером А. Вертинского в константинопольской  
эмиграции. [Текст и ноты обеих песен – у Чернова, а также в кн.: Мантулин,  
Песенник российского воина, т. 2: 46 и т. 1: 84; Вертинский, Дорогой длиною...,  
133].

Припев Марш вперед... и т. п. был в годы Гражданской войны своего рода боевым  
кличем белой армии, причем текст менялся в зависимости от рода войск или части,  
например:

Марш вперед, Россия ждет,  
Инженеров роты,  
или

Марш вперед, труба зовет,  
Корниловцы лихие...

[В. Ларионов, Последние юнкера]. Были также переделки песни на  
антибольшевистский и антисемитский лад. К. Паустовский вспоминает, как  
деникинские юнкера в Киеве с "накокаинными" глазами, гарцуя на конях, пели  
свою любимую песенку:

Черные гусары!  
Спасай Россию, бей жидов –  
Они же комиссары!"  
[Начало неведомого века, 669]. Реминисценция из "Марш вперед" – в стихах М.  
Цветаевой "Посмертный марш", посвященных Добровольческой армии:

И марш вперед уже,  
Трубят в поход.  
О как встает она,  
О как встает...

[в ее кн.: Ремесло]. Номер по мотивам песни "Черные гусары" имелся в  
эмигрантском репертуаре театра Н. Валиева "Летучая мышь".

Примечания к комментариям

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
1 [к 7//9]. Романы Мак-Орлана имелись в библиотеке Ильфа [см. ЗТ 2//13].

2 [к 7//10]. П. Боборыкин входит, например, в круг чтения скужающей героини романа М. Чуманд-рина "Бывший герой" (1929) – наряду с "Анной Карениной", Зоценко и "переводной халтурой".

8. Голубой воришка  
8//1

Старгородский дом собеса. – О реальном прототипе дома собеса имеется свидетельство современника:

"Мы с Ильфом возвращались из редакции домой и... шли по Армянскому переулку. Миновали дом, где помещался военкомат, поравнялись с чугунно-каменной оградой, за которой стоял старый двухэтажный особняк довольно невзрачного вида... Я сказал, что несколько лет назад здесь была богадельня... Я в то время был еще учеником Московской консерватории... и меня уговорили принять участие в небольшом концерте для старух... Ильф очень заинтересовался этой явно никчемной историей. Он хотел ее вытянуть из меня во всех подробностях. А подробностей-то было – раз, два и обчелся. Я только очень бегло и приблизительно смог описать обстановку дома. Вспомнил, как в комнату, где стояло потрепанное пианино, бесшумно сползались старушки в серых, мышинового цвета платьях и как одна из них после каждого исполненного номера громче всех хлопала и кричала „Биц!“ Ну, и еще последняя, совсем уж пустяковая деталь: парадная дверь была чертовски тугая и с гирей-противовесом на блоке. Я заприметил ее потому, что проклятая гиря – когда я уже уходил – чуть не разбила мне футляр со скрипкой. Вот и все... Прошло некоторое время, и, читая впервые "Двенадцать стульев", я с веселым изумлением нашел в романе страницы, посвященные "2-му Дому Старсобеса". Узнавал знакомые приметы: и старушечью униформу, и стреляющие двери со страшными механизмами; не остался за бортом и „музыкальный момент“, зазвучавший совсем по-иному в хоре старух под управлением Альхена" [М. Штих (М. Львов), в старом "Гудке" // Воспоминания об Ильфе и Петрове].

Порядки в доме призрения заставляют вспомнить о пансионатах и интернатах в литературе XIX в., хозяева которых чинят насилие над питомцами и живут за их счет. В частности, у Диккенса в "Николасе Никльби" описана школа мистера Сквирса, с которой данная глава ДС имеет много общих моментов – начиная с того, что в обоих случаях ситуация в доме дается глазами свежего человека, аутсайдера (Николас, Бендер).

Параллели между "Никльби" [гл. 7-8] и ДС многочисленны. Убогой обстановке школы Сквирса соответствует "чрезмерная скромность" обстановки в доме собеса; неполадкам с насосом вторит неисправный огнетушитель. Как семья Сквирса процветает за счет питомцев, юный Сквирс присваивает их обувь и т. п., так и родственники Альхена пользуются привилегиями, объедают старух, крадут вещи. Дети в "Никльби" едят гнилое мясо, в то время как хозяевам подают бифштексы, пирог, вино – в ДС старухи едят подгоревшую кашу, тогда как Альхену "Бог послал" борщ и курицу. Нищенское одеяние школьников Сквирса – аналог старушечьих платьев из "наидешевейшего туалъденора мышинового цвета". Как детей под видом обучения посылают на различные работы, так и "старух послали мыть пол". При этом дает себя знать и неоднократно отмечаемая нами густота совмещения в ДС/ЗТ разнокультурных элементов. В данном случае она проявляется в том, что порядки в доме собеса, с одной стороны, изоморфны мотивам мировой литературы (Диккенс), а с другой – склеены с не менее "фирменными" явлениями советской действительности. Так, проживание в доме собеса "сирот" Яковлевичей и Паши Эмильевича пародийно отражает злободневный, повсеместно обсуждаемый феномен кумовства и засилья родни в тогдашних советских учреждениях [см. ЗТ 11//5 со сноской 1, где цитируется блестящее эссе М. Кольцова].

Дом Альхена имеет точки сходства также с приютом для старух в рассказе Чехова "Княгиня". Отметим совпадение в детали: по случаю визита княгини-благотворительницы старух заставляют петь хором, как поют они в ДС. При этом исполняется тот самый гимн "Коль славен наш Господь в Сионе", который в романе высвистывает неисправный огнетушитель.

Описания голодных пансионатов имеются в европейском плутовском романе. У Ф. де Кеведе ("История жизни пройдох по имени Дон Паблос", гл. 3) подобный пансион, где юный герой проходит своего рода инициацию, имеет явные архетипические черты

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru царства мертвых. Пансион с аллюзиями смерти и возрождения представлен в "Джейн Эйр" Ш. Бронте [гл. 9–10]. В пронизанных интернациональными архетипами "Двух капитанах" В. Каверина юный герой попадает в интернат для беспризорных, где за периодом голода и болезней следует выздоровление и подъем к новой жизни. Если допустить такую генеалогию данного мотива, то окажется, что Бендер в ДС, прежде чем отправиться на поиски стульев, дважды посещает представителей "того света". Второй – архивариус коробейников [см. ДС 11//6 и 8]. Мифологическим фоном этих путешествий являются, очевидно, визиты культурных героев в потустороннее царство с целью добыть объект, жену, знание и т. п. (ср., например, такую роль суровой северной страны Похьелы в финском эпосе).

О связи дома призрения с топосом потустороннего напоминают и дверные приборы, неумолимо преследующие старух, и "толчок в полторы тонны весом", наносимый Бендеру выходной дверью. Как известно, посетители иного мира на каждом шагу подвергаются опасностям и подвохам, терпят издевки, получают тычки и увечья от оживающих предметов и растений (ср. хотя бы злосключения деда в гоголевской "Пропавшей грамоте", прыгающие вареники в "Ночи перед Рождеством", ломающийся табурет под буфетчиком Соковым в гостях у Воланда, движущийся лабиринт из кустов, подстриженных в форме различных зверей, и угрожающий сомкнуться вокруг человека, в "Сиянии"

С. Кинга и др.). Похоже, что в этот ряд предметов с inferнальной и глумливой подоплекой входят и другие знаменитые приборы дома собеса – неконтролируемый радиорепродуктор и взбунтовавшийся огнетушитель. Аллюзивны в адском смысле, конечно, и пожарный камуфляж визита Бендера, и подгоревшая каша. Все это примыкает к общей тенденции тогдашней сатиры прибегать к метафорике преисподней при изображении советских учреждений (ср. "контору по заготовке когтей и Хвостов" в соавторской "Новой Шахерезаде", "Геркулес" и кинофабрику в ЗТ, и многое в этом роде).

8//2

Здесь пахло подгоревшей кашей. – фраза литературного происхождения. В прозе XIX в. при вводе читателя в новое место – комнату, сад и проч. – вполне обычно выражение "(здесь) пахло тем-то": "Пахло табаком и солдатами" [Толстой, Война и мир, II. 1.1]. "[В комнатке] пахло недавно выкрашенным полом, ромашкой и мелиссой" [Тургенев, Отцы и дети, гл. 8]. "В саду... пахло резедой, табаком и гелиотропом" [Чехов, Верочка]. "Передняя... Пахнет светильным газом и солдатами" [Анна на шее]. "Здесь уже не пахло акацией и сиренью... но зато пахло полем" [Учитель словесности].

8//3

Слышен звон бубенцов издали... – Романс (музыка А. Бакалейникова) на слова Александра Кусикова (1896–1977) – поэта, близкого к С. Есенину и имажинистам: Сердце будто забилось пугливо, / Пережитого стало мне жаль. / Пусть же кони с распущенной гривой / С бубенцами умчат меня вдаль, и т. д., с припевом: Слышен звон бубенцов издали... и т. д. [текст в кн.: В Политехническом, и в кн.: Русский романс на рубеже веков].

Подобно "Кирпичикам" и другим шлагерам, этот популярнейший в 20-е гг. романс породил множество пародий и применений к актуальным темам:

Слышен звон серебра из кармана,  
Эти деньги на пьянство пойдут,  
А вдали показалась пивная:  
Гражданин, не причаливай тут!  
или:

Слышно хлопанье пробок от пива,  
От табачного дыма туман...  
А в культурной пивной так красиво  
С бубенцами играет баян,  
и т. п. [Шефнер, Имя для птицы, 481].

Слышен звон голосов издали,  
Это Энгельса учит рабфак.  
В "Анти-Дюринг" влюблен он глубоко,

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
Весь революционный, как мак  
[С. Карташов, У пролетарского камина, Бу 12.1927].

Слышен шум поездов издалека,  
Это тройки контрольной набег,  
И растратчики, воры, пьянчужки  
Побелели, как искристый снег  
[К. Мазовский, Эстрада, Бе 02.1928], и многое другое.

8//4

– Песни народностей? – Репертуарный термин 20-х гг. Ср.: "Ирма Яунзем (песни народностей)" [Из 48.1928]. "Культурная база для народностей Севера" [Пр 30.07.27]. "Танцы меньшинств", "танцы народностей" [Эренбург, Бурная жизнь Лазика Ройтшва-неца (1927), гл. 16 и 30]; "карнавал народностей" [Ог 1928] и т. д. Из юмористического журнала: "За последнее время внимание широких танцующих масс привлекает так называемый „характерный танец народностей“" [Ив. Прутков, Бе 04.1928].

8//5

Альхен мановением руки распустил хор... – Данное место может быть отголоском пушкинской "Полтавы": Вдруг слабым манием руки / На русских двинул он полки. Общее место романтических поэм XIX в. – знак рукой, распускающий подданных. Ср. пушкинское же: Но повелитель горделивый / Махнул рукой нетерпеливой: / И все, склонившись, идут вон [Бахчисарайский фонтан]. То же у эпигонов: Подает Хан знак уйти / Всем без исключенья; Дал знак рукою горделиво... / Все удалились торопливо [Жирмунский, Из истории русской романтической поэмы, 262–263].

8//6

Он давно уже продал все инструменты духовой капеллы. – Ср. корреспонденцию о заведующем клубом, проигравшем в казино 16 инструментов духового оркестра, в фельетоне М. Булгакова "Самоцветный быт" [1923, Ранняя неизданная проза].

8//7

Здесь стояли койки, устланные... одеялами, с одной стороны которых фабричным способом было выткано слово "ноги". – "Об одеяле со словом „Ноги“... Ильф весело писал жене из Нижнего Новгорода еще в 1924 г.", – сообщает Яновская [27].

8//8

Дверные приборы были страстью Александра Яковлевича. – Увлечение дверными пружинами и противовесами – по-видимому, довольно распространенная черта в учреждениях тех лет, если судить по воспоминаниям [см. выше, примечание 1] или по заметке из журнала "Крокодил": "Техника в Перми свирепствует. В каждом учреждении, например, двери механизированы. Для того, чтобы посетителям труднее было войти, к дверям на веревке через блок привешивают разный груз. На почте – гиря в 10 килограммов, в редакции газеты „Звезда“ – пивная бутылка с песком, а в других местах – просто куски железа" [В. Малюта, Город чудный, город древний, Кр 11.1930]. Прimitивные дверные приборы широко применялись и до революции, например, в петербургских харчевнях: "Блоком служил или привязанный кирпич, или подхваченная за горлышко бутылка, или кусок железа" [Горный, Санкт-Петербург (Видения), 2000, 37].

8//9

Но вместо ожидаемой пенной струи конус выбросил из себя тонкое шипение, напоминавшее старинную мелодию "Коль славен наш господь в Сионе". – "Коль славен..." – гимн (слова М. М. Хераскова по мотивам 47-го псалма, музыка Д. С. Бортнянского), исполнявшийся при торжественных церемониях, преимущественно таких, в которых участвовали войска: на погребениях высокопоставленных особ и военных, на парадах, во время актов в кадетских корпусах и т. п. В белой армии, а позже в эмиграции "коль славен..." заменял царский гимн "Боже, Царя храни".

Исполнение обоих гимнов было типично для часов с боем – как публичных, так и принадлежавших частным лицам (см. юмореску П. Смурова "часы" [КП 01. 1928]).

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов ifandpetrov.ru  
После революции мелодии эти заменялись другими, более созвучными эпохе. Куранты Спасской башни в Кремле, игравшие "Коль славен...", были повреждены во время революционных боев в Москве и бездействовали до 1919, когда В. И. Ленин распорядился восстановить их с переменной музыки на "Интернационал" и "Вы жертвою пали" (см. об этом известную пьесу Н. Погодина "Кремлевские куранты"). Сходное изменение претерпели куранты Петропавловской крепости в Петербурге. Нет сомнения, что именно часовая, механическая версия "Коль славен..." имеется в виду при сравнении с гимном шипения выдохшегося огнетушителя.

"Коль славен..." в исполнении бытовой утвари, как бы передразнивающей царские куранты, – юмористический мотив, встречаемый также в киносценарии М. Булгакова "Ревизор" (по Гоголю, 1935): там упоминаются "замки неестественной величины" на купеческих лабазах, которые, "когда их отпирали... издавали давно утерянную мелодию "Коль славен наш господь..." на все лады..." [НЖ 127.1977]. Сходную шутку по поводу этого гимна мы находим у И. Эренбурга: "Пение шпор, нежнейшее – не то „коль славен“, не то „я славен“..." [Жизнь и гибель Николая Курбова (1923), гл. 21].

8//10

Старухи... садились обедать за общий стол, стараясь не глядеть на развешанные в столовой лозунги... – Жизнь советских людей в 20-е гг. обильно уснащена лозунгами, плакатами, транспарантами, диаграммами; их можно видеть в цехах, учреждениях, конференц-залах, служебных кабинетах, клубах, яслях, загсах, поликлиниках, магазинах, столовых. Лозунгами украшаются стены домов, трамвайные вагоны, аэропланы, новостройки. Редкая фотография тех лет обходится без трех-четырех транспарантов, виднеющихся где-то на ближнем или дальнем плане. Изобилие плакатов, диаграмм, инструкций, их по видимости безграничное разнообразие поражало иностранных посетителей СССР:

"Улица – одна сплошная речь, обращаемая к вам с вывесок, фасадов и витрин. Подняв голову в поисках названия улицы, вы читаете: „Все за непрерывную рабочую неделю! Упраздним воскресенье – день попов, пьяниц и лентяев! Социализм спас миллионы крестьян от нищеты и несправедливости" и т. п. Улица говорит с вами, она думает и решает за вас, она относится к прохожему как к школьнику, уча его истинам о новой России" [G. Le Fevre, *Un bourgeois au pays des Soviets*, 21-22]. "Картины и инструкции, висящие повсюду, касаются всех мыслимых тем, как-то: приготовление еды, стирка, физические упражнения, уборка дома, борьба с грязью и блохами, упаковка фруктов и овощей для перевозки и хранения, смешивание различных видов зерна для потребления скотом или человеком, вождение автомобиля, уход за лошадью, подготовка крыш к зиме, устройство правильной вентиляции летом, выбор подходящей одежды для младенца или школьника, разумная планировка нового города, устройство погреба или силосной ямы – словом, 1001 поучение, затрагивающее все стороны жизни народа" [Dreiser, *Dreiser Looks at Russia*, 91-92].

"[В фойе Московского Художественного театра, в 1929]... плакаты и лозунги агитируют за выполнение пятилетки в 4 года, за покупку облигаций госзаймов; изображают капиталистов, гибнущих множеством устрашающих смертей от руки пролетариата; там же со всех сторон смотрят на вас аллегорические картины всевозможного рода и содержания, от призывов к трудящимся всех стран объединяться до обличения пьянства, от ужасов сифилиса до ухода за младенцами. Отдельная хорошо ухоженная и очень интересная фотовыставка посвящена истории Художественного театра" [Rukeyser, *working for the Soviets*, 73. Она была "постоянной экспозицией" театра и существует до сих пор под названием "Музей МХАТ". Комментатор в юности не раз посещал Художественный театр и его Музей, но, конечно, уже не видел там агитплакатов и лозунгов 20-х гг. А жаль: следовало бы сохранить и их].

Сатирики иронизируют над неуместностью многих лозунгов и инструкций, над "наляпанными на стену плакатами, разъясняющими рабочему, как ему уважать землю и как разводить племенных быков" [Кольцов, *Невский проспект*, Избр. произведения, т. 1]. Ильф и Петров в фельетоне пишут об "отечески увещивающем плакате" в московском трамвае:

Коль свинью ты вдруг забил,  
Шкурку снять ты не забыл?  
За нее, уверен будь,

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
Ты получишь что-нибудь

[Равнодушие, опубл. 1932]. Старухи в доме собеса – заведомо неблагодарный материал для обработки лозунгами, радиопередачами и т. п. Подобных персонажей, плохо поддающихся политической промывке мозгов, соавторы часто представляют как объект именно этой операции [см. ЗТ 9//8; ЗТ 28//9; ЗТ 33//2].

Как мы увидим вскоре, все эти свойства назойливых плакатов и лозунгов начинают в описываемые годы передаваться новому средству информации – радио [см. ниже, примечание 13].

Некоторые из художественно и документально засвидетельствованных лозунгов 20-х гг.:

1. Бытие определяет сознание
2. Рукопожатия отменяются
3. Будь в каждой мелочи подобен Ленину
4. Да здравствует смычка города и деревни
5. Воздушный Красный флот – наш незыблемый оплот
6. Автомобилей много – армии подмога
7. Сей махорку – это выгодно
8. Хочешь хорошо жить – разводи землянику
9. Сифилитик, не употребляй алкоголя
10. Вошь – носитель сыпного тифа
11. Свекла увеличивает кормовой фонд, сохраняет сено, дает возможность завести лишнюю корову
12. Курильщик – вор кислорода и друг туберкулеза
13. Наука и религия несовместимы
14. Пионеры, бейте тревогу – наши родители молятся богу
15. Долой бывших родителей
16. Сыпь хлеб в советские амбары, покупай нужные товары
17. Нам физкультура всегда и везде – лучший товарищ во всякой борьбе
18. Организуйте машинные товарищества
19. Долой капиталистическое рабство
20. Пионер, записывайся в друзья библиотеки и помогай библиотекарю
21. Старшие дошколята – все в октябрята
22. Все дети – на борьбу против пьянства, хулиганства, религиозного дурмана
23. Мы отпустим мать на грядку и пойдем на детплощадку
24. Книжный базар – боевой отряд, каждая книга – по врагу снаряд
25. Смерть куличу и пасхе
26. Все излишки – в сберкассе
27. Против церковников – агентов мировой буржуазии

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
28. От поповской рясы отвлечем детские массы

29. Не давай на чай! Давать на чай – значит давать взятку

30. Граждане, уничтожим чаевые – наследие буржуазного варварства

31. Советскому Союзу нужен меткий стрелок

32. Ликвидируйте военную безграмотность

33. Ешь медленно, тщательно прожевывая

[1–2 кн 42.1927; 3 Форш, Московские рассказы, 323; 4–6 Катаев, Растратчики, гл. 2; 6 кн 13.1929; 7 Булгаков, Ранняя неизданная проза, 144; 8 Экран Рабочей газеты 30.1927 (на выставке ягод в Москве); 9–10 Зозуля, Мелочь (1922), в его кн.: Я дома; 11 кп 49.1928; 12 Ог 06.05.28; 13 Шишков, Свежий ветер (1924), в кн.: Антология русского советского рассказа, 424; 14 Ог 05.01.30; 16 Форш, Московские рассказы, 315; 16 пр 12.01.28; 17 Семенов, Наталья Тарпова, кн. 2: 230; 18–22 Posner, U.R.S.S.; 23 Glaeser, Weiskopf, LaRussie au travail, 151,156; 24 Кольцов, Конец..., 312; 26 Пр 06.05.29; 26 кр 03.1930; 27 Ог 10.04.30; 28 Пж 04.1930; 29–30 Moch, La Russie des Soviets, 145; 31 Фибих, Дикое мясо, 35; 32 кп 21.1925; 33 кр 21.1930.]

Язык стенных лозунгов 20-х гг., их содержание, разновидности, их соотношения с языком прессы и публицистики – никем еще не разработанная область. В приведенных примерах представлены в первую очередь сентенции и призывы "побудительного" назначения. Другим большим видом лозунгов были приветствия и здравницы; см. примеры в ЗТ1//10 или такой перл, как: "Да здравствует тов. Делла-Маджоре, первая жертва фашистской смертной казни" [фото в кп 49.1928].

В первом издании романа, помимо прочих плакатов и надписей, описывался висевший на стене столовой "хорошо иллюминированный чертеж коровы", вызывавший у старух "слюнотечение и перебои сердца" [Ильф, Петров, Необыкновенные истории..., 394].

Перечислить все произведения 20-х гг., откликающиеся на засилье лозунгов и плакатов, было бы громоздкой задачей. Остроумную сатиру на них мы находим в фельетоне В. Ардова "Лозунгофикация" [см. ЗТ 13//31]. С обычной летучей едкостью отзывается на них И. Эренбург: "Заборы покрылись всевозможными лозунгами. Каких только назиданий здесь не было: и „убей муху“, и „береги золотое детство“, и „покупай все в кооперации“, и „не бросай газету“, даже „уважай в женщине работницу“" [В Проточном переулке, гл. 19]. Среди цитируемых в беллетристике лозунгов иногда нелегко бывает отличить подлинные от пародийных; ср., например, плакат в столовой: "Ешь суп с томатом, а не ругайся матом" [Б. Прозоров, Кушайте на здоровье, см 48.1928] или номера 3 и 15 в списке выше [из рассказов О. Форш]. У соавторов лозунги и агитплакаты высмеиваются в ЗТ 6 (автопробег), ЗТ 35 (столовая), в фельетонах "Халатное отношение к желудку", "Веселящаяся единица", "Равнодушие" и др.

8//11

ТЩАТЕЛЬНО ПЕРЕЖЕВЫВАЯ ПИЩУ, ТЫ ПОМОГАЕШЬ ОБЩЕСТВУ... МЯСО – ВРЕДНО – Критика неумеренной жадности к мясу занимает видное место в пропаганде тех лет. В одновременной с ДС статье "Питание – государственная проблема" читаем, что "[мы] слишком много едим мяса" и что "недостаточно прожеванная пища теряет свою питательность на 30 процентов" [Комсомольская правда 25.04.28, цит. по: Брикер, Пародия и речь повествователя.,.]. "Основным недостатком в питании отдыхающих [в домах отдыха] является изобилие мяса... Рабочий никак не может примириться с мыслью, что употребление большого количества мяса бесполезно и не безвредно... Надо изжить вкоренившийся ложный взгляд на значение и роль мясных продуктов" [На что жалуются отдыхающие, Московский пролетарий 30.07.28].

Совет "тщательно пережевывать пищу" имеет прецеденты в юморе и сатире. В 4-й сатире Эдуарда Янга (XVIII в.) некий гурман "пьет свой кофе ради общественного блага" (he drinks his coffee for the public good). В романе Диккенса "Мартин Чеззлвит" лицемер Пексниф самодовольно заявляет: "[Когда я ем], у меня бывает такое чувство, будто я оказываю услугу всему обществу" [гл. 8; пер. Н. Дарузес]; в оригинале "as if I was doing a public service".

8//12

Кроме старух, за столом сидели Исидор Яковлевич, Афанасий Яковлевич, Кирилл Яковлевич, Олег Яковлевич и Паша Эмильевич. – Имена и личности нахлебников дома собеса, в особенности последнего из них, интересны своими историко-литературным связями. Паша и Эмилия – имена двух основных иждивенцев Ф. М. Достоевского, переключки с текстами и биографией которого у соавторов многочисленны, особенно в первом романе – см. хотя бы ДС 14//9-12; ДС 20//4; ДС 23//10; ДС 37//9; ДС40//3, 5 и 11 и множество менее заметных отзвуков в обоих романах.

Павел Александрович Исаев (Паша) был пасынком писателя (сыном его первой жены), Эмилия Федоровна Достоевская – его невесткой (вдовой брата). Их имена как двух ближайших к Достоевскому (и друг к другу: Паша долго находился на личном попечении Эмилии) материально зависимых лиц образуют тесную пару – как в письмах самого писателя, так и в дневниках и воспоминаниях его вдовы А. Г. Достоевской. Последние особенно важны как возможные источники Ильфа и Петрова, будучи опубликованы незадолго до ДС (дневники в 1923, мемуары в 1925). Как в жгучей злободневности дневника, так и в далекой ретроспективе мемуаров Анна Григорьевна горько жалуется на спесь и чрезмерные материальные требования обоих родственников, в то время когда и Паша, и дети Эмилии уже были вполне взрослыми людьми, способными содержать себя и других [см. Достоевская, Дневник, 151, 269, 302; Воспоминания, 86, 97, 102, 116-119, 121, 138-139 и др.].

Помимо сходства в именах и общей ситуации, интересны созвучия в отдельных деталях между поведением нахлебников в романе и в воспоминаниях. Так, жена писателя рассказывает, что Паша часто съедал домашние припасы, оставляя голодными членов семьи и гостей: "То выпьет сливки перед выходом Федора Михайловича в столовую, и приходится покупать их на скорую руку в лавочке, а Федор Михайлович – ждать своего кофе. То перед самым обедом съест рябчика, и вместо трех подается два, и их не хватает. То во всем доме исчезнут спички, хотя вчера еще было несколько коробок..." [Воспоминания, 119]. Ср. ниже в комментируемом абзаце ДС: "Паша Эмильевич мог слопать в один присест два килограмма тюльки, что он однажды и сделал, оставив весь дом без обеда". Ср. также съедение им собесовского сахарного песка по пути из магазина [ДС 27]. Паша Эмильевич крадет и продает имущество дома собеса, подобно тому, как Паша Исаев распродал по букинистам библиотеку Достоевского [Воспоминания, 207]. Пасынок писателя любил говорить о своем "тяжелом положении сироты" [Воспоминания, 120] – Альхен говорит Остапу о пяти нахлебниках: "Это сироты".

Примеры сходной по хитроумию зашифровки соавторами имен и мотивов своего источника см. в ЗТ 13//4 (Л. Андреев), ЗТ 29//9 (Чехов).

8//13

...Разговор воспитанниц был прерван... сморканьем... стоявший в углу на мытом паркете громкоговоритель... – ...товарищ Сокуцкий, – Самара, Орел, Клеопатра, Устинья, Царицын, Клементий, Ифигения, Йорк, – Со-куц-кий... Труба с хрипом втянула в себя воздух и насморочным голосом возобновила передачу... – Как заметил комментатору Г. А. Левинтон, мытый паркет – черта советского быта (поскольку традиционно паркеты не моют, а натирают).

Радио в 20-е гг. становится одним из наиболее "горячих" средств массовой связи, энергично внедряемым в быт страны. Начиная примерно с 1925 громкоговорители устанавливаются во всех публичных местах: в столовых, в рабочих клубах, в парках и на пляжах, на перекрестках и трамвайных остановках. По содержанию радиопередачи во многом дублируют стихию настенных лозунгов и плакатов (см. выше), хотя, конечно, диапазон передаваемой информации у радио гораздо шире. Не считаясь ни с временем, ни с местом, ни с настроением аудитории, репродукторы изливают на головы граждан потоки пропаганды и агитации в типичных для этой эпохи начального радио жанрах переключек, призывов, статистических сводок, "радиогазет", "радиомитингов"; передают выступления баянистов и балалаечников, "первые радиоконцерты с неизбежным гуслиаром Северским, почти каждый день певшим: „В лесу, говорят, в бору, говорят"" [Гладков, Поздние вечера, 24], инсценировки, трансляции опер, лекции... Кричащая вздох уличная труба, слушающая ее толпа – одна из заметнейших советских сцен 20-х гг., единодушно упоминаемая как отечественными, так и зарубежными наблюдателями [см. также ДС 30//9]. В столовых и кафе обедающие сидят с надетыми радионаушниками. Крестьянскую семью в наушниках за самоваром мы видим на картине ахрровского художника "Слушают радио"



Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов [ifandpetrov.ru](http://ifandpetrov.ru) и на фотообложке иллюстрированного журнала [Ог 22.03.25]. В клубах трансляция оформляется как концерт или киносеанс: люди собираются, чтобы слушать радиоустановку, поставленную на эстраде, обсуждают заранее объявленную радиопрограмму [Слонимский, Средний проспект, гл. 4]. Словом, в 20-е гг. наблюдается повальное увлечение радиомедиумом как таковым, независимо от реальной потребности в нем. К радио прибегают кстати и некстати, выискивая для его прослушивания самые разные предлоги и контексты (как это происходило и в наши дни с техническими новинками вроде мобильного телефона).

Радиотема породила обширную литературу, журналистику, юмористику, обильно вторглась в повседневный дискурс. У некоторых писателей можно встретить мажорное отношение к победному шествию радио: Маяковский, например, приветствует его как средство донести и песню, и лозунг до ушей миллионов, а у Ю. Олеши в рассказе "Альде-баран" громкоговоритель в парке играет роль символа, замысловатым образом связывающего республику, космос и личную жизнь. Н. Асеев видит в радиорепродукторе неотъемлемую часть современной урбанистической картины, "голос города", "огромный рупор дружелюбных мелодий и человеческих, ясных, разумных слов, лежащих, как теплая ладонь, на усталую голову". М. Исаковский поэтизирует "радиомост", несущий в далекие сельские углы скрипичную музыку и доклад из Совнаркома. Одним из полезных свойств радио Даниил Фибих считает ликвидацию домашних размолвок, когда поссорившиеся было супруги вновь сближаются, садясь вместе слушать приемник.

Многие, однако, говорят о вездесущем радио с досадой и скепсисом, критикуя его за неуместность, назойливую громкость, простуженный звук, устрашающие шумы, бессвязные перескоки с предмета на предмет, безразличие к реальным интересам людей. "Рычат и кашляют на площадях громкоговорители", – пишет очеркист Б. Губер (ср. в ДС: "сморканье", "насморочным голосом"). Из фельетона В. Ардова: "Из черной воронки, прибитой к кривому столбу, послышался громкий хрип", предвещающий начало радиопередачи (ср. в ДС: "с хрипом втянула воздух"). Б. Пильняк именуется репродукторы "радиокричателями". В рассказе О. Форш волшебная труба разочаровывает собравшийся народ, принюхав вместо ожидаемого цыганского концерта беседу "Венерические заболевания". М. Кольцов, рассказывая про Воронеж и памятник поэту А. Кольцову, замечает: "Радиотруба орет ему в правое ухо простую скороговорку об апрельской калькуляции ремонта паровозов". В рассказе Н. Тихонова рабочие выезжают в загородную зону отдыха, где "громкоговоритель гремит из лесу, как заблудившийся леший". "Присядем на скамейку в парке, – пишет Антони Слонимски, – и мы вскоре услышим в летних сумерках летающие с высоты слова какого-нибудь гигантского громкоговорителя: „Органическая химия включает изучение всех углеродных соединений“". Американский карикатурист в своих скетчах о Москве изображает парочку на скамейке городского сада, над которой надрываются сразу три рупора: "Повысим производительность труда", "Затянем потуже пояса" и т. п. По словам известного фельетониста И. Пруткова, "шум громкоговорителя похож на работу примуса, когда на нем шипит масло". В рассказе Ив. Рахилло говорится, что от радио дохнут крысы и клопы: "чтобы уничтожить клопа, требуется не менее двух передач". "Крокодил" задает читателям загадку: Стоит стояка, / На стояке висяка, / А что он орет, / Никто не разберет (ответ: радио). И. Ильф в записной книжке замечает: "В фантастических романах главное это было радио. При нем ожидалось счастье человечества. Вот радио есть, а счастья нет" 1.

Наряду с публичным радиоприемом расцветает домашнее радиолюбительство, означающее трату семейного бюджета на радиодетали и разного рода материалы. Развилась двойная мания лазанья: на крышу – для возведения антенн и в подвалы – для устройства заземления. Запойная ловля передач несется из домов в любое время суток. Жилье записного любителя завалено аппаратурой и проволокой, от него стонут соседи и уходит жена. В журнальных стихах любитель ночью ловит Америку, днем Австралию или Яву... В фельетоне М. Булгакова домашний радиоаппарат терроризирует своего владельца дикой смесью из оперы, уроков английского языка, рекламы и переключки радиолюбителей. "Не скажу, чтобы мне нравились визг, хрип и придавленные звуки, выползавшие из рупора [домашнего] громкоговорителя, – пишет тот же И. Прутков. – Но в этих приборах, в этих винтиках, рычажках – есть что-то такое засасывающее. Они впиваются в мозг – всерьез и надолго" (фраза Ленина). В журнальном сериале о многостороннем "Евлампии Надькине" [см. ДС 29//3] имеется, конечно, и эпизод о том, как "Евламий Надькин увлекся радио". Приникая ночами к своим аппаратам, тысячи поклонников "Великого Невидимого" с трепетом внимают музыке сфер, "перебрасываются словами с океана на океан, с материка на материк", ловят сквозь треск и свистки концерты московского Персимфанса, "фокстротирующую Европу", оперы из Большого театра, полночные

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов jlfandpetrov.ru  
куранты часов Кремля, по которым житель заснеженной дальней деревни с торжеством  
проверяет свою старую медную луковку...

Раннее радио, как и настенные лозунги [см. выше, примечание 10], страдало неразборчивостью адресации. Так, массовому радиослушателю часто приходилось слушать диктовку статей и других специальных текстов для особых аудиторий или для перепечатки в газетах. Но и это в ту начальную пору принималось с энтузиазмом, ср у В. Катаева: "Из трубы слышался строгий голос, произносивший с расстановкой: „Запятая предлагает краевым запятая областным и губотделам труда выработать такие нормы запятая причем должны быть учтены местные условия работы точка абзац при составлении норм запятая...”" О диктовке слов по буквам, приводившей в восторг любителей радио, вспоминает Л. Кассиль: "Размеренный диктант ТАСС: „Точка... По буквам: Петр, Анна, Роман, Иван, Жанна... Па-риж!“" (действие примерно в 1925). Упоминает об этом поветрии и В. Маяковский в критикующем радио стихотворении "Без руля и без ветрил" (1928): на меня / посыпались имена: / Зины, / Егора, / Миши, / Лели, / Яши... – Отметим в ДС насмешливую "ифигению" вместо обычного "Ивана".

В деревне – по крайней мере, в раннюю пору – радио получило недоверчивое прозвище "Чертофон". О возможных инфернальных коннотациях радиорепродуктора в доме собеса, чинящего насилие над призреваемыми и посетителями, см. выше, в конце примечания 1.

[Маяковский, Счастье искусств, Поли. собр. соч., т. 9; Асеев, Три страха, КН 25.1926; Исаковский, Радиомост (1925); Д. Фибих, Говорящий эфир, КН 41.1928; Б. Губер, Красноармейское лето, КН 30.1929; В. Ардов, Кормушка, Бу 29.1927; Пильняк, Телеграфный смотритель; Форш, Московские рассказы, 356; М. Кольцов, Черная земля // М. Кольцов, Действующие лица; Тихонов, День отдыха (1932); Słonimski, Misere et grandeur..., 70; Darling, Ding Goes to Russia, 83-85; И. Прутков, Радиогубительство, См 27.1926; Ив. Рахилло, Изобретатель, Эк 04.1930; Старые загадки с новыми отгадками, Кр 26.1927; ИЗК, 311; Н. Погодин, Великий невидимый, Ог 10.04.27; Булгаков, Радио-Петя (1926), Ранняя неизвестная проза; Кассиль, Попытка автобиографии, Собр. соч., т. 1; Катаев, Растратчики, гл. 12; Маяковский, Полн. собр. соч., т. 9; FabreLuce, Russie 1927, 43-44, 82; Le Fevre, Un bourgeois au pays des Soviets, 23, 30; Farson, Seeing Red, 321.]

8//14

Старухи... продолжали есть, надеясь, что их минет чаша сия. – Евангелие от Матфея: "Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия" [26.7].

8//15

Далеко-далеко, в самом центре земли, кто-то тронул балалаечные струны, и черноземный Баттистини запел... – Баттистини, Маттиа (1856-1928) – итальянский оперный певец, баритон. Не раз гастролировал в России, в том числе в Одессе; пел в русском репертуаре на русском языке. Л. Славин вспоминает: "В одесском оперном театре почти ежегодно играли итальянцы. О Баттистини! О Карузо!" Об ажиотаже десятых годов вокруг "короля баритонов" рассказывают А. Г. Коонен и Ю. Морфесси [Славин, Портреты и записки; Коонен, Страницы жизни; Морфесси, Жизнь, любовь, сцена].

"Кто-то тронул балалаечные струны" – реминисценция, в сниженном ключе отсылающая к поэтическим формулам начала XX века. Ср. Блока: Не верили. А голос юный / Нам пел и плакал о весне, / Как будто ветер тронул струны / Там, в незнакомой высоте [На смерть комиссаржевской]; В затаенной затронет тиши / Усыпленные жиз-нию струны [Есть минуты, когда не тревожит...] и др.

8//16

На стене клопы сидели / И на солнце шурились, / Фининспектора узрели – / Сразу окочурились... – Видимо, перед нами вариант популярной в те годы частушечной "колодки". Во всяком случае, нам встретилась еще одна частушка по тому же образцу, сочиненная самодеятельными поэтами для капустника в подмосковном доме отдыха:

Две недели солнца ждали,  
Прямо истомились,

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
А как солнце увидали,  
Сразу облупились

[Дом отдыха "Новый быт", Московский пролетарий, 22.09.28]. Заимствование этой "колодки" журнальным очеркистом из романа (публикация ДС к сентябрю 1928 уже закончилась) – возможность интересная, но, на наш взгляд, отдаленная. (Отметим совпадение глагольных клаузул в двух частушках: во всех строках – прошедшее время множественного числа, в четных – возвратный глагол (на -сь); увидали – узрели в третьем стихе; наречие сразу в начале последних стихов.)

8//17

[Остап] ...увидел пятерых граждан, которые прямо руками выкапывали из бочки кислую капусту и обжирались ею. Ели они в молчании... Паша Эмильевич... снима[л] с усов капустные водоросли. – Ср. Маяковского: Вот вы, мужчина, у вас в усах капуста / где-то недокушанных, недоеденных щей... [Нате!] – Одна из театральных сенсаций 1925–1926, ленинградская постановка пьесы А. Н. Толстого и П. Е. Щеголева "Заговор императрицы", имела сцену, сходную с той, которая предстала глазам Остапа. "Поднимается занавес... Распутин, один, растрепанный, со сна, босой, в русской рубахе. Перед ним посудина с кислой капустой, и он – с похмелья – жрет эту капусту руками. Ни одного слова. Только жрет. Казалось бы ничего особенного, а [П. Ф.] монахов с похмелья, молча, так жрал эту капусту, что через две минуты зал разражался неистовыми аплодисментами" [К. Федин – Р. Гулю, разговор в 1928; в кн.: Гуль, Я унес Россию, 247].

8//18

– Дети Поволжья? – Дети, оставшиеся сиротами в результате катастрофического голода в Поволжье в начале 1920-х гг.

Характеристика взрослого, заведомо далекого от невинности, как наивного ребенка, – одна из "архиострот" Бендера. Ср. выдачу Воробьянинова за мальчика в ДС 31; намерение купить Балаганову матросский костюмчик в ЗТ 25; обращения к спутникам вроде "Ах, дети, милые дети лейтенанта Шмидта..." в ЗТ 6 или "...наш детский утренник посетит одна девушка..." в ЗТ 24 и др. [см. Щеглов, Семиотический анализ..., а также ЗТ 25//1 и др.].

8//19

– Тяжелое наследие царского режима? – "Тяжелое", "проклятое" наследие – клише послереволюционных лет. Ср. "Глухонемота – тяжелое наследие капиталистического строя" [кн 16.1930]. "Ибо в чем корень зла? В проклятом наследии прошлого – в нашей некультурности" [Селищев, Язык революционной эпохи]. "Граждане свободной России! Покупайте на счастье наследие проклятого режима в пользу героических инвалидов" [Бабель, Бенья Крик // Забытый Бабель – о продаже кандалов, Одесса, 1917]. "Антисемитизм – одно из позорных наследий, еще не изжитых в нашей стране" [рец. С. Борисова на книгу об антисемитизме, НМ 04.1930]. В пародийном отражении фельетониста: "Нам неизвестно, существует ли где-нибудь научный институт, который занимается изучением и регистрацией наследий проклятого прошлого, а также борьбой с таковыми" [В. Ардов, Восторг // В. Ардов, И смех и грех]. "Масло, сахар, яйца и прочее наследие старого режима", – шутили эстрадные конференсье в тощие годы первой пятилетки [Grady, Seeing Red, 306].

Этот штамп не являлся советским неологизмом; ср. у кн. А. В. Оболенского: "Император Николай II получил тяжелое наследие" [Мои воспоминания, 90].

8//20

Застенчивый Александр Яковлевич... пригласил пожарного инспектора отобедать чем бог послал. В этот день бог послал Александру Яковлевичу на обед бутылку зубровки, домашние грибки... – "чем Бог послал" – фигура скромности при приглашении к обильной трапезе. Встречается у Пушкина: "Угощу чем Бог послал" [Гробовщик]. В пьесе в. Киршона "Хлеб" (1931) коммунист Раевский в голодный год коллективизации заходит в дом кулака Квасова, тот предлагает ему покушать "что Бог послал", прибедряясь: "пища у нас деревенская...". Дочь кулака ставит на стол сметану, хлеб, масло, творог, пышки; Раевский изумлен: "Роскошная пища" [картина 3]. Как многие речевые штампы, данная фраза была популярна и у сатириконовцев.

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов ifandpetrov.ru  
Ироническая буквализация "Бог послал то-то и то-то" не нова. Ср.: "После музыки хозяин позвал закусить, чем Бог послал. Бог послал немного: две селедки, блюдо жареной говядины, грудку хлеба, две бутылки водки и батареею бутылок пива" [Н. Гарин-Михайловский, В сутолоке провинциальной жизни]. У А. И. Куприна в сходном с ДС контексте – подкуп ревизора – читаем: "Скромная трапеза состояла из жареных устриц, бульона с какими-то удивительными пирожками... холодной осетрины и... спаржи" [Негласная ревизия; курсив Куприна].

В учрежденческой культуре тех лет обед входил в протокол приема ревизоров и не обязательно означал подкуп. Ср. в романе О. Савича "Воображаемый собеседник" [1928, гл. 1] описание безупречного советского треста, где одной из служебных обязанностей курьера была "помощь кухарке при изготовлении обеда для ревизоров". Сатирические оттенки этого обычая, конечно, не могли укрыться от юмористов, например: "– Там ревизионная комиссия пришла. – Просите! У меня все готово" [на рисунке К. Елисеева обильно накрытый стол; КП 44.1926]. Сходный с данной главой ДС сюжет (посещение ревизорами семейной "коммуны им. Октябрьской революции", включая и трапезу "чем Бог послал") имеет рассказ В. Катаева "Товарищ Пробкин" [1924; Собр. соч., т. 2].

8//21

– Знаю, знаю, воке гуманум. – Vox humana – органнй регистр.

8//22

– Смешно даже [– бормотал Паша Эмильевич]. – Грустно, девицы, – ледяным голосом сказал Остап. – Это просто смешно! – повторял Паша Эмильевич. – Замечание Остапа восходит к "Русской песне" А. А. Дельвига: Скучно, девушки, весною жить одной, / Не с кем сладко побеседовать молодой.. (1824). Стихотворение входило в песенники в течение всего XIX в. [см. Песни и романсы русских поэтов, 1002]. Бендер процитирует его еще раз [см. ДС 34//4]. В сочетании с репликами Паши Эмильевича получается реминисценция из Лермонтова: Все это было бы смешно, / Когда бы не было так грустно (ассоциацию подсказал А. К. Жолковский).

8//23

...Пеногон-огнетушитель "Эклер" взял самое верхнее фа, на что способна одна лишь народная артистка республики Нежданова... После этого работа "Эклера" стала бесперебойной. – Нежданова, Антонина Васильевна (1873–1950) – певица, колоратурное сопрано. Звание народной артистки получила в 1925, когда его имели всего несколько деятелей искусства (Ф. Шаляпин, Л. Собинов, немного позже В. Качалов и К. Станиславский). "В расцвете моей артистической деятельности предельная высота моего голоса доходила до трех-чертного фа" [Нежданова, 158]. Имя певицы ассоциируется с темой радио, по которому часто передавалось ее пение.

"Бесперебойный" – один из "стертых пятаков" агитпропа: "Обеспечить бесперебойный ход экспортно-импортных операций" [Пр 18.05.27].

8//24

А Пашка-то Мелентьевич, этот стул он сегодня унес и продал. Сама видела. – В искажении старухой имени (Эмильевич – Мелентьевич) соблюдена просторечная тенденция, что видно, например, из старого фельетона, где девушку по имени Эмилия простолюдины именуют Маланьей [И. Архипов, Выигрыш // Н. Архипов, Юмористические рассказы].

8//25

В коридоре шла ожесточенная борьба с огнетушителем. Наконец, человеческий гений победил... – Юмор в сатириконовском стиле, ср.: "Так еще лишней раз восторжествовал гений человека над темными силами природы" [Тэффи, Погода]. Сатириконовское влияние в истории с огнетушителем "Эклер" довольно явственно. В известном рассказе А. Аверченко "Отец" сходным образом ведет себя колоссальный умывальник, то отказываясь работать, то вдруг со свистом устремляя на людей горизонтальную струю воды. "Человек, побежденный умывальником" с криком отскакивает в сторону и убегает. Вся семья, окружив умывальник, "делает форменную облаву" на увертливую струю – ср. коллективную борьбу с взбунтовавшимся "Эклером".

8//26

Теперь он пошел в монахи – сидит в допре. – Допр – дом предварительного заключения. (У некоторых комментаторов данное сокращение раскрывается иначе; ср., однако, именно такую его расшифровку в мемуарах С. Липкина [Квадрига, 236]; время – лето 1925). От данной фразы может идти ассоциативная нить к упоминаемому выше певцу М. Бат-тистини, о котором пресса сообщала, что он "потеряв голос, постригся в монахи" [см., например, см 26.1927; Пр 05.07.27]. Разговоры о принятии той или иной знаменитостью монашества вообще были в ходу: то же писали о Чан Кайши и о румынской королеве Марии [Окно в мир, Ог 02.10.27].

8//27

Ты кому продал стул? – Сцена Бендера с Пашей Эмильевичем, реакция последнего ("Мне ваши беспочвенные обвинения странны..." 2, за чем следует угроза побоев и беспрекословное выполнение требований собеседника), напоминает объяснение Пьера с Анато-лем Курагиным после попытки похищения Наташи [Воина и мир, II.5.20].

8//28

– Удар состоялся, – сказал Остап, потирая ушибленное место, – заседание продолжается! – "Заседание продолжается", одно из фирменных выражений Остапа [кроме данного места, в ДС 6; ДС 21; ЗТ 7; ЗТ10; ЗТ14; ЗТ 22], – "историческая" фраза, произнесенная председателем палаты депутатов Шарлем Дююи после взрыва бомбы, которую бросил в зале французского парламента анархист Огюст Вайян 9 декабря 1893: "Messieurs, la seance continue!" Убитых не было; несмотря на многочисленные призывы о снисхождении, Вайян был казнен по приговору суда в феврале 1894 [см. Maitron, Le mouvement anarchiste, 230; на эпизод Вайян-Дююи указал комментатору Д. Аране].

Слова "Заседание Государственной думы продолжается" пресса приписывала председателю первой Государственной Думы С. А. Муромцеву, когда депутаты распушенной думы собрались в Выборге 10 июля 1906. "Левые эсеры ушли. Заседание съезда продолжается", – заявил председатель V съезда Советов Я. М. Свердлов во время попытки левоэсеровского переворота 6 июля 1918. Ранее в том же году эпизод с террористическим актом Вайяна был изложен в статье В. Степанова "Заседание продолжается". фраза вошла в язык и употреблялась в политической жизни и журналистике в значении "business as usual", невзирая на нарушение нормального порядка вещей". Ею было озаглавлено письмо издателя "Сатирикона" М. Г. Корнфельда в редакцию отколовшегося "Нового Сатирикона" ; смысл письма был в том, что несмотря на раскол, традиции журнала должны продолжаться. фраза получила хождение и за рубежом. [Муромцев, Свердлов, Степанов – см. Душенко, Заседание продолжается; В. Степанов – Пр 18.02.18; М. Корнфельд – НС 01.1913; зарубежье – мемуары А. Дикгофа-Деренталь в кн.: На чужой стороне, т. 2, Берлин-Прага, 1923, 69].

Независимо от французского эпизода, метафору продолжающегося заседания находим у Л. Н. Толстого: "Один вид [Шварца] говорил: инцидент панихиды Ивана Ильича никак не может служить достаточным поводом для признания порядка заседания нарушенным..." [Смерть Ивана Ильича, гл. 1].

Примечания к комментариям

1 [к 8//13]. Приведем примеры других юморесок на тему радиорепродуктора:

"Из зала суда. – Вы обвиняетесь в том, что на углу двух шумных улиц горланили разные песенки! Вы обвиняетесь в том, что, собирая вокруг себя народ, вы тем самым мешали движению! Вы обвиняетесь еще в том, что благодаря этим скопищам вы помогали карманникам орудовать вовсю! И, наконец, вы обвиняетесь в том, что имеете постоянные сношения с заграницей! Встаньте, обвиняемый!

Но обвиняемый не может стоять. Он может только висеть, да и то, если его привинтить. Он – громкоговоритель с угла бывш. Невского и бывш. Михайловской" [пу 36.1926].

"Громкоговоритель: Стоило для коров должно быть сухое, просторное, светлое..." На рисунке – громкоговоритель, установленный на улице вблизи окон жилого дома;

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru спасаясь от него, жильцы спешно закладывают окна подушками, прячутся под одеяла, затыкают уши и т. п. [Н. Радлов, Смертоносные звуки, См 37.1926].

## ГОРЕ ОТ РАДИО

(монолог современного Чацкого)

Не образумлюсь! Виноват!  
И слушаю – не понимаю!  
Как будто я попал из рая прямо в ад...  
Растерян мыслями... Трем станциям внимаю.  
Слепец! Я в чем искал забвенья от трудов!  
Спешил, летел, дрожал... Вот передача близко!  
Но кроме воя, скрежета и писка  
Не слышу ничего уж больше двух часов!  
Ах, кончится когда столпотворенье это?  
"Проверка времени". "Простые дробы". Нет!  
Я не могу! Смешалось "Риголетто"  
С обзором завтрашних газет!  
"ХормГСПС"... "У микрофона жаров!"  
В душе и в голове один сплошной туман...  
Что слушать мне: "Час мемуаров"  
Или "Борьбу с болезнями семян"?  
Цвиленев с Гуриным!.. Знакомы эти лица!  
Что нынче нам расскажут молодцы?  
"Корове лучше осенью телиться..."  
"Советы, как самим затачивать резцы..."  
"Как повести борьбу в деревне с колдунами..."  
"Что лучше собирать – железо или медь?.."  
"Профцикл!" "Час октябрат". "Реклама". "Пойте с нами!"  
Я – не хочу и не могу я петь!  
Во время лекции "Как сохранять сметану"  
То флейта слышится, то будто фортепьяно...  
Слились в одно – в который раз –  
И "Агроцикл", и "Сильва", и "Рабгаз!"  
Я какофонию не в силах слушать эту!!  
Эй!.. Скорой помощи карету!!!  
[чу 07.1929]

2 [к 8//27]. Ср. несколько похожий плеоназм: "Нелепые претензии, лишенные логики" – в фельетоне А. Зорича о реакции бюрократов на жалобы трудящихся [чу 11.1929].

9. Где ваши локоны?  
9//1

Золотые битюги... – Битюг – "сильная ломовая лошадь особо крупной породы; от названия реки Битюг в Воронежской обл., издавна известной коневодством" [ССРЛЯ, т. I]. "Ломовики с их громадными „качками", с колесами в рост невысокого мужчины, с дугами толщиной в мужскую ногу, с конями-битюгами, важно шествовавшими на мохнатых, обросших по „щеткам" длинной шерстью ногах"  
[Успенский, Записки старого петербуржца, 102].

9//2

Приехав в родной город, он увидел, что ничего не понимает. – Растерянность Воробьянинова понятна – как и другие российские города, Старгород должен был стать иным за послереволюционные годы. Массовые перемены в названиях и функциях старых зданий воспринимались многими как удивительный маскарад. "Переменилась Пермь на советский трудовой лад", – торжествуя пишет в очерках "По советской земле" В. Каменский. "Например: где жил и царствовал губернатор – там медико-санитарный отдел и на заборе написано „Береги здоровье!" Где была женская гимназия Барбатенко – там ГПУ. Где была Мариинская гимназия – там Дворец труда. Где была земская управа – там университет. Где было дворянское собрание – там клуб красноармейцев" и т. п. [НМ 04.1925]. В том же духе описывает М. Кольцов новую Эривань: "Раньше эта улица называлась Московской, теперь... Советской. Там, где жил губернатор, теперь партийный комитет; там, где мужская гимназия, – исполком; в особняке бывшей купчихи – Рабоче-крестьянская инспекция; там, где

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
была почтовая контора, – теперь финотдел и суд" [18 городов].

9//3

В прежнее время, проезжая по городу в экипаже, он обязательно встречал знакомых или же известных ему с лица людей. Сейчас он прошел уже четыре квартала... но знакомые не встречались. – Ср. в записках В. В. Шульгина о его нелегальном приезде в Киев: "Я подумал о том, что за 10-дневное пребывание, из которого 6 дней я непрерывно шатался по улицам, я не встретил ни одного знакомого лица. В любом большом городе Европы это было бы невозможно: кого-нибудь я бы узнал или кто-нибудь меня бы узнал. А здесь... никто, можно сказать, даже не чихнул. Вот тебе и родной город" [Три столицы].

В "Путевых картинах" Г. Гейне описано сходное возвращение на родину: "Если и встречались мне на улице знакомые, то они не узнавали меня, и самый город глядел на меня чужими глазами. Многие дома были выкрашены заново (ср. далее в ДС: "Весь город был другого цвета. Синие дома стали зелеными, желтые – серыми..."), из окон выглядывали чужие лица" [Идеи. книга Le Grand, гл. 10]. В романе Ж. Жироду [см. ДС 11//2] рассказчик, не раз бывавший в довоенной Германии, заходит в знакомое кафе в послевоенном Мюнхене, но не видит ни одного из завсегдатаев, которых встречал там 15 лет назад [гл. 2].

Параллели к ДС содержит также "Рип Ван Винкль" В. Ирвинга. Герой возвращается в родные места после 20-летнего сна, во время которого, как и у соавторов и Жироду, произошли война и революция. "Подойдя к деревне, он встретил многих людей, но среди них не было ни одного знакомого, что его несколько удивило, ибо он думал, что лично знает всех в округе". Как и Воробьянинова, его принимают за эмигранта и шпиона.

9//4

...С каланчи исчезли бомбы, по ней не ходил больше пожарный... – В дотелефонную эпоху сигнал о пожаре давался не с места бедствия, а с каланчи, на которой день и ночь дежурил часовой. Заметив где-либо признаки пожара, он дергал за веревку колокола, висевшего во дворе части. Когда пожарные по сигналу выбегали во двор, он сообщал им район пожара и его размеры по пятибалльной шкале. Ностальгически вспоминает мемуарист о фигуре часового:

" На самой вышке, обведенной незамысловатой решетчатой оградой, с утра до вечера и с вечера до утра, равномерно, как маятник, взад и вперед, во всем своем непревзойденном величии, шагал тот самый красавец-пожарный, без которого не было бы ни города, ни уезда, ни красоты, ни легенды" [Дон-Аминадо, Поезд на третьем пути, 8].

В его ведение входили бомбы (шары), число которых указывало, в каком из пожарных участков города замечен огонь.

"Москвичи оповещались о пожарах вывешиванием над каланчами на канатах рычага черных кожаных шаров размером с человеческую голову. У каждой части был особый знак: один шар – это означало центральную часть, так называемую „городскую“, у других были два, и три, и четыре шара, некоторые части обозначались шарами с интервалами, некоторые с прибавлением крестов и т. д. А когда пожары становились угрожающими, то вывешивался еще и красный флаг. Это означало – „сбор всех частей“" [Телешов, Записки писателя, 243].

То же значение, что и флаг, имел черный куб. Шары оповещали также о сильном морозе – ниже 15° по Реомюру, – когда отменялись уроки в школах [Пастернак, Воспоминания, 66; Успенский, Записки старого петербуржца, 161, и др.].

Вся эта система сигнализации многократно упоминается в художественной литературе:

"На каланче Александровского участка висело два черных шарика, означавших, что во второй части – пожар" [Катаев, Белеет парус..., гл. 28-29]. "В январские морозы каланча выбрасывает виноградины сигнальных шаров – к сбору частей" [О. Мандельштам, Египетская марка, гл. 5]. Отметим у поэта ассоциативную цепочку между данным образом и строками Шевеляющимися виноградинами / Угрожают нам эти миры (Стихи о неизвестном солдате): и там, и здесь метафоризированы взятые в

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
двух разных смыслах "бомбы".

9//5

...Из-за угла показался стекольщик с ящиком бемского стекла... – Бемское (богемское, от Bohmen) стекло – сорт шлифованного оконного листового стекла. "качества хорошего бемского стекла: бесцветность и отсутствие пузырей, волнистой поверхности и радужных полос" [БСЭ, 1-е изд., т. 5].

9//6

За ним выбежали дети... с книжками в ремешках. – Принадлежность гимназиста – "клеенчатая книгоноска, за ремешки которой был заложен пенал с переводной картинкой на крышке" [Катаев, Сухой лиман, гл. 8]. Ср. у А. Ахматовой: В ремешках пенал и книги были... Будучи старым, еще общеевропейским элементом школьной культуры (мы видим ее, например, у детей на так называемых "викторианских scraps" – цветных рельефных литографиях 1880-90-х гг.), книгоноска дожила в СССР по крайней мере до 1930-х гг. [Гранин, Ленинградский каталог, 485].

9//7

Московская гайзета "Звестие", журнал "Смехач", "Красная нива"!.. – Ср. сходные выкрики газетчиков на крымском пляже: "„Правда"! „Звистия"! Московские, харьковские!" [А. Жаров, Под солнцем юга, ТД 06.1927]. Тот же набор в рассказе М. Слонимского "Машина Эмери" (1924): "Московские, харьковские газеты... Возьмите „Известия"! „Красную Ниву!" Для выкриков мальчишек-газетчиков, как их передают писатели, характерны коверканье слов, диалектизмы, украинизмы: "„Вичерняя Москва!", „Вичирняя " Красная газета!"... Умористическа газита „Пушка!" ит. д. [В. Шибанов, Из-под власти улицы, Ог 25.08.29; Шефнер, Имя для птицы, 456; место – Ленинград, 1926].

Журнал "Смехач" выходил в 1924–1928. Соавторы опубликовали в нем ряд фельетонов (наиболее интенсивное сотрудничество – в 1927–1928). "Красная нива" – московский еженедельник (изд. "Известий", 1923–1931). Наряду со своим ленинградским близнецом "Красной панорамой", был одним из самых пестрых, занимательных и высоких по художественно-литературному уровню тонких журналов. В них уделялось большое место науке, искусству, историческим материалам, мировым событиям, печатались рисунки лучших графиков; цветные литографированные обложки журнала с 1926 г. исполнялись известными художниками тех лет. Общий стиль "Красной нивы" и "Красной панорамы" (за вычетом обязательного налога революционной тематике) был доброжелательным, недогматичным, направленным на всестороннее просвещение читателя. Очерки, фотографии, рисунки "Красной нивы" – увлекательный источник для изучения жизни и культуры 1920-х гг.

9//8

Потрясая город, проехал грузовик Мельстроя. – Мельстрой – "трест, затем акционерное общество по строительству мельниц и зерновых агрегатов, по их оборудованию и торговле техническими принадлежностями... Мельстрой был привилегированной организацией и располагал редкими тогда в СССР тяжелыми грузовиками" [Одесский и Фельдман, ДС, 476].

9//9

– Я вам морду побью, отец Федор! – Руки коротки, – ответил батюшка. – Эта комичная перебранка – угроза и ответ на нее – восходит к Гоголю. Ср.: "Ступайте, Иван Иванович, ступайте! да глядите, не попадитесь мне: а не то я вам, Иван Иванович, всю морду побью!" [Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем]. "Городничий: ...Я вас под арест... Почтмейстер: Коротки руки!" [Ревизор]. Оба выражения встречаются в классике и позже: "Если ты, мерзавец, будешь еще много разговаривать, то я тебе всю морду побью" [Чехов, Моя жизнь, гл. 7]. "Шалишь, князя Утятину / Останутся без вотчины? / Нет, руки коротки" [Некрасов, Кому на Руси жить хорошо: Последыш, гл. 2]. "Руки коротки", – отвечает Счастливец Несчастливцеву на угрозу "убить" его [Островский, Лес].

Ср. в современной ДС юмореске перебранку, возникающую между актерами во время спектакля вне связи с текстом пьесы:



"–Постой, постой, язва, – переждав аплодисменты, продолжал капиталист, – мы тебе хвост прижмем!

Революционерка, звеня кандалами, ссучила на обеих руках по кукишу: – Видел? Вот!

Руки коротки! Хам!" [В. Ардов, Сцена и жизнь, ог 10.06.28; см. также ЗТ 1//13].

9//10

Раньше это делали верблюды, / Раньше так плясали ба-та-ку-ды, / А теперь уже танцует шимми целый мир... – Шимми – танец, повальное увлечение эпохи нэпа; подобно танго, породил свою собственную микрокультуру (моды на одежду и обувь, городской фольклор, нашел себе дорогу в городские дворы в исполнении бродячих шарманщиков... Напеваемая Остапом модная песенка о шимми из оперетты И. Кальмана "Баядерка" всплывает также в комедии А. Н. Толстого "Чудеса в решете" (1926), где ее поет аферист Рудик: Шимми, безусловно, / Гвоздь сезона, / Шимми – модный танец / Из Бостона, / Все танцуют шимми / На последний грош...

Ботокудами называлась группа племен южноамериканских индейцев; слово *botocu-do* – прилагательное причастной формы от португальского *botoque* – "затычка"; название дано индейцам, "носившим такое украшение вставленным в нижнюю губу" [Вент-цель, Комм, к Комм., 42].

Ср. то же выражение применительно к фокстроту: "Этот танец танцует сейчас весь мир" [Заяицкий, Баклажаны].

9//11

...Пещера Лейхтвейса. Таинственный соперник. – "Пещера Лейхтвейса, или 13 лет любви и верности под землей" – один из копеечных романов с продолжением, наводнявших книжный рынок в предреволюционное десятилетие. Наряду с такими не менее знаменитыми сериалами, как апокрифические Шерлок Холмс, похождения сыщиков Ника Картера и Ната Пинкертон и тому подобным чтивом, засорявшим и отравлявшим мозги детей" [Ефимов, Мой век, 10; см. также ДС 34//17], "лейхтвейс" был любимым чтением кухарок, горничных и гимназистов. Роман, автором которого значится В. А. Редер, печатался петербургским издательством "Развлечение" в 1909-1910. Действие происходит в XVIII в.; Лейхтвейс – немецкий аристократ, своего рода Дубровский, изгнанный из общества по обвинению в преступлении, но в действительности виновный лишь в спасении своей возлюбленной от нежеланного брака. Он становится разбойником, борется с несправедливостью, помогает бедным и угнетенным и становится на защиту женщин. Вместе с графиней Лорой фон Берген, которая становится его женой, он ведет борьбу со своими врагами из подземного убежища [Brooks, When Russia Learned to Read, 148-149,430].

Подросткам десятых годов на всю жизнь запомнился "разбойник Лейхтвейс, черногривый, с огненным взглядом, в распахнутой разбойничьей куртке, из-под которой был виден торчавший за поясом кинжал. Украденные Лейхтвейсом красавицы в изодранных платьях и с распущенными волосами были изображены на раскрашенных обложках" [Каверин, Освещенные окна, 102].

10. Слесарь, попугай и гадалка  
10//1

Два... этажа, построенные в стиле Второй империи, были украшены побитыми львиными мордами, необыкновенно похожими на лицо известного в свое время писателя Арцыбашева. – Михаил Петрович Арцыбашев (1878-1927) – автор романа "Санин" (1907), считавшегося в 10-е годы последним словом порнографии. Эмигрировал. Дом с кронштейнами в виде львиных морд, похожих на бородатое лицо, есть в Одессе (известное административное здание на Приморском бульваре, архитектор Шейрембрандт). Ср. родственный юмор у Чехова – портрет писателя Лажечникова вместо иконы [Неудача].

10//2

...В трехкомнатной квартире жил непорочно белый попугай в красных подштанниках. – Образ дамы из "бывших", находящей утешение в обществе попугая, есть и у других советских авторов. Каждый такой попугай наделен собственным словом или

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru выражением. В рассказе В. Лидина "Ковчег" генеральша с попугаем живет в коммунальной квартире и имеет неприязни с властями, так как птица кричит: "Боже, царя храни!" [в его кн.: Мышинные будни]. В рассказе Б. Лавренива "Погубитель" (1928) бывшая баронесса держит попугая, выкрикивающего: "Олухи, болваны, мерзавцы!"

Старая женщина (в особенности колдунья, гадалка) с попугаем (непременно кричащим) или иной птицей – фигура, распространенная и за пределами советской литературы. Мы находим ее, например, в "Балладе о седой госпоже" А. Вертинского ("седой попугай" старой одинокой владелицы замка); в фильме "Blithe Spirit" по пьесе Н. Кауарда (гадалка с попугаем); в новелле Л. Тика "Белокурый Экберт" (говорящая птица в клетке у старухи в лесу); в повести И. Бунина "Лица" (одинокая старуха-ростовщица "страшного восточного вида... в пустом доме которой, загроможенном разным музейным убранством, весь день диким и мертвым голосом кричал попугай" – очевидная ведьма); в "Огненном ангеле" В. Брюсова (ворожея с котом и белым дроздом в клетке в гл. 2); в выражении "Старухина птица" (название одной из главок "Феодосии" О. Мандельштама) и др.

По-видимому, мотив восходит к фольклорным представлениям о бабе-яге или ведьме, имеющей в своем распоряжении животных и птиц [см. Пропп, Исторические корни волшебной сказки, 62], о чем напоминает и выбор попугая как птицы вещей, мудрой (ср. попугая у шарманщиков и предсказателей, вытаскивающего билетки). Попугая может иметь и герой мужского пола с колдовскими и inferнальными атрибутами – ср. Джона Сильвера в "Острове сокровищ", попугай которого кричит "Пиастры!" (о демонических чертах Сильвера см. ДС 34//2).

В советской литературе, как легко видеть, эти древние ассоциации с "другим миром" работают на политическую мифологию, издевательски маркируя классово чуждых персонажей.

10//3

...Репродукция с картины Беклина "Остров мертвых" в раме фантази... – Речь идет о знаменитой в начале века картине швейцарского художника Арнольда Бёклина "Остров мертвых" (1880). На картине – мрачная скала, одиноко возвышающаяся среди мертвого ночного моря, и приближающийся к ней челнок с душой умершего. Мистически-тоскливое настроение, навеваемое картиной, роднит ее с живописью символистов, одним из признанных предшественников которых был Бёклин.

В России это произведение и его создатель были в большой моде начиная с 1890-х гг.; данью его популярности является, среди прочего, симфоническая поэма С. В. Рахманинова "Остров мертвых" (1902). А. Н. Бенуа пишет о Бёклине: "Ныне никак нельзя себе представить, какое ошеломляющее действие производили в свое время его картины"

[Мои воспоминания, т. 1: 674]. Другой современник восклицает: "Кто не помнит засилья „Острова Мертвых" в гостиных каждого врача и присяжного поверенного и даже над кроватью каждой курсистки?" [Тугендхольд, Художественная культура Запада, 65]. Им вторит Тэффи в рассказе, специально посвященном бёклинистике: "Вчера мне повезло. Вчера я была счастлива. Я сидела в гостиной, в которой ни на одной стене не висела гравюра с картины Бёклина „Остров Мертвых"!.. В продолжение приблизительно десяти лет, куда бы я ни пошла, всюду встречал меня этот „Остров Мертвых". Я видела его в гостиных, в примерочной у портнихи, в деловых кабинетах, в номере гостиницы, в окнах табачных и эстампных магазинов, в приемной дантиста, в зале ресторана, в фойе театра..." ["Остров мертвых"]. В сатирах на обывательский быт эта картина упоминается как функциональная часть жилого помещения, вроде окна или двери: "Выходил в гостиную и неловко крестился на крошечную иконку, повешенную недалеко от „Острова Мертвых"" [Кузмин, Прощальная середина]. Свистал. Рассматривал тупо / Камин, "Остров мертвых", кровать... [Саша Черный, Культурная работа (1910)]. Лишь полвека спустя поэт А. Тарковский изымает картину из обязательного комплекта, упоминая ее в числе забытых аксессуаров belle époque:

Где "Остров мертвых" в декадентской раме?

Где плюшевые красные диваны?

Где фотографии мужчин с усами?

Где тростниковые аэропланы?

[Вещи (1962)].

К кануну Первой мировой войны магия "Острова" утратила прежнюю силу. "Кажется, что картина подурнела за эти годы. Кипарисы облезли, горы расселись, лодка скособочилась и у плывущих на ней покойников спины стали какие-то подозрительные" [Тэффи, "Остров мертвых"]. Бенуа констатирует, что "искусство Бёклина удивительно устарело, оно как-то выдохлось, испошилось именно благодаря тому успеху, который оно имело во всех слоях общества" [Мои воспоминания, т. 1: 6].

Для авангардного поколения имя Бёклина звучит уже почти одиозно, символизируя устарелый буржуазный вкус. С. Эйзенштейн вскользь говорит о "столь мало почтенной фигуре как Бёклин" [избр. произведения, т. 2: 211]. В "хулио хуренито" И. Эренбурга картина Бёклина в подчеркнутом контрасте с духом времени украшает комнату телеграфистки Маруси в революционной Москве [гл. 26]. У Маяковского "Остров" фигурирует среди примет презираемого обывательского быта [Про это, Поли. собр. соч., стихи 1060–91]. Упоминание о нем в ДС принадлежит к той же развенчивающей струе.

Под "рамой фантази" (*fantaisie*) здесь скорее всего подразумевается рамка *art nouveau* (или стиля модерн, как он назывался в России): "Водяные лилии, какие-то латании с утолщенными и загнутыми в петли стеблями. Тогда все делалось в этом стиле „модерн“: пепельницы, рамки для штука или Бёклина, спинки стульев, бордюры на обложке" [Горный, Только о вещах]. Художница В. Ходасевич вспоминает, среди прочих модных в десятые годы артефактов, репродукции Штука-Ленбаха и Бёклина в "деревянных [рамах] с металлическими золотыми или под старое серебро аппликациями в виде орхидей, водяных лилий, ирисов и даже девушек с распущенными волосами" [Портреты словами, 47]. Что именно такую "распущенную" девушку видела во сне теща Воробья-нинова мадам Петухова незадолго до своей кончины, показательно в свете *art nouveau*, приверженность которому соавторы приписывают этой даме.

В более широком смысле "фантази" могли называться самые разные бытовые предметы, чей фасон декоративно отступал от стандарта или минимума, например, "зеркальце не круглое и не четырехугольное, а фантази – в виде, скажем, цветка, бабочки, сердца" [Набоков, Хват]. Речь могла идти также о сорте конфет [Вагинов, Бамбочада], о сорте шампанского [П. Бенуа, Владетельница Ливанского замка (русский перевод 1924), гл. 7], или о предмете одежды и туалета. Ср. "приват-доцент с галстуком фантази" [Осоргин, Сивцев Вражек, гл. "Царапина"; действие в 1915]; "рубашка фантази" [Ильф, Пешеход]; "кепи *fantaisie*" [П. Бенуа, Дорога гигантов, действие в 1916 в Англии и Ирландии]. "Ваша блюзочка, как говорится, совсем фантази" [Тэффи, Городок, 59]; У М. Зощенко "фантази" – это "рубашка покрасивей", "небесного цвета с двумя пристежными воротничками" [Пу 29.1927].

10//4

...Обнаженная часть картины была так отделана мухами, что совершенно сливалась с рамой. Что творилось в этой части острова мертвых – узнать было уже невозможно. – Ср. сходный иронический "экфрасис" (описание произведения искусства) у Чехова: "[На стене висела] гравюра с надписью „Равнодушие челоуеков“. К чему челоуеки были равнодушны – понять было невозможно, так как гравюра сильно потускнела от времени и была щедро засижена мухами" [Степь, гл. 3] и у Л. Леонова: "Портрет военного вождя на стене до такой степени засижен был мухами, что сразу и не догадаться было – который тут конь, а который полководец" [Скутаревский (1933), гл. 9], а ранний прототип – в гоголевской "Шинели": "...круглой табакеркой с портретом какого-то генерала, какого именно, неизвестно, потому что место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем..."

Общий момент всех этих зарисовок – вмешательство реальности в искусство, столкновение эстетических достоинств произведения с его физическим состоянием ("что творилось в этой части острова мертвых", нельзя было разобрать из-за мушиного помета). Подобный этому конфликт мы находим в остроте о картинах художника Мухина, ЗТ//8: птицы реагируют якобы на реализм картины, а на самом деле на зерна и злаки, из которых та сработана.

10//5

В спальне на кровати сидела сама хозяйка и... раскладывала карты. Перед нею

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
сидела вдова Грицацуева в пушистой шали. – Дама из "бывших", вынужденная зарабатывать на жизнь гаданьем, и вдова-нэпманша, ищущая жениха при посредстве знахарей и гадалок, – фигуры, уже приобретавшие некоторую привычность в литературе 20-х гг. Мы встречаем их по отдельности: первую в романе Ю. Слезкина "Столовая гора" (1922; вдова театрального администратора и хозяйка артистического салона в старом Тифлисе) и в пьесе А. Афиногенова "Страх" (1930; адмиральская дочь Амалия Карловна); вторую – в рассказе А. Н. Толстого "Сожитель" (1926; вдова приглашает старуху с зельями и заговорами, сначала чтобы залучить жениха – молодого парня, а затем чтобы оторвать его от советского коллектива). Склейка ряда отстоявшихся фигур отвечает антологической поэтике соавторов, показывающих нам действительность эпохи нэпа путем отбора и сгущения тогдашних культурных стереотипов.

10//6

– Вас надо гадать на даму треф. Вдова возразила: – Я всегда была червонная дама. – Параллель, если не прямой источник, – в "Ревизоре": "Анна Андреевна: ...я и гадаю про себя всегда на трефовую даму. Марья Антоновна: Ах, маминька, вы больше червонная дама. Анна Андреевна: Пустяки, совершенные пустяки! Я никогда не была червонная дама... Эдакое вдруг вообразится! червонная дама! бог знает что такое!"

10//7

Вдову ждали большие и мелкие неприятности, а на сердце у нее лежал трефовый король, с которым дружила бубновая дама. – Общие места сцен гаданья. Ср.: "Агафья Тихоновна: Опять, тетушка, дорога! интересуется какой-то бубновый король, слезы, любовное письмо; с левой стороны трефовый изъясляет большое участие, но какая-то злодейка мешает" [Гоголь, Женитьба]. "Любит тебя, вишь, девонька, бубновый шатин, а ему виновная дама на пути досаду строит..." [Леонов, Бубновый валет (1923)].

10//8

– Вот спасибо вам, мадамочка, – сказала вдова, – уж я теперь знаю, кто трефовый король. – Ср.: "А кто этот преблагополучный трефовый король, который возмог пронзить сердце кёровой дамы?" [Фонвизин, Бригадир]. "Арина Пантелеймоновна: А кто бы, ты думала, был трефовый король? Агафья Тихоновна: Не знаю. Арина Пантелеймоновна: А я знаю, кто" [Гоголь, Женитьба].

Диалог подобного рода (споры двух дам над картами, с обязательным вопросом о трефовом короле) мгновенно опознавался в начале XX века как "гоголевский" штамп. Им начинается гоголевский эпизод театральной пародии сатириконовца Б. Гейера "Эволюция театра" [Русская театральная пародия].

10//9

Там она повозилась с обедом, гревшимся на керосинке "Грец"... – Керосинка "Грец" – неотъемлемый признак мещанского и пролетарского быта по крайней мере с начала XX столетия. По словам мемуариста, она "отличалась от других керосинок формой бака, а в ее колесики, которыми регулируются фитили, были вставлены фарфоровые кружочки с изображением трилистника; выделялась она... прозрачностью слюды в смотровом окошечке" [Шефнер, имя для птицы, 440; действие в 1924]. В. Катаев, вспоминая Одессу начала XX века, описывает бедные еврейские кварталы, их "резкие кухонные запахи, смешанные с чадом множества керосинок „Грец“ с их слюдяными окошечками, светящимися во тьме квартир, как сцены маленьких театров, где разыгрывалась феерия волнистых язычков коптящего пламени – пожар какого-то города" [Разбитая жизнь, 447]. Из зарисовок жизни в рабочих кварталах в 1905 г.: "По утрам первой поднималась Ольга, зажигала „гретц“... Поднимались и другие квартиранты и тоже зажигали „гретцы“..." [С. Малашкин, Наследие, НМ 10.1925].

10//10

Она была старухой, была грязновата, смотрела на всех подозрительно и любила сладкое. – фраза по известной модели (со следованием, через запятую, разнотипных однородных глаголов: "была тем-то", "делала то-то", "слыла тем-то"). Ср. у М. Кузмина: "Она не была незнакомкой, звалась Сесиль Гарнье, писалась актрисой, приехала из Рима и, очевидно, как и все... искала здоровья в этом маленьком

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
чистом городке..." [Соперник]; у И. Бабеля: "Она была проституткой, жила в  
Тифлисе и слыла среди своих подруг деловой женщиной: брала в заклад вещи..."  
[Справка].

10//11

...Слушательница хореографических курсов имени Леонардо да Винчи... – Обилие курсов разного профиля – характерная картина эпохи ДС. "На этих курсах обучают всем мыслимым предметам, от пошива шляп до иностранных языков. Подозреваю, что многие из них довольно бесполезны", – замечает иностранный наблюдатель [Вся Москва 1928; Wicksteed, Life Under the Soviets, 175]; см. также ДС 16//5. По словам фельетониста, курсы бывают балетные, газетные, / Гитарные, кустарные, / Вокально-музыкальные, / Вязально-вышивальные, / По подготовке в вузы, / По перевозке грузов, / Врачебной профилактики, / Теории и практики, / Дошкольной педагогики, / Какой-то новой логики, / По подготовке в зодчие, / И прочие, и прочие, а результат один – шиш [Эф-Гро, Курсовая горячка, Пу 38.1927]. В новеллах Ильфа и Петрова о городе Колоколам-ске упоминаются "военизированные курсы декламации и пения" [Чу 02.1929]; о "военизированных объединениях писателей" говорится в рассказе В. Ардова, см. ЗТ 25//6.

10//12

У них четыре мотора "Всеобщей Электрической Компании" остались. – Так называли в России американскую фирму "Дженерал Электрик".

10//13

...Он вывел во двор... мотоцикл, составленный из кусочков автомобилей, огнетушителей, велосипедов и пишущих машинок. – О возможном источнике этого прообраза "Антилопы-Гну" сообщает А. Эрлих: "У Ильфа [в общезнании "Гудка"] была маленькая комнатка, в которой он жил не один. Некий энтузиаст механик жил по соседству и, скупая на Сухаревском рынке всевозможный металлический лом, с великим громом строил у себя в комнате мотоциклетку" [Начало пути // Воспоминания об Ильфе и Петрове]. Пестрота, взаимное несоответствие частей, разрушение всяческой комплектности – характерная черта послереволюционной культуры; среди бесчисленных ее отражений в литературе – и "Антилопа", и экипировка ее пассажиров в ЗТ 7, где Паниковскому покупают костюм пожарного; и достопамятный собранный с миру по нитке велосипед из рассказа М. Зощенко "Страдания молодого Вертера" (см.: Щеглов, Антиробинзонада Зощенко).

10//14

...Дворовые дети уже играли чугунными завитушками и копьями ворот дома № 5. – Растаскивание, разрознивание предметов, особенно комплектных – обычная роль детей: ср. "Девяносто третий год" В. Гюго (дети разрывают на странички старинный фолиант); "Палату № 6" Чехова (мальчики разграбляют книги Ивана Дмитрича); "Елку и свадьбу" Достоевского; "Елку" Зощенко (дети расхищают и портят елочные игрушки); пушку, приводимую в негодность детьми в "Капитанской дочке".

10//15

...Однажды вечером унесли даже закипающий во дворе самовар. – Кража со двора самовара в горячем или кипящем виде – забытая ныне деталь старого быта. Была подмечена сатириконовской традицией: в рассказе А. Аверченко "Участок" старушка жалуется околоточному, что вор украл у нее самовар, "кипяток вылил, угли вытряс – только его и видели" [Ст 21.1912]. То же в его юмореске "Начальство" [Ст 29.1912]. Насколько мало война и революция изменили обычаи, показывают картинки дачной жизни у В. Маяковского: Уселся, / но слово / замерло в горле. // На кухне крик: / – Самовар сперли! [далее описывается погоня за вором, как в ДС; Весна (1927)].

10//16

– Ах, ничего я не знаю, – сказала гадалка, – ничего я не знаю. – "Дамское" клише, выражающее смятение чувств; в данном случае – волнение Елены Станиславовны, только что узнавшей о приезде ее прежнего возлюбленного Воробьянинова. Ср.: "Не спрашивайте меня ни о чем, – произнесла [Лиза]... – я ничего не знаю; я сама себя не знаю" [Тургенев, Дворянское гнездо, гл. 32]. –

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
Не называйте его дурным, – сказала Наташа. – Но я ничего, ничего не знаю" [Война и мир, II.5.22]. "Ах, я ничего не знаю..." [Чехов, Попрыгунья]. "– Ах, я ничего не знаю" [А. Грин, Брак Августа Эсборна, кн 13.1926]. Клише состоит в попытке возразить или выразить нечто: "Не называйте его дурным..." – и (через "но") признанию в неспособности сказать это; у Ильфа и Петрова в упрощенном виде – лишь второй элемент, дважды повторенный.

10//17

– Харю разговорчу! – неистовствовал дворник. – Образованный! – Ненависть дворника к "образованному" имеет давние корни. Дворник – фигура, олицетворяющая консервативное и охранительное начало в народе, исконный враг и притеснитель интеллигента. До революции дворник был официальным агентом полиции, в чьи обязанности входило следить за подозрительными, инакомыслящими и иными нежелательными элементами среди жильцов. В советское время ни для кого не была секретом связь дворника с ГПУ и милицией. Недаром дворник дома № 5 плачет, припав к плечу милиционера. Французская журналистка рассказывает о своем визите к молодому московскому преподавателю, живущему в коммунальной квартире: "За стеной проживает товарищ дворник (un camarade balayeur), который любит водку и недолгобливает интеллигентов. – Когда он пьян, – говорит Борис, – он принимается барабанить в деревянную перегородку и при этом ревет, как осел. Прошлой ночью, например, он взъярился на мои книги: „Я их все сожгу, и тебя вместе с ними, писака ты проклятый, – орал он, – я тебя выкурю из твоей щели, как крысу“" [Marion, Deux Russies, 121; Viollis, Seule en Russie, 59].

В литературе дворник неоднократно предстает как преследователь человека с тонкой душой, "поэта": За деньгами дворник к поэту пришел... [А. Ф. Иванов-Классик, Бедный поэт // Поэты-демократы]. "Два разъяренных дворника волокут под руки пьяного Поэта" [Блок, Незнакомка, 2-е видение]. Отметим презрительное отношение дворника Маркела к Живаго [Пастернак, Доктор Живаго, XV.6] и ведущую роль дворника Пряхина в наказании Лоханкина.

Поведение дворника имеет параллель в "Дэвиде Копперфилде", где сходным образом буянит кредитор м-ра Микобера: "Некий чумазый мужчина, кажется, сапожник, появлялся в коридоре в семь часов утра и кричал с нижней ступеньки лестницы, взывая к м-ру Микоберу: „А ну-ка сходите вниз! Вы еще дома, я знаю! Вы когда-нибудь заплатите? Нечего прятаться! Что, трусили?" Не получая ответа на свой призыв, он распался все больше и, наконец, орал: „Мошенники! Грабители!"; когда и такие выражения оставались без отклика, он переходил улицу и орал оттуда, задрав голову и обращаясь к окнам третьего этажа" [гл. 11]. Подобная сцена есть и в "Приключениях Гекльберри Финна" [гл. 21], где пьяница и буян Боггс кричит под окнами полковника Шерберна: "Выходи, Шерберн! Выходи и встреться с человеком, которого ты надул! Я пришел по твою душу, и я до тебя доберусь!"

11. Алфавит "Зеркало жизни"  
11//1

В дворницкой стоял запах гниющего навоза, распространяемый новыми валенками Тихона. Старые валенки стояли в углу и воздуха тоже не озонировали. – Об архетипических подтекстах гниения и вони в дворницкой, камерке свинопаса и т. д., где находит себе прибежище бывший хозяин, см. ДС Ъ//22. Быт типичной дворницкой, включая упоминаемые соавторами пахучие валенки и громовое пение [см. ДС Ъ//8], описывает С. Дурылин в своих мемуарах о старой Москве:

"В ней пахло не то деревенской избой, не то казармой... деревянный некрашенный пол, широкая русская печь... постель-сенник на козлах, укрытая пестрым ситцевым одеялом из лоскутков; некрашенный деревянный стол – всегда с полуковригой черного хлеба, с деревянной солоницей; кисловатый запах овчинного тулука и валенок, прогретых на шестке, – все это переносило в большую зажиточную тульскую или рязанскую избу... Дворницкая служила прибежищем для деревенских гостей, приезжавших к прислуге: деревенский дух в ней не переводился. Но не переводился в ней и дух казарменный. По стенам развешаны были лубочные картинки из русско-турецкой войны... Из дворницкой вынес я слова и напев [различных песен и романсов]... Песни пели в дворницкой под гармонику" [в своем углу, 101-102].

В романе М. Осоргина "Сивцев Вражек" (1928) в круг атрибутов во многом символической фигуры дворника также входит пахучая дворницкая: "В дворницкой дух

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов ifandpetrov.ru от трубок был тяжел, густ, сытен и уютен", равно как и старые и новые сапоги и валенки [главы "Сапоги", "Разговоры"]. Коллективное пение в каморке дворника – тоже мотив известный: в романе А. Белого обитатели дворничьей распевают духовные стихи [Петербург, 300].

Замечанием "воздуха... не озонировали" соавторы, видимо, намекают на озонатор – прибор для очистки воздуха, который ставился в уборных и учреждениях [Вентцель, Комм., к Комм., 50].

11//2

– Конрад Карлович Михельсон... кажется, друг детей... – Друг детей – член общества помощи беспризорным [см. ДС 24//6]. Так же сокращенно называли членов других добровольных обществ содействия, например, "друг Воздушного флота" [Катаев, Собр. соч., т. 2:11] и т. д.

Смена имени как знак разрыва с прошлым и начала новой жизни имеет архетипический характер (моряк Эдмон Дантес, становящийся "графом Монте-Кристо" после прохождения испытаний каменной темницей и погружением в воду, и т. п.). В этом отношении "Михельсон" стоит в одном ряду с перекрашиванием и бритьем головы, которым подвергается Воробьянинов.

"Конрад Карлович Михельсон" – еще одно напоминание о В. В. Шульгине, нелегально путешествовавшем по России под именем Эдуарда Эмильевича Шмитта. Сцена, где Остап вручает Ипполиту Матвеевичу профсоюзную книжку на имя Михельсона, имеет близкое соответствие в "Трех столицах" Шульгина: "Разрешите вам вручить приготовленный для вас паспорт. Вы можете здесь прочесть, что вы занимаете довольно видное место в одном из госучреждений и что вам выдается командировочное свидетельство, коим вы командуетесь в разные города СССР... Итак, Эдуард Эмильевич, разрешите вас так и называть..." [гл. 4].

Другую, типологическую параллель к переименованию Ипполита Матвеевича находим в романе Ж. Жироду "Зигфрид и Лимузен" (русский перевод 1927). Рассказчик, француз, в послевоенном 1922 году приезжает после 15-летнего отсутствия в Мюнхен в поисках своего старого друга, французского журналиста Форестье, который в результате контузии впал в беспамятство, а вылечившись, превратился в немецкого литератора Зигфрида Клейста (об этом архетипическом сюжете, представленном, между прочим, и у соавторов, см. ЗТ 17//1). Предвидя враждебность местного населения к французам, рассказчик раздобывает себе документ на чужое имя: "Мюллер передал мне поддельный паспорт на имя канадского гражданина Шапделена" [гл. 2]. О других моментах возвращения Ипполита Матвеевича в Старгород, напоминающих об этом эпизоде романа Жироду, см. ДС 7//11; ДС 9//3.

11//3

По сравнению с нашей концессией это деяние, хотя и предусмотренное Уголовным кодексом, все же имеет невинный вид детской игры в крысу. – Описание этой игры можно найти в современном "дамском детективе": "Играющие делятся на две команды. Одна из них должна выбрать крысу, но члены второй команды не знают, кто выбран. Дальше все, включая крысу, начинают бегать. Ее задача – поймать кого-нибудь. Усыпив бдительность игроков, крыса неожиданно хватается за плечо со словами: – Я крыса, ты попался!" [Д. Донцова, Три мешка хитростей, М.: ЭКСМО, 2002, 336; сообщено А. И. Ильф в письме от 9 марта 2005].

11//4

– А доисторические животные в матрацах не водятся? – Смотря по сезону, – ответил лукавый коридорный... – Клопы – известный бич провинциальных гостиниц. Английский мемуарист, описывая пребывание во владимирском "Прогрессе" в 1929, пишет: "Мне дали место в номере с семью койками, которые я обследовал одну за другой и обнаружил, что все они густо населены клопами" [Farson, Seeing Red, 31]. О том же говорят и советские авторы: "Едва прикрыли [гостиничный диван] простыней, как тут же бойко пополз по простыне проголодавшийся клоп, за ним другой, третий..." [Сергеев-Ценский, Конец света].

Гостиница с клопами и блохами, о которых гости и прислуга говорят зоологическими, зооборческими и батальными иносказаниями, – общее место, восходящее к глубокой древности. У Аристофана Дионис расспрашивает у Геракла

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru дорогу в подземный мир, в том числе просит указать те придорожные гостиницы, "где меньше всего клопов" [Лягушки, 115]. У него же сравнение клопов с коринфскими воинами [Облака, 710]. "Скверная комната, и клопы такие, каких я нигде не видывал: как собаки кусают" [Гоголь. Ревизор]. Непосредственную параллель к диалогу Бендера с коридорным находим в "Игроках": "Комната в городском трактире... Ихарев входит в сопровождении трактирного слуги Алексея... Алексей: Пожалуйте-с, пожалуйста! Вот-с покойник! уж самый покойный, и шуму нет вовсе. Ихарев: Шума нет, да чай конского войска вдоволь, скаунов? Алексей: То есть изволите говорить насчет блох? Уж будьте покойны. Если блоха или клоп укусит, уж это наша ответственность: уж с тем стоим". То же у Шолом-Алейхема: "Устроившись на ночлег в отеле „Туркалия“, я всю ночь напролет сражался с дикими зверями" [Новая Касриловка].

В юмористическом словаре "Справочник для плавающих и путешествующих" [См 30.1928] читаем: "Гостиница. Место, которое кусается (из-за цен и из-за клопов)". Приведем заодно еще три словарные статьи, имеющие соответствие в романах. "Еда. Наиболее доступное культурное развлечение во время пути" [см. ДС 4//4]. "Железная дорога. Место, где бегают с чайником за кипятком" [см. ДС 20//2]. "Лимитрофы. Соседние с СССР государства, которые некоторыми путешественниками ошибочно принимаются за границу" [см. ЗТ 30//3].

"Лукавый коридорный" – просодический отголосок пушкинского лукавый царедворец! [Борис Годунов; см. сходство гласных, согласных, схемы слогов во втором слове].

11//5

...Варфоломея Коробейникова, бывшего чиновника канцелярии градоначальства, ныне работника конторского труда. – Градоначальник – высокопоставленное должностное лицо в дореволюционной России, по рангу соответствующее губернатору. Ряд городов с прилегающей территорией (Санкт-Петербург, Одесса, Севастополь, Керчь, Николаев и др.) были выделены из губерний в особые административные единицы, управлявшиеся Градоначальниками. Юрисдикция градоначальника касалась лишь определенных сфер городской жизни; в других делах (например, судебных, земских) город мог входить в обычное административное деление и подчиняться губернским властям. Градоначальник назначался императором по представлению министра внутренних дел. При нем имелись чиновники для особых поручений и канцелярия – та, где служил Коробейников и куда вызывали в свое время журналиста Принца Датского (см. отброшенную главу ДС "Прошлое регистратора загса").

"Бывший X, ныне Y" – формула, перешедшая в советский обиход из дореволюционного и наполнившаяся в 20-е гг. новым смыслом. Примеры: "Бывший ключник майора, а ныне волостной писарь Иван Павлович" [Чехов, За двумя зайцами...]. "Осип, бывший швейцар, а ныне гражданин Малафеев" [Замятин, Мамай]. "Здесь упокоен бывший раб божий, а теперь свободный божий гражданин Никита Зоценков, 49 лет" [из надписей на кладбище: ТД 06.1927, раздел "Веселый архив"]. "Бывший тореадор, ныне советский служащий" [ИЗК, 146]. Всем памятен "бывший князь, а ныне трудящийся Востока, гражданин Гигиенишвили" [ЗТ 13]. О мимикрических оборотах типа "работник конторского труда" см. ДС 6//7.

11//6

Остапу пришлось пересечь весь город. Коробейников жил на Гусище – окраине Старгорода. – Окраина, видимо, является типичным местопребыванием городского архивариуса. Его профессия связана архетипическими нитями с царством мертвых и его стражами, каковые в сказочно-мифологическом мире часто занимают окраинное и пограничное положение. В повести Гофмана "Золотой горшок" архивариус Линдгорст, он же саламандра и оборотень, "живет уединенно в своем отдаленном старом доме" [вигилия 2]. В одном рассказе Бунина выведен старик-архивариус земской управы, в котором явственны черты хтоничности и связи с миром мертвых: он весь свой век провел в подземелье, "гробовыми печатями" припечатывая жизнь, спускающуюся к нему в "смертную архивную сень", отчужден от жителей города и враждебен им. Бунинский архивариус также живет "очень далеко, не в городе, а за городом, в голубой хатке среди оврагов предместья" [Архивное дело]. Сравним лексический параллелизм голубой хатки и розового домика, где поселяются Остап и его компаньон ниже, в ДС16//6: оба эти жилища, немного странные и "не от мира сего", явно отъединены от общей жизни. О могильных функциях архивариуса – ср. в повести А. Новикова "Причины происхождения туманностей": "Архив – бумажное кладбище, архивариус же... – вурдалак, питающийся мертвечиной" [Новиков, 45]. Бумажное



Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru царство может ассоциироваться с подземным: "флегето-новы волны: бумаги" [Белый, Петербург, 333]. Визит Бендера к Коробейникову и отъем ордеров соответствует тем эпизодам фольклора и эпоса, где герой отправляется в царство мертвых или нечистой силы и либо отнимает, либо обманом достает нужный ему объект (волшебный предмет, секрет, заповедное слово и т. п.). См. также ДС 8//1 (отзвуки иного мира в изображении дома собеса).

Наряду с адресами реквизируемой мебели, Коробейников промышляет и иной информацией, напоминая этим профессионального торговца секретами китайца И Пуна в романе Джека Лондона "Сердца трех". Позже он сообщит Грицацуевой о местонахождении Остапа [ДС 27].

11//7

Он крутнул звонок с выпуклыми буквами "прошу крутить". –Металлический литой диск с ручкой посередине и словами ПРОШУ КРУТИТЬ по окружности – известная реалья старого быта. З. Паперный вспоминает:

"Мое детство приходится на двадцатые годы, на время появления романа „Двенадцать стульев“. На двери нашей квартиры был прикреплен звонок. Когда я подросток, я разобрал слово над звонком: „крутить“. Подросток еще больше – заметил, что над звонком еще одно слово: „прошу“. Так по мере роста я осваивал надпись вокруг звонка. А потом я прочитал в романе: придя к архивариусу, Остап „крутнул звонок с выпуклыми буквами прошу крутить“. Я узнал звонок своего детства" [Благородное лицо – смех, 8]. В одном современном ДС рассказе надпись на звонке гласит: "просьба повернуть". Комментатор помнит такой же, от старых времен оставшийся чугунный диск на двери "черного хода" своей коммунальной квартиры [см. ЗТ 13//19 со сноской 11].

Звонок – еще одна деталь, напоминающая архивариуса Линдгорста: у того на двери висит молоток, прикрепленный к бронзовой маске. Дверные звонки и молотки нередко в литературе, репрезентируя дом и его хозяина. Они часто имеют вид звериной морды (львиной, обезьяньей – Диккенс, Очерки Боза: Наш приход, гл. 7; Рассказы, гл. 1) и хранят в себе остатки прошлой жизни. В "Приключениях Пиноккио" К. Коллоди молоток на двери феи превращается в угря. Киноактриса Елена Кузьмина рассказывает о поистине адской "коммуналке" в Ленинграде, где ей в юности довелось жить. В дверь ее "была вделана морда медного льва; из ощеренной пасти торчал кусок обломанного языка", и в кризисные минуты автору казалось, что лев иронически смотрит на нее, как бы говоря: "Вот так-то!" [О том, что помню, 137,197]. Зооморфный характер дверных звонков напоминает об избушке бабы-яги, у которой "особенно часто имеют животный вид двери" [Пропп, Исторические корни волшебной сказки, 50].

Не реже встречаются дверные эмблемы антропоморфного вида. Дом неотделим от хозяина (см. ДС 5//22). В "Рождественской песни" Диккенса и у Гофмана колотушка буквально превращается в человеческое лицо. В других местах у Диккенса дверной молоток очеловечивается фигурально. Он, говорит автор, имеет свою физиономию, безошибочно отражающую характер владельца [Очерки Боза: Наш приход, гл. 7]. Ручка звонка – как бы "нос" дома: в "Нашем общем друге" один из персонажей "сердито дергал дом за нос, пока в дверном проеме не появился человеческий нос" [11.5].

Хотя звонок Коробейникова имеет вид простого диска, он обращается к посетителю с речью; вообще в его родстве с двусмысленными, издевающимися над "входящим" лиминальными символами сомневаться не приходится. Он стоит в ряду демонических и оживающих предметов наравне с агрессивными дверными приборами [см. ДС 8.//1].

11//8

Остап увидел перед собою маленького старичка – чистюлю с необыкновенно гибкой спиной... Спина старика долго извивалась... Старик задрожал и вытянул вперед хилую свою лапку... – Ср. сходный портрет архивариуса у Бунина: "Этот потешный старичок... был очень мал ростом, круто гнул свою сухую спинку..." И далее: "...в дугу согнув свою худую спину...", "...старался разогнуться и получше уставить свои качающиеся ножки... и т. п. [Архивное дело]. В "Лафертовской маковнице" А. Погорельского inferнальный кот-оборотень "с приятностью выгибает круглую свою спинку" (ср. в ДС "хилую свою лапку", с тем же порядком слов и уменьшительным суффиксом). Гибкость спины, бесхребетность – один из признаков

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru черта в фольклоре ("У нечистой силы спины нет"1). Григорий Распутин не зря характеризуется своими ненавистниками как "бесхребетная зеленоглазая гадина" [Дон-Аминадо, Поезд на третьем пути, 174]; зеленый – один из цветов дьявола [см. ДС 5//5].

11//9

Старик с сомнением посмотрел на зеленые доспехи молодого Воробьянинова... – Ироническое "доспехи" в смысле "неказистая, жалкая одежда" – метафора далеко не новая, ср. уже Гоголя: "Фетинья... утащила эти мокрые доспехи" [Мертвые души]. Мы находим ее также у В. Набокова: "...то были крахмальные доспехи довольно низкого качества..." [Король, дама, валет (1928), гл. 1] и у В. Аксёнова: "Мои доспехи [от дождя] не поржавеют, только чище будут" [Пора, мой друг, пора; ч. 2, гл. 2; герой осматривает свою неважную одежду]. "Зеленые доспехи" Остапа, однако, следует считать остротой второго порядка, где к уже известной метафоре "одежда = доспехи" добавлена цитата и игра слов: "рыцарь в зеленых доспехах" (argure verte) фигурирует в "Задиге" Вольтера [гл. 19], а "рыцарь зеленых лат" – в весьма популярной в предреволюционные годы "Принцессе Грезе" Э. Ростана (перевод Т. Щепкиной-Куперник; сюжет драмы выложен мозаикой над фасадом московского "Метрополя").

11//10

Это почему ж так много? Овес нынче дорог? – Намек на жалобы извозчиков на дороговизну овса [см. ЗТ 8//46; ЗТ 13//23].

11//11

Вся мебель! У кого когда взято, кому когда выдано. – После революции реквизируемая мебель распределялась по советским учреждениям, делая их обстановку довольно пестрой [см. ЗТ 1//19].

11//12

...Вам памятник нужно нерукотворный воздвигнуть. – Цитата из Пушкина. Что кому-то надо "памятник поставить" – ходячая похвала. Ср. у Чехова: "Это замечательный человек... Когда он умрет, ему непременно монумент поставят" [Осколки московской жизни, Поли, собр. соч. в 20 томах, т. 2: 357]. Комически переиначено у Эрдмана: "А если тебе, [Павел], за такое геройство каменный памятник высекут?" [Мандат, 48 (д. 2, явл. 13)]. Выражение "поставить кому-то памятник при жизни" дважды встречается в сочинениях В. И. Ленина [Поли. собр. соч., справочный т. 2].

11//13

Чучело медвежье с блюдом – во второй район милиции. – Чучело медведя с металлическим или деревянным блюдом – украшение 1890-х-1900-х гг., которое можно было встретить в богатом доме у входа на парадную лестницу [Бабель, Ги де Мопассан; Бунин, Антигона], в магазине: "Над колониальными товарами высилось чучело сибирского медведя с ирбитской ярмарки" [Крымов, Сидорове ученые, 267] или в шикарном доме терпимости, как его описывает А. И. Куприн: "В передней – чучело медведя, держащее в протянутых лапах деревянное блюдо для визитных карточек" [Яма]. В советское время этот реликт старого быта вызывал насмешки: "[На кинофабрике] нас встречает нелепый медведь, чья вытянутая лапа служит пельницей. И медведь, и неуклюжая мебель говорят о плохом вкусе бывшего владельца, о вкусе купца первой гильдии" [С. Гехт, Путь в Дамаск, 08.07.28]. "Крокодил", критикуя частников, не желающих снижать цены [см. ДС 23//4], публикует карикатуру, где медведь выступает как заведомо неходовой товар: на блюде надпись: "Цена снижена", покупатели говорят: "Ну, нам медведя пока не надо" [Продукт первой необходимости, кр 16.1927]. "В такой-то район" означало "в районное отделение милиции" (говорилось "[хулигана] повели в район").

11//14

...Согласно циркулярного письма Наркомпроса... – "Раньше „согласно" плюс форма родительского падежа характеризовала канцелярскую речь невысокого ранга канцелярских чинов (например, военных писарей)" [Селищев, Язык революционной эпохи]. Форма эта перешла в советский burocratese (бюрократический язык).

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
Употребляется в ДС/ЗТ не раз: "Согласно кондиций" [ЗТ 15], "Согласно законов гостеприимства" [ЗТ28].

11//15

Помню, игрывал я в гостиной на ковре хоросан, глядя на гобелен "Пастушка"... Хорошее было время, золотое детство!.. – Переключка (или случайное сходство?) с "Петербургом" А. Белого: "Да, вот тут он играл, тут подолгу он сживал – на этом вот кресле... и все так же, как прежде, висела копия с картины Давида..." [гл. 5: У столика].

11//16

...Пишите, борец за идею. – Выражение встречается в "Братьях Карамазовых", причем тоже в ироническом смысле: "Я знал одного „борца за идею"..." [ч. 2, кн. 6, III д, из бесед Зосимы]; более ранний его след теряется. О его ироническом узусе в раннесоветскую эпоху говорит цитата из "Хулио Хуренито" И. Эренбурга, где в Москве 1920-х гг. большевистский функционер, "добродушный толстяк", заказывает художникам "портреты: свой – одинокий (борец за идею), с женой (тоже борец)... жены борца и себя в семейном кругу (отдых борца)" [гл. 30].

11//17

– Какие деньги? – сказал Остап... – Вы, кажется, спросили про какие-то деньги? – Характерный интонационный рисунок, возможно, из стилизованной речи одесской босяцкой аристократии. Ср. у С. Юшкевича: "– Какая пуговица? – удивился Леон Дрей. – Вы, кажется, сказали – пуговица? Или мне, может быть, послышалось?" [Леон Дрей, 531].

11//18

Своими руками отдал ореховый гостинный гарнитур!.. Одному гобелену "Пастушка" цены нет! Ручная работа!.. – Продавцы и покупатели забывают о призрачности торгуемой мебели, о том, что она, собственно говоря, существует только на бумаге, что речь идет о "теньях" гарнитуров и гобеленов. Соавторы, как обычно, находят способ спроецировать советский элемент – распределение мебели по ордерам – на мотивы классической литературы, в данном случае гоголевские. Для Коробейникова ордера эти имеют всю ценность и реальность подлинных предметов, и он говорит о них с тем же жаром, с каким Собакевич расхваливает умерших крестьян и мастеровых: "Другой мошенник продаст вам дрянь, а не души; а у меня что ядерный орех, все на отбор... Вот, например, каретник Михеев! ведь больше никаких экипажей не делал, как только рессорные... Милушкин, кирпичник! мог поставить печь в каком угодно доме" [Гоголь, Мертвые души] и т. д.

Впрочем, случай Коробейникова несколько особый; его отношение к ордерам, помимо психологической мотивировки, может иметь и архетипическую, издавна связываемую с его профессией. Если, как говорилось [см. выше, примечания 6-8], архивариус – персонаж загробного мира, то понятно, что "тени" мебели для него более непосредственная реальность, чем сама мебель. В этом смысле Коробейников стоит в том же ряду, что и гробовщик Безенчук с его иерархией смертей; гробовщик – персонаж, чей мир представляет собой как бы негатив по отношению к нормальному миру: мертвые для него "живут", на них переносится ряд атрибутов живых людей (ср. замечание пушкинского гробовщика о том, что "мертвый без гроба не живет" и т. п.).

11//19

...К живейшему удовольствию архивариуса, посетитель оказался родным братом бывшего предводителя... – Визит отца Федора вслед за посещением Бендера – вариация того же мотива, что и в ЗТ 1, где в кабинет председателя исполкома один вслед за другим являются три сына лейтенанта Шмидта. О литературных параллелях "встречи двух братьев" см. ЗТ 1//27. Сходство по другой линии обнаруживается с "Голубым карбункулом" Конан Дойла – рассказом одного с ДС сюжетного типа. Выясняя маршрут рождественского гуся, в зобу которого был найден драгоценный камень, Шерлок Холмс хитростью выведывает у торговца битой птицей в Ковент-Гардене адреса его поставщика и покупателя; как и в ДС, нужная информация отыскивается в товарных книгах. Когда сразу вслед за Холмсом к торговцу с такими же расспросами является другой искатель камня, тот его грубо гонит вон: "Надоели

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
вы мне с вашими гусями!" (Коробейников, напротив, беззлобно удивляется: "И чего это их на воробьяниновскую мебель потянуло?").

11//20

Он разделся, невнимательно помолился Богу, лег в узенькую девичью постельку и озабоченно заснул. – Ср. сходные уменьшительные формы применительно к дельцу, чем-то сходному с Коробейниковым: " „Страховой старичок" Гешка Рабинович... жил на Невском в крошечной девической квартирке" [Мандельштам, Египетская марка, гл. 6]. – Очеркист упоминает о "девической кровати" в квартире литературоведа М. О. Гершензона [Вл. Лидин, Россия 05 (14).1925].

Примечание к комментариям

1 [к 11//8]. Из записей разговоров с художником В. А. Фаворским: "Очень сложные черти. Линии, головы, хвосты. Ведь и русская поговорка говорит, что „у нечистой силы спины нет"" [В. А. Фаворский, Воспоминания современников. Письма художника. Стенограммы выступлений, М.: книга, 1991, 95].

12. Знойная женщина – мечта поэта  
12//1

Заглавие. – "Мечта поэта", по-видимому, восходит к романсу "Нищая (из Беранже)"<sup>1</sup>, слова Д. Т. Ленского, музыка А. А. Алябьева. Романс входил в репертуар эстрадных певцов: Вари Паниной, Вадима Козина и др.: Сказать ли вам, старушка эта / Как двадцать лет тому жила? / Она была мечтой поэта, / И слава ей венки плела... [Русский романс, 519, 606]. В 1916 вышел фильм "Нищая" ("Подайте, Христа ради, ей") со звездами И. Можухиным и Н. Лисенко в главных ролях. Слова романса о "мечте поэта" превратились здесь в сюжетную линию. Видимо, отсюда же ведет свое название и стихотворение В. Маяковского "Мечта поэта" [Поли. собр. соч., т. 7].

12//2

– Где там служить! Прихожане по городам разбежались, сокровища ищут. – Некоторый параллелизм – в реплике отца Варлаама у Пушкина: "Плохо, сыне, плохо! ныне христиане стали скупы; деньгу любят, деньгу прячут... Все пустились в торги, в мытарства; думают о мирском богатстве, не о спасении души" [Борис Годунов].

12//3

Розы на щеках отца Федора увяли и обратились в пепел. – Ср. "Розы погасли на щеке Танькина" [Ильф, Судьба Аполлончика (1924), в его кн.: Путешествие в Одессу, 137].

12//4

– Старые вещи покупаем, новые крадем! – крикнул Остап вслед. – Л. Утесов вспоминает "Старещипаем" ("Старые вещи покупаем") в ряду уличных выкриков старой Одессы [Одесса моего детства // Л. Утесов, Спасибо, сердце!, 23], "Старье берем!" – кричал в послевоенные годы по дворам московский старьевщик.

12//5

Мне угодно продать вам старые брюки... Есть еще от жилетки рукава, круг от бублика и от мертвого осла уши. – Старые брюки – традиционный предмет купли-продажи старьевщиков. Ср. стихи Дм. Цензора: И басит ему снизу татарин: / Барин, старые брюки продай [Весеннее утро в доме № 37 // Русская стихотворная сатира]; раскованные, но прелестные стихи П. Потемкина:

Твой товар не существенный,  
Вот были бы брюки!  
За них даем естественно  
Три рубля за две штуки  
[Татарин, Ст 13.1912]; или, в советское время, – А. Флита:

Когда б мы так входили в курс науки,  
В проблемах дня так рьяно лезли вглубь,

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
Как сын Татарии влезает в брюки,  
Кладет на стул и предлагает... рупь  
[Бе 18.1928]. Ходящий подвором татарин, "шурум-бурум" – всем знакомая фигура в  
Москве тех лет и позже (вплоть до 1940-х гг.): "Его меланхолический зов раз-два  
в неделю раздаётся в каждом квартале" [из московского дневника В. Бенямина;  
цит. покн.: Туровская, Бабанова..., 115].

О значении брюк (штанов) в советской культуре описываемого времени см. ЗТ 7//14.

...От жилетки рукава, круг от бублика... – традиционные примеры несуществующих  
предметов. Первый из них был особенно популярен в Одессе. К. Паустовский пишет о  
"древнем законе барахолки" в Одессе, по которому "если хочешь что кушать, то  
сумей загнать на Толчке рукава от жилетки" [Время больших ожиданий, 8]. По  
словам очеркиста, в старой Одессе считалось коммерческим подвигом "перекинуть  
вагон рукавов от жилетки", "сделать кожу", "сделать вату" [Одессит умер, 04.09.27].  
Второй ср. у Маяковского: Одному – бублик, другому – дырка от  
бублика. / Это и есть демократическая республика [Мистерия-буфф, явл. 14].

Коллекции подобных фиктивных предметов типичны для фольклора, ср.: "Как в  
загадке – дыра от бублика" [Оренбург, в Проточном переулке, гл. 10].  
По-видимому, они имеют давнюю связь с мифом и заговором. В "Младшей Эдде",  
например, упоминается заколдованная нерасторжимая цепь, в которой "соединены  
шесть сущностей: шум кошачьих шагов, женская борода, корни гор, медвежьи жилы,  
рыбье дыхание и птичья слюна... Верно, примечал ты, что у жен бороды не бывает,  
что неслышно бегают кошки и нету корней у гор" [Видение Гюльви, пер. О.  
Смирницкой]. Сюда следует добавить "птичье молоко" и другие подобные катахрезы.

Предложение купить или выиграть подобный набор ("еще есть то-то...") –  
популярный мотив ярмарочных и балаганных выкриков: "А вот, господа,  
разыгрывается лотерея: воловий хвост [ср. от мертвого осла уши] и два филея!..  
Еще разыгрывается чайник без крышки, без дна, только ручка одна!"; "Еще тулуп  
новый, крытый, только не шитый. Дубовый воротник, сосновая подкладка, а наверху  
девяносто одна заплатка" и т. п. [Алексеев-Яковлев, Русские народные гулянья,  
63; Богатырев, Художественные средства в ярмарочном фольклоре, 457-464].

12//6

...отец Федор быстро высунул голову за дверь и с долго сдерживаемым негодованием  
пискнул: – Сам ты дурак! – Подобный ответ на замечание или вопрос, отнюдь не  
содержащие слов "ты дурак" в прямом виде, встречается в сатириконовском юморе.  
Ср.: "Спросил третьего [обывателя, в порядке "опроса общественного мнения"]:  
Письмовником когда-нибудь пользовался? Этот вопрос парировался крайне едко: –  
Сам идиот" [Аверченко и др., Самонавейший письмовник, 131]. Такого же типа  
диалог: "– Твое вино, Глициний... нельзя принимать внутрь. – От собаки и слышу,  
– спокойно отвечал Глициний..." [Арк. Бухов, О древних остряках // Арк. Бухов,  
Рассказы, памфлеты, пародии].

12//7

Почем опиум для народа? – "Религия – опиум для народа" – афоризм Маркса [Критика  
гегелевской философии права], подхваченный Лениным [Социализм и религия],  
который в 20-е гг. можно было видеть везде, в том числе (в форме: "Религия –  
дурман для народа") у входа в одну из святынь русского православия – Иверскую  
часовню в Москве, вскоре снесенную [Beraud, Ce que j'ai vu a Moscou, 25].

12//8

– И враг бежит, бежит, бежит! – пропел Остап. – Из военно-патриотической песни  
дней Первой мировой войны (мотив Д. Дольского):

Так громче, музыка, играй победу!  
Мы победили, и враг бежит, бежит, бежит!  
Так за царя, за родину, за веру  
Мы грянем громкое ура, ура, ура!  
Эти слова служили припевом, основной же текст песни состоял из строф пушкинского  
"Вещего Олега". Помимо рефрена, в пушкинский текст вставлялись шуточные реплики;  
например, на вопрос: "что сбудется в жизни со мною?" – кудесник отвечал: "не  
могу знать, ваше сиятельство" [см. Булгаков, Белая гвардия (пьеса), 42, 111].

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
Песня была одним из номеров театра Никиты Балиева "Летучая мышь", о чем генерал В. Н. фон Дрейер рассказывает: "На занавесе изображалась группа солдат, а в вырезанные дыры просовывались головы певцов. И хор пел: „Как ныне собирается вещий Олег...“, и затем: „Из темного леса навстречу ему / Идет вдохновенный кудесник". – Здорово, кудесник, – раздавалось за кулисами. – Здравия желаем, Ваше Превосходительство, – отвечал хор и продолжал: „И громче, музыка, играй победу" и т. д." [На закате империи, 197]; описание номера см. также в воспоминаниях И. Ильинского [Сам о себе, 117]2. В1927 эту песню можно было слышать в исполнении русских певцов в парижском ресторане [см. Никулин, Годы нашей жизни, 207].

Третья строка припева часто менялась смотря по обстоятельствам, например: Так за Корнилова, за Родину, за веру... [Гуль, Конь рыжий, 113]. Были также советские и антицарские версии всей песни: Как ныне мы, властно рабочей рукой / Правим российской землею... с припевом, завершающимся словами: Так за Совет народных комиссаров... и т. д. [Комсомольский песенник, 28; Булгаков, Дни Турбиных, финал].

Рефрен Так громче музыка... иногда придавался другим песням патриотического содержания, например: "Было дело под Полтавой" [Горький, Жизнь Клима Самгина, ч. 4].

Это не первое в советской юмористике применение данной цитаты в тривиальном бытовом контексте. В фельетоне Б. Левина "Ужасно партийный" персонаж поет: "Ура! Мы победили, и враг бежал, бежал, бежал!" – когда ему, благодаря выезду одного из жильцов, достается комната в коммунальной квартире [Сатирический чтец-декламатор].

12//9

Батистовые портянки будем носить, крем Марго кушать. – Крем упоминается С. Герасимовым как элемент "сладкой жизни" в Одессе: "Спуститься в ресторан, где уже играли Саксонский и Митник, где подавали вкуснейшие киевские котлеты, отличнейший крем „Марго" и яблоки в тесте..." [в кн.: Воспоминания о Ю. Олеше]. По-видимому, навеяно Блоком: Гетры серые носила, / Шоколад Миньон жрала... [Двенадцать, гл. 5; отмечено U.-M. Zehrer, 209].

12//10

Будем работать по-марксистски. Предоставим небо птицам, а сами обратимся к стульям. – "Будем работать по-марксистски" – т. е. в соответствии с известным изречением А. Бебеля, которое тот, в свою очередь, перифразировал из первой главы "Германии" Г. Гейне: Den Himmel iiberlassen wir / Den Engeln und den Spatzen – "Предоставим небо ангелам и воробьям". Бебелевская фраза ввиду своей общеизвестности часто цитировалась без указания источника – например, у А. Белого в "Серебряном голубе" [гл. 1: В чайной] и "Петербурге" [гл. 3: На митинг]. Мы находим ее в ранней прозе И. Ильфа: "По-прежнему предоставляя небо птицам, я все еще обращен к земле" [С. Бондарин, Милые, давние годы // Воспоминания об Ильфе и Петрове]. Со ссылкой на Бебеля фраза о небе и птицах приводится на обложке советского юмористического журнала [см 19.1927].

12//11

Рассказ о гусаре-схимнике \*\*\*\*\*. – У графа Алексея Буланова было немало реальных прототипов – военных и светских львов, пошедших в монахи. Получил известность старец Оптиной пустыни иеромонах Варсонофий (ум. 1912) – бывший казачий полковник П. И. Плеханков; в Валаамском монастыре еще в 1920-е годы жили иеромонах о. Андрей, "красавец, бывший лейб-гвардии гусарского полка" и схиархимандрит Вячеслав, бывший кавалергард [Концевич, Оптина пустынь и ее время, 322; Оболенский, Мои воспоминания и размышления, 106]. Были и другие подобные случаи.

Непосредственным историческим образцом для Буланова послужил А. К. Булатович (1870–1919), путешественник, автор трудов об Абиссинии [см. БСЭ, 3-е изд., т. 4]. На эту зависимость впервые указал М. Гельцер:

"В 1903 г. русский журнал „Разведчик\*\* опубликовал следующее: „Блестящий ротмистр Б., известный путешественник по Абиссинии, близкий к негусу Менелику,

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru инструктор абиссинских войск, отважный охотник на львов и слонов, спортсмен, удалился от мира... Молодому человеку представлялась широкая арена деятельности, но он предпочел подать в отставку и удалился в Задне-Никифоровский монастырь, за Невской заставой... Теперь Б. можно видеть в грубой рясе послушника, исполняющего монастырские работы. Никто бы не узнал в скромном аскете-послушнике бывшего гусара и героя. Б. готовится к постригу в монашество\*\*.

Кто же был ротмистр Б.? Среди русских путешественников и исследователей Абиссинии в конце прошлого века известен поручик Александр Ксаверьевич Булатович. Он состоял в русском санитарном отряде и совершал поездки по стране вместе с абиссинскими войсками. Булатович описал два своих путешествия по Абиссинии, которые служат до сих пор источниками по истории и этнографии Абиссинии конца XIX века. Во время одного из походов Булатович взял на воспитание осиротевшего мальчика и назвал его Васькой. В книге А. К. Булатовича „С войсками Менелика 11“ опубликована фотография этого ребенка.

...За свои географические труды А. К. Булатович был удостоен малой серебряной медали Русского географического общества. Ему не удалось закончить своих исследований. Последняя рукопись с отчетом путешествия осталась неопубликованной. Возвратившись из Абиссинии, он вскоре вынужден был отправиться в Китай. По возвращении же из Китая А. К. Булатович, как отмечено в протоколах заседания Русского географического общества за 1905 г., „ушел, как известно, в монахи\*\*“ [Гельцер, Гусар-монах, 31; курсивом выделены фразы-штампы]3.

Ближайшим литературным источником "Рассказа о гусаре-схимнике" следует, очевидно, считать толстовского "Отца Сергия". "Домыслы о том, что стало бы с отцом Сергием, если бы тот дожил в своих религиозно-аскетических самоистязаниях до наших дней" А. Эрлих слышал от соавторов незадолго до начала их работы над романом. "Некогда эту историю Петров импровизировал лишь в кругу нескольких своих товарищей по „Гудку“ [Нас учила жизнь]. Ряд текстуальных и мотивных параллелей между новеллой ДС и Толстым указывается ниже (многие из них впервые отмечены в кн.: Zehrer, 211).

Легко заметить, однако, что "Отец Сергий" использован в романе не как данное произведение Толстого, а лишь как разновидность сюжета о блестящих бонвиванах, о святых отшельниках и о превращении первых во вторых. Вся собственно толстовская тематика "Отца Сергия", как, например, проблема плотского греха, в истории гусара-схимника игнорируется. Нельзя, следовательно, сказать, что рассказ о графе Алексее Буланове специально нацелен на Толстого; Толстой здесь лишь повод, подобно тому как Н. Ф. Щербина послужил отправной точкой для "античных" пародий Козьмы Пруткова.

Рассказы о превращениях грешников (светских львов, блестящих офицеров и т. п.) в отшельников и святых имеют давнюю традицию; это один из известных агиографических сюжетов. Так, св. Мартин отвергает воинский долг ради служения Богу. В беллетристике нового времени можно указать на такие примеры, как история Горного Отшельника (Филдинг, "Том Джонс", VIII), рассказы о дон Хуане, ушедшем в монастырь (Мериме, "Души чистилища"), о разбойнике Кудеяре, удалившемся в пустыню замаливать грехи (Некрасов, "Кому на Руси жить хорошо"), о св. Антонии и Юлиане Странноприимце (Флобер), о старце Зосиме, который в юности был обер-офицером на Кавказе ("Братья Карамазовы") и др. После толстовского "Отца Сергия" весь этот комплекс мотивов уже осознается как приевшийся стереотип.

Ср., например, рассказ М. Кузмина "Секрет о. Гервасия": "Будь Успенский монастырь ближе к губернскому городу, ...дамы не замедлили бы создать вокруг сравнительно молодого игумена романтическую легенду... Конечно, сейчас же оказалось бы, что он был лихим гусаром, графом, имел массу связей, дуэль с сановным лицом, что ему грозила опасность ссылки и т. п. И, наверное, не одна из губернских львиц захотела бы повторить историю „Отца Сергия“". "Бывший кавалергард и князь, мохом поросший седенький попик в черной ряске, архиепископ Сильвестр" в романе Б. Пильняка "Голый год" [гл. 1] обнаруживает стилизаторскую зависимость от классических образцов, равно как и "генерал-майор Комаровский Эшаппар де Бионкур, командир лейб-гвардии уланского Его Величества полка" из "Театрального романа" М. Булгакова, чье послушничество в Независимом театре переключается с аскезой пустынных монахов [см. В. Шверубович. О старом Художественном театре. М.: Искусство, 1990, 82]. Объектом комизма послужила здесь, с одной стороны, подвижническая атмосфера МХТа, его идеал почти что культового служения искусству, а с другой – личная история ярого поклонника МХТа

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов [ilfandpetrov.ru](mailto:ilfandpetrov.ru)  
А. А. Стаховича, блестящего конногвардейца, богача и светского льва, который в признательность за финансовую поддержку театра был принят в его труппу, хотя сценического таланта не имел и выполнял в основном технические функции (отметим, кстати, сугубый анахронизм в легенде об Эшаппаре, который у Булгакова служит при Александре III).

Обычная развязка подобного сюжета, представленная и в рассказе о гусаре-схимнике, – та или иная неудача отшельничества: святость в конце концов не выдерживает испытания, герой изменяет аскезе и иногда вынужден бывает вернуться к людям, причем часто уже не в прежней блестящей роли, а как рядовой, незаметный человек. В некоторых версиях он поддается провокации и совершает убийство (дон Хуан у Мериме, Кудеяр-разбойник), в других уступает плотскому соблазну (отец Сергей). У Достоевского неудача святости открывается после смерти старца, чье тело, вопреки ожиданиям, оказывается тленным; функция "возвращения в мир" передается здесь ученику Зосимы – Алеше. В рассказе Кузмина "Пример ближним" [кавычки Кузмина] отшельник Геннадий, совращенный дьяволом, гибнет оттого, что, подобно толстовскому герою, начинает думать больше о своем престиже и достоинстве, чем о душе и о ближних. В ДС как искушение, так и возврат к людям имеют сниженную форму (клопы, ассенизационный обоз). Подобно другой вставной новелле – о Вечном Жиде [ЗТ 27], карьера гусара-схимника демонстрирует крушение старых архетипов в условиях революционной эпохи, упразднившей все священное и вечное.

Такова общая схема, положенная в основу "Рассказа о гусаре-схимнике". Если же говорить о деталях, а также об использованных в новелле повествовательных и стилистических клише, то круг параллелей оказывается гораздо шире, выходя за пределы историй о военных-монахах, грешниках-святых и т. п. При этом полезны сопоставления не только с классикой (Пушкин, Тургенев, Достоевский), но и с эпигонской литературой конца XIX–начала XX в., "расподобление" с которой было особенно актуально для писателей нового поколения.

Не претендуя на полноту, укажем некоторые литературные параллели к мотивам и деталям "Гусара-схимника". Типологически рассказ распадается на две части, которым соответствуют два круга мотивов. В первой части идет речь о блестящем кавалерийском офицере, и в поисках сопоставлений естественно обращаться к таким жанрам, как великосветские и военные повести, мемуары, биографии и т. п. Вторая часть, посвященная отшельничеству Буланова, ориентирована на литературу житийного типа. Разумеется, мы вправе привлекать и такие произведения, где названные жанры представлены лишь в виде отдельных вкраплений.

Блестящий гусар, граф Алексей Буланов... был действительно героем аристократического Петербурга. Имя великолепного кавалериста и кутилы не сходило с уст чопорных обитателей дворцов по Английской набережной... – "Народ бежал за нею, чтобы увидеть la Venus moscovite" [Пушкин, Пиковая дама]. "Его носили на руках" [о П. П. Кирсанове: Тургенев, Отцы и дети]. "У всех на устах имя смелого партизана. Его лаконичные донесения, в стиле Суворова и Скобелева, производят сенсацию. Царь шлет ему благодарственные телеграммы. Чин генерала и два белых креста украшают шею и грудь" [о генерале П. Ренненкампе; Галич, Легкая кавалерия, 100].

За графом Булановым катилась слава участника многих тайных дуэлей, имевших роковой исход, явных романов с наикрасивейшими, неприступнейшими дамами света... – "Рассказывали... о раздавленных рысаками людях, о зверском поступке с одной дамой хорошего общества, с которой он был в связи, а потом оскорбил ее публично... Прибавляли сверх того, что он какой-то бретер... Было получено роковое известие, что принц Гарри имел почти разом две дуэли... убил одного из своих противников наповал, а другого искалечил" [Достоевский, Бесы, 1.2.1]. "О великом князе в обществе петербургском ходили целые басни. Ходили рассказы и сплетни о миллионных долгах и казенных субсидиях... О парижских скандалах, об игре в Монте-Карло и в английском клубе. О бесчисленных увлечениях и похождениях веселого свойства..." [о великом князе Владимире Александровиче: Ю. Галич, Императорские фазаны, 84 сл]. Множество "великосветских дуэлей" описывается в одноименном очерке того же автора [Галич, Легкая кавалерия, 86 сл]. Всем памятен бретер, гроза мужей Долохов в "Войне и мире".

...Сумасшедших выходок против уважаемых в обществе особ и прочувствованных кутежей, неизбежно кончавшихся избиением штафирок. – В "Бесах" Ставрогин хватает и ведет за нос помещика Гаганова, "человека пожилого и даже заслуженного",



Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru наносит этим "оскорбление всему нашему обществу", а затем кусает за ухо губернатора. После этого он впадает в сильнейшую белую горячку; в обществе говорят, что он "точно как бы с ума сошел", "способен на всякий сумасшедший поступок" и т. п. [1.2.2-3]. Мотив оскорбления почтенных людей встречаем в "Смерти Вазир-Мухтара" Ю. Тынянова, когда Грибоедов (в то время "молодой и дерзкий") хлопает по лысине сановника в театре [11.4]. Параллели к избиениям штафинок – в "Мертвых душах", где Ноздрева привлекают к суду "по случаю нанесения помещику Максимову личной обиды розгами в пьяном виде", в "Братьях Карамазовых", где Митя таскает за бороду штабс-капитана Снегирева [II.4.6-7]; в "Двух гусарах" Л. Н. Толстого, где граф Турбин "Матнева из окошка за ноги спустил" и избивает шулера Лухнова. Нет сомнения, что уже Толстой в своей повести-шутке относится к этим "гусарским" мотивам как к давнишним штампам. Немало подобных эпизодов содержат биографические легенды о классическом бретере и авантюристе корнете Савине, согласно которым ему случалось бить хлыстом редакторов газет и выкрашивать в желтую краску евреев-кредиторов [Гиляровский, Корнет Савин, Соч., т. 2; Savine, Benson, Pull Devil – Pull Baker, 38-40]. В мемуарах генерала В. Н. фон Дрейера рассказывается о том, как гусарский поручик Старицкий в пьяном виде отрезал ножницами бороду подполковнику-интенданту, что вызвало скандал и дуэль; о том, как "отставной гусар Фронцкевич, пьяница с попорченным носом, бросился рубить шашкой непонравившегося ему „штафиру“" и о других аналогичных эпизодах из военных легенд начала века [На закате империи, 64-65, 72].

Граф был красив, молод, богат, счастлив в любви, счастлив в картах и в наследовании имущества. – Ср. в "Анне Карениной": "Вронский... один из самых лучших образцов золоченой молодежи петербургской... Страшно богат, красив, большие связи, флигель-адъютант и вместе с тем – очень милый, добрый малый" [1.11]. "Он [П. П. Кирсанов] с детства отличался замечательной красотой... славился смелостью и ловкостью... Блестящая карьера ожидала его" [Тургенев, Отцы и дети].

Он помогал абиссинскому негусу Менелику в его войне с итальянцами. Ср. период романтических странствий в биографии Ставрогина: "Наш принц путешествовал три года с лишком... изъездил всю Европу, был даже в Египте и заезжал в Иерусалим; потом примазался где-то к какой-то ученой экспедиции в Исландию и действительно побывал в Исландии" [1.2.4]. Корнет Савин рассказывал офицеру и писателю Ю. Галичу "о жизни своей у абиссинского негуса Менелика, объявившего его владетельным князем своего царства и обручившего с полудюжиной чернокожих принцесс" [Галич, Императорские фазаны, 174]. Прототип графа Буланова поручик Булатович тоже путешествовал по Абиссинии и помогал Менелику (см. начало настоящего примечания). Н. С. Гумилев совершил три поездки в Африку, провел около двух лет в Абиссинии и был представлен ко двору; Менелик неоднократно упоминается в его стихах и прозе [Шатер; Мик; Умер ли Менелик?; Записка об Абиссинии и др.]. Отбытие на чужую, экзотическую войну – офицерская доблесть, модная на рубеже веков; мемуарист сообщает, например, о кавалерийском подполковнике Максимове, "блестящем стрелке, всаживавшем пулю в туз на расстоянии 25 шагов", который участвовал в англо-бурской войне на стороне буров [Ю. Галич, Великосветские дуэли // Ю. Галич, Легкая кавалерия, 90]. Ветераном англо-бурской войны, побывавшим в плену у англичан, был будущий лидер партии октябристов А. И. Гучков. Уже упоминавшийся Савин участвовал или приписывал себе участие в испано-американской войне [Savine, Benson, Pull Devil – Pull Baker, 8].

Разгромив войска итальянского короля, граф вернулся в Петербург... Петербург встретил героя цветами и шампанским. – Ср. Пушкина: "Между тем война со славою была окончена. Полки наши возвращались из-за границы. Парод бежал им навстречу" [Метель].

О нем продолжали говорить с удвоенным восхищением... – Ср. Пушкина: "Толки начались с новою силою" [Арап Петра Великого].

..Женщины травились из-за него, мужчины завидовали. – Различная реакция мужской и женской части общества на героя – общее место великосветского жанра, ср. Пушкина: "Мужчины встретили его с какой-то шутовой приветливостью, дамы с заметным недоброжелательством" [Гости съезжались на дачу...]. "чувствительные дамы ахали от ужаса; мужчины бились об заклад, кого родит графиня: белого ли или черного ребенка" [Арап Петра Великого]. Зависть мужчин – общее место, ср. "женщины от него с ума сходили, мужчины называли его фатом и втайне завидовали

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru ему" [Тургенев, Отцы и дети]. "Наши франты смотрели на него с завистью и совершенно пред ним стушевывались" [Достоевский, Бесы, 1.2.1]. По поводу самоубийств: "Ришелье за нею волочился, и бабушка уверяет, что он чуть было не застрелился от ее жестокости" [Пиковая дама]; "...пошли толки... что в нее безумно влюблен гимназист Шеншин... что он покушался на самоубийство" [Бунин, Легкое дыхание].

И внезапно все кончилось. – Подобная формула резкого изменения или перехода характерна для повествования эпохи романтизма: "Но вдруг все изменилось" [Гейне, Идеи. Книга Le Grand, гл. 6]; она встречается у Пушкина: "Нечаянный случай все расстроил и переменял" [Дубровский]; "Нечаянный случай всех нас изумил" [Выстрел] и др. Ближе к ДС место из "Отцов и детей": "На двадцать восьмом году жизни он уже был капитаном; блестящая карьера ожидала его. Вдруг все изменилось" [гл. 7] и из "Дворянского гнезда": "Неожиданный случай разрушил все его планы" [о Лаврецком, гл. 15].

Граф Алексей Буланов исчез... Исчезновение графа наделало много шума. – Параллели: "Он получал повышение за повышением и уже занял важный пост в посольстве, и вдруг исчез из М... при необъяснимых обстоятельствах" [Гофман, Серапионовы братья, вступление]. Пишет брат, / что всюду о моем побеге говорят, /... что басней города я стал, к стыду друзей... [А. Апухтин, Год в монастыре]. "Отъезд Алексея Александровича наделал много шума" [Анна Каренина, IV.6]. "Событие казалось необыкновенным и необъяснимым..." [Отец Сергей]. "Много шума наделал поединок между конногвардейцем гр. Мантейфелем и князем Юсуповым" [Галич, легкая кавалерия, 90].

Сыщики сбились с ног. Но все было тщетно. Следы графа не находились. – "Все поиски были тщетными" [Гофман, Серапионовы братья]. "Отыскался след Тарасов" [Гоголь, Тарас Бульба].

...Из Аверкиевой пустыни пришло письмо, все объяснившее. – "И наконец-то все объяснилось!.. Все разом объяснилось" [Бесы, 1.2.3].

Блестящий граф, герой аристократического Петербурга, Валтасар XIX века, принял схиму. – Такая же риторика в "Отце Сергии": "...красавец, князь, командир лейб-эскадрона кирасирского полка, которому все предсказывали и флигель-адъютантство и блестящую карьеру... уехал в монастырь, с намерением поступить в него монахом" [гл. 1]. Ср. аналогичную структуру фразы – риторический перечень светских доблестей героя, оттеняющий неожиданность его аскезы, – в цитированной выше статье из журнала "Разведчик": "Блестящий ротмистр Б., известный путешественник по Абиссинии, близкий к негусу Менелику, инструктор абиссинских войск, отважный охотник на львов и слонов, спортсмен, удалился от мира..."

Передавали ужасающие подробности... Поднялся вихрь предположений... Рождались новые слухи... Говорили, что... Передавали, что... – Подобная фразеология обильно представлена в "Бесах": "Доходили разные слухи" [1.1.5]; "Прибавляли сверх того... Узнали наконец, посторонними путями... Доискались, что..." [1.2.1]; "Так, по крайней мере, передавали... Размазывали с наслаждением..." [1.2.2]; "Передавали тоже..." [1.2.4]. Эти выражения вообще характерны для рассказов о загадочных героях и поразительных происшествиях: "С именем [генерала Ренненкампа] связывалось множество невероятных слухов. Передавали про коллекцию золотых божков, вывезенных им из Китая... Про миллионные контрибуции, про крайнюю неразборчивость в средствах..." [Ю. Галич, Желтая опасность // Ю. Галич, легкая кавалерия, 102]. "Слухи... поползли разом и вдруг... Передавалось на ухо и с оглядкой, что двое солдат угрожали жизни императора..." [Тынянов, Малолетний Витушищников].

Говорили, что графу было видение умершей матери. – Видение, или эпифания, дающая толчок к перемене жизни, – частый элемент рассказов данного типа. В легендах о святых герой слышит голоса: "Арсений был придворным... и однажды он услышал голос, говорящий ему: „Беги людей, и ты будешь спасен". Тогда он сделался монахом" [Saint Arsene, Abbe, в кн.: Voragine, La Legende dor ee, vol. II]. Видение собственных похорон является герою "Душ чистилища" П. Мериме, заставляя его уйти от мира. Призрак умершего компаньона приходит к Скруджу в диккенсовской "Рождественской песни". "...Это ему сон накануне приснился, чтоб он в монахи пошел, вот он отчего", – комментируют обращение Зосимы его товарищи по полку [Братья Карамазовы, ч. 2, кн. 6, II в].

У подъезда княгини Белорусско-Балтийской стояли вереницы карет. – Стечение клише и литературных реминисценций: (а) "кареты у подъезда": "множество карет, дрожек и колясок стояло перед подъездом дома, в котором производилась аукционная продажа..." [Гоголь, Портрет]. "кареты... влекомые четверками, неслись к расsvещенному подъезду..." [Бестужев-Марлинский, Испытание, гл. 3]. "С 11 часа вечера кареты одна за одной стали подъезжать к ярко освещенному подъезду" [Лермонтов, княгиня Лиговская] и т. п.; (б) "вереницы карет": О балах, о пажах, вереницах карет... [А. Вертинский, Бал Господень (1917)]; (в) "визиты соблезнования": "весь город посетил Варвару Петровну" по поводу болезни ее сына [Бесы, 1.2.3].

Ждали графа назад. – Ср. "ждали графа" [Арап Петра Великого].

Говорили, что это временное помешательство... – Ср. слухи о сумасшествии Ставрогина [Бесы, 1.2.2].

Мало-помалу о нем забыли. – "Наш принц путешествовал три года с лишком, так что в городе почти о нем позабыли" [Бесы, 1.2.4].

Княгиня Балтийская познакомилась с итальянским певцом... – Ср. "Графиня? она, разумеется, сначала была очень огорчена твоим отъездом; потом, разумеется, мало-помалу утешилась и взяла себе нового любовника; знаешь кого? длинного маркиза К." [Арап Петра Великого]. "За это время он узнал... о выходе замуж Мэри" [Отец Сергей].

В обители граф Алексей Буланов, принявший имя Евпла, изнурял себя великими подвигами. Он действительно носил вериги, но ему показалось, что этого недостаточно для познания жизни. Тогда он изобрел для себя особую монашескую форму: клубок с отвесным козырьком, закрывающим лицо, и рясу, связывающую движения. – Изобретательность по части самоистязания типична для византийских житий, например: "Антоний... стал предаваться жизни аскета, оставаясь наедине с самим собою и изнуряя себя терпением... Работал не покладая рук..." "Носят они на себе вериги, ноша эта столь тяжела, что кира, будучи телом послабее, сгибается до земли и не может выпрямиться. Верхнее платье их длинно, поэтому сзади оно волочится по земле... а спереди спускается до самого пояса, полностью покрывая лицо, шею, грудь и руки" [Афанасий Александрийский, Феодорит Киррский, в кн.: Памятники византийской литературы]. Параллели из новой литературы: "Он носил власяницу из конского волоса под своей грубой шерстяной одеждой... Не было такого послушания или эпитимьи, которых бы он не находил слишком легкими, и нередко настоятель монастыря бывал вынужден приказывать ему умерить умерщвление плоти" [Мериме, Души чистилища; курсив мой. – Ю. Щ.]; "Он сам увеличивал для себя, сколько было возможно, строгость монастырской жизни. Наконец уже и она становилась ему недостаточной и не довольно строгою... Таким образом долго, в продолжение нескольких лет, изнурял он свое тело..." [Гоголь, Портрет; курсив мой. – Ю. Щ.]; "Он сшил себе рубаху с железными колючками" [Флобер, Легенда о святом Юлиане Странноприимце].

С благословения игумена он стал носить эту форму. – формула "с благословения..." типична для житий отшельников; ср. Гоголя: "Он удалился с благословения настоятеля в пустынь" [Портрет]. "Испросив благословения от своего старца, он стал удаляться в лес... Получив благословение у... иеромонаха Исаяи, он окончательно удалился в „пу-стыньку“ и поселился в ней" [Ильин, Преподобный Серафим Саровский, 26, 31].

Но и этого показалось ему мало. Обуянный гордыней, он удалился в лесную землянку и стал жить в дубовом гробу. – "Он удалился... в пустынь" [Портрет]. – Жизнь в гробу типична для ранних монахов и отшельников [см. Памятники византийской литературы]. В дубовом гробу-колоде, стоявшем в его келье, спал Серафим Саровский [в. Ильин, 57-58]. В гробу спит схимник у Гоголя [Страшная месть, гл. 15]. "Узкий ящик, короче его роста, служил ему постелью" [Души чистилища]. ...И показал мне гроб, в котором тридцать лет / Спит как мертвец он, саваном одет [А. Апухтин, Год в монастыре]. Впрочем, мотив гроба у Апухтина тут же снижается. Оказывается, что старец спит в нем только летом; / Теперь в гробу суровом этом / Хранятся овощи, картофель и грибы [ср. ЗТ 1//9]. Степан Касатский, оставив монастырь, уезжает в пустынь, поселяется в горной келье, где похоронен затворник Илларион. Религиозное чувство переплетается в нем с "чувством гордости и желанием первенства", и затворничество предпринято для того, "чтобы смирить

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
гордыню" [Отец Сергей]. Герой цитированной поэмы Апухтина тоже одержим духом  
своеволя / и гордости, подобно сатане.

Подвиг схимника Евпла наполнил удивлением обитель. – Ср.: "Там строгостью жизни,  
неусыпным соблюдением всех монастырских правил он изумил всю братью" [Портрет].  
"Добродетели отрока Смарагда наполняли благоуханием монастырь" [А. Франс, Святая  
Евфросиния, пер. Я. Лесюка, где замечателен точный синтаксический параллелизм с  
ДС].

Он ел только сухари, запас которых ему возобновляли раз в три месяца. – Пост,  
как и вериги, – неперемный элемент житий: "Пропитание принимал он только от  
единственного друга: состояло оно из одного хлебца, коим он питался два дня...."  
[Памятники византийской литературы, 128]. У Гоголя: "Питался он одними  
кореньями" [Портрет].

Так прошло двадцать лет. Евпл считал свою жизнь мудрой, правильной и единственно  
верной. Жить ему стало необыкновенно легко, и мысли его были хрустальными...  
Однажды он с удивлением заметил... – Последовательность типа: (а) "Прошло  
столько-то лет"; (б) устойчивое, удовлетворенное состояние, в которое пришел  
герой в течение этих лет; (в) неожиданное событие, нарушающее ход жизни героя  
("Однажды...") – иногда с пропуском какого-нибудь из трех звеньев – характерна  
для жизнеописаний, притом не обязательно монашеских. Ср.: "Так прошло много лет.  
Щетинин дожил до той неприятной эпохи, где человек замечает, что он начинает  
стареть... Однажды (это было летом) на маленькой даче... был шумный холостой  
обед" [Гр. В. А. Соллогуб, Большой свет, гл. 3]. "Уже несколько лет прошло, как  
дон Хуан, иначе говоря, брат Амбросьо, обитал в монастыре, и жизнь его была  
непрерывным рядом подвигов благочестия и уничтожения... муки его совести  
смягчились от чувства удовлетворения, которое давала ему совершившаяся в нем  
перемена... Однажды после полудня... брат Амбросьо работал в саду..." [Мериме,  
Души чистилища]. "Смарагд уже пять лет исполнял обязанности привратника, и вот  
однажды некий чужестранец постучался в ворота монастыря" [А. Франс, Святая  
Евфросиния]. "Так прожил касатский в первом монастыре, куда поступил, семь  
лет... Все то, чему надо было учиться, все то, чего надо было достигнуть, – он  
достиг, и больше желать было нечего... Это было уже на второй год пребывания его  
в новом монастыре. И случилось это вот как..." [Отец Сергей]. "Так прошло девять  
лет в монастыре и тринадцать в уединении. Отец Сергей имел вид старца..." [там  
же].

На пятый день пришел неизвестный ему старик в лаптях и сказал, что монахов  
выселили большевики и устроили из обители совхоз... Схимник не понял старика. –  
Об отшельнике, не ведающем о событиях во внешнем мире, ср. у Филдинга [Том  
Джонс, VIII] и А. К. Толстого – сцена со схимником [Смерть Иоанна Грозного].

Старик крестьянин продолжал носить сухари. – Простолюдины, приносящие еду  
отшельнику, – нередкий мотив в житийной литературе. "Так долгое время жил  
Антоний отшельником, только два раза в год принимая хлебы через ограду"  
[Памятники византийской литературы, 42]. Провизия, приносимая крестьянами  
анакорету, оставляется у дверей или привязывается к длинной веревке [St. Benoît  
// Voragine, La Legende doree, vol. I; А. Франс, Тайс, кн. 3; Лесков, Скоморох  
Памфалон].

Так прошло еще несколько никем не потревоженных лет. Однажды только дверь  
землянки растворилась... – Ср. выше: "Так прошло двадцать лет".

Старец лежал в гробу, вытянув руки, и смотрел на пришельцев лучезарным взглядом.  
– Ср. в "Отце Сергии": "Он поднял на нее глаза, светившиеся тихим радостным  
светом". Какой-то радостью чудесной, неземною / Светился взор его [А. Апухтин,  
Год в монастыре].

...По углам его мрачной постели быстро перебежали вишневые клопы. – Борьба Евпла  
с клопами – пародия на рассказы об искушении святых отшельников полчищами бесов  
в форме отвратительных животных или насекомых, об их борьбе с наваждениями,  
феями и проч. "Однажды, когда он прятался в могиле, толпа демонов напала на него  
с такой силой, что приносивший ему пищу должен был вынести его полумертвого на  
своих плечах" [St. Antoine // Voragine, La Legende doree, vol. I]. "Пафнутий  
заметил в своей келье какое-то странное кишение... и понял, что это мириады  
крошечных шакалов" [А. Франс, Тайс, кн. 3]. Против надоедливых существ  
употребляется святая вода ("Святая вода и Евангелие от Иоанна обращают фей в

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru бегство" [А. Франс, Амикус и Целестин]), которой в пародийной истории Евпла соответствуют керосин и "Клопин". В рассказе Н. С. Лескова новоначального монаха мучат и лишают сна клопы, что выясняется после долгих расследований и попыток лечения [Удивительный случай всеобщего недоумения, в сб.: Заметки неизвестного; за указание благодарим А. Жолковского]. К клопам как инструменту сокрушения старых архетипов соавторы вернулись в рассказе "Победитель", где клопы кусают и мучат фамильное привидение, вынуждая его к паническому бегству [Кр 23.1932 и Ильф, Петров, необыкновенные истории...].

Схимник просил привезти ему из города порошок "Арагац" против клопов... продукты бр. Глик... под названием "Клопин". – О средствах против клопов см. ДС 4//8.

Клопы умирали, но не сдавались. – "La garde meurt mais ne se rend pas", знаменитая фраза, приписываемая наполеоновскому генералу Камбронну в связи с битвой при Ватерлоо [справку см. в: Ашукин, Ашукина, Крылатые слова, 138]. Цитируется Л. Толстым в рассказе "Набег".

Тогда он понял, что ошибся... Жить телом на земле, а душой на небесах оказалось невозможным. – Признание своей ошибки, извлечение из нее урока – типичный момент произведений о несостоявшихся подвижниках. Ср. в "Отце Сергии": "Так вот что значил мой сон... Я жил для людей под предлогом Бога... одно доброе дело, одна чашка воды, поданная без мысли о награде, дороже облагодетельствованных мною для людей" (т. е. напоказ), – и у А. Франса: "Я помышлял о Боге, о спасении души, о вечной жизни, словно все это имеет какую-то ценность для того, кто видел Тайс..." [Тайс, кн. 3].

Старец не оглядываясь пошел вперед. – "И он пошел... от деревни до деревни, сходясь и расходясь с странниками и странницами и прося Христа ради хлеба и ночлега" [Отец Сергей].

Сейчас он служит кучером конной базы Московского коммунального хозяйства. – Финал рассказа ДС о гусаре-схимнике – советская версия финала "Отца Сергия": "В Сибири он поселился на заимке у богатого мужика и теперь живет там. Он работает у хозяина в огороде, и учит детей, и ходит за больными". Как обычно, у соавторов совмещаются два разноплановых элемента, в данном случае мотив из повести Толстого и факт послереволюционной жизни – мимикрическое "опрощение" бывших аристократов и офицеров, меняющих личность и скрывающихся в "глубинке". Ср. сообщение Ю. Галича о полковнике Ильенко, который был заядлым дуэлянтом, "достойно участвовал в войне, в рядах своего полка заработал георгиевский крест, а в настоящее время, по слухам, проживает в советской России как обыкновенный крестьянин" [Ю. Галич, Великосветские дуэли // Ю. Галич, Легкая кавалерия, 90].

Этот финал судьбы гусара-схимника не идет только от Л. Н. Толстого, но отражает и мечты многих русских эмигрантов, которые иногда становились реальностью, но чаще оставались лишь фантазией, wishful thinking... Знаменитый князь Феликс Юсупов в разговоре с Александром Вертинским как-то сказал (около 1925 г.): "Я часто вижу во сне Россию. И вы знаете, милый, если бы можно было совсем тихо и незаметно пробраться туда и жить где-нибудь в деревне, никому неизвестным обыкновенным жителем. Какое это было бы счастье! Какая радость!" [Вертинский, Дорогой длиною..., 191].

Ср. тот же синтаксический оборот с "теперь" в заметке М. Гельцера выше. К этому типу относится и бывший камергер, ныне "простой мужик Митрич" в ЗТ 13.

12//12

Княгиня Белорусско-Балтийская. – Контаминация дворянской фамилии Белосельская-Белозерская с названием московского вокзала: нынешний Белорусский вокзал в эпоху ДС назывался Белорусско-Балтийским. Не исключена также ассоциация с известной до революции маркой автомобилей Русско-Балтийского завода – так называемой "Русско-Балтийской каретой". Ср.: "У подъезда княгини Белорусско-Балтийской стояли вереницы карет"; подобные соположения по смежности в скрытом источнике не чужды соавторам [ср. ДС25//30 "набежавшем Персицком"; ЗТ 13//40 "фараонской бородачке" Лоханкина].

По словам В. Катаева, шутка соавторов намекает на тогдашнюю жену М. Булгакова – Л. Е. Белозерскую [Алмазный мой венец].

12//13

Теперь я уже должен жениться, как честный человек. – Клише, нередкое в литературе в контексте, сходном с данным местом ДС. Ср. у Лермонтова: "Есть случаи, в которых благородный человек обязан жениться" [Княжна Мери, 15 июня]; у Толстого: "Если он благородный человек, то он или должен объявить свое намерение, или перестать видаться с тобой" [Война и мир, II.5.15]; у Чехова: "Любовь налагает известные обязательства... и вы, как честный человек, должны понимать это"; "я, как честный человек, возьму на себя..." и т. д. [От нечего делать].

12//14

В центре таких субтропиков давно уже нет, но на периферии, на местах – еще встречаются. – "На местах" – неологизм 20-х гг., находимый у Ленина: "Вся власть на местах должна перейти непосредственно к местным советам" [цит. по Селищеву, Язык революционной эпохи]. Новое словечко обыгрывалось в эстрадных шутках: "Ты, видать, не местный [т. е. не здешний], а с мест" [В. Типот, В столовой (1926), в кн.: Москва с точки зрения]. В журнале "Чудак" была рубрика с каламбурным названием "Крики с мест".

Примечания к комментариям

1 [к 12//1]. "Знойная женщина, мечта поэта", – отзывается Остап о вдове Грицацуевой в конце главы. К. В. Душенко (в личном письме) заметил, что здесь возможен отголосок еще одной песни Беранже в русском переводе, с припевом: Уж пожить умела я! / Где ты, юность знойная, / Ручка моя белая, / Ножка моя стройная? (пер. В. Курочкина).

2 [к 12//8]. Согласно И. Ильинскому, балиевский номер исполнялся "с просунутыми в декорации головами и руками, на которых были надеты сапоги и которые изображали ноги" (популярный в те годы прием "тантаморесок"). Аналогичный номер на слова "так громче музыка..." был в репертуаре петербургского "Интимного театра", руководимого Б. Неволиным [Ардов, Разговорные жанры..., 99].

3 [к 12//11]. А. К. Булатович более всего известен своей деятельностью в Афонском монастыре, где он принял постриг и имя иеросхимонаха Антония. На Афоне он был связан с сектой "имя-божцев" (упоминаемой в стихах О. Мандельштама: И поныне на Афоне...).

13. Дышите глубже: вы взволнованы!  
13//1

Грузовики Старкомхоза и Мельстроя развозили детей... Несовершеннолетнее воинство помахивало бумажными флажками и веселилось до упаду. – В начале главы описана первомайская демонстрация 20-х гг. в ее характерных моментах, включая и детей на грузовиках. М. Кольцов говорит о "среднестатистическом" советском ребенке, родившемся в год революции: "Он умело завязывает красный пионерский галстук, оглушает медной трубой, он катается Первого мая на грузовиках..." [Сановник с бородой, 1928]; окончание цитаты см. в ЗТ 6//1. Аналогичные детали дает Э. Э. Киш в своем репортаже о московском Первомае 1927 (тот самый день, что и в ДС13!): "Для них [детей] освобождаются все автомобили, грузовики, дрожки; эти средства транспортировки украшаются гирляндами и лентами; каждый из детей держит в руке флажок и может махать им и кричать вдоволь; этим машинам разрешено разъезжать везде, им дают дорогу даже колонны демонстрантов, не говоря уже о кордонах милиции" [Kisch, Zaren..., 151-152; совпадение с ДС выделено нами].

13//2

Чтобы скоротать время в заторе, качали старичков и активистов. – Обычай "качать", т. е. чествовать подбрасыванием в воздух, существовал в русском народе с давних времен. Он упоминается у Некрасова [Мороз, Красный нос, XIX] в связи с обрядом "отряхивания мака". Качание на качелях или на руках имеет архаичную магическую подоплеку [см. Фрезер, Золотая ветвь, вып. 2:131]; о другой магической церемонии в данной главе ДС см. ниже, в конце примечания 3. Качание встречается у Некрасова и в его более современной, уже внеобрядовой функции: крестяные качают помещика [Кому на Руси жить хорошо: Последыш, гл. 3]. В. Набоков вспоминает, как "по старинному русскому обычаю, дюжие руки раскачивали и

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru подкидывали [отца] несколько раз" [Другие берега, 1.5]. Из народа обычай перешел в "образованную" и чиновничью среду: у Гоголя игроки качают Глова; у Тэффи учителя провинциальной гимназии качают понравившегося оратора [Игроки, явл. 18; Тэффи, С незапамятных времен]1. В советские годы качанье продолжало быть элементом массовой культуры: им чествуют партийных руководителей, передовиков производства, почетных гостей. "После пения „Интернационала"... партийцы гурьбой двинулись к новому организатору с намерением качать его" [Семенов, Наталья Тарпова, кн. 1:197]. "Внезапно пионеры набрасываются на тов. Клемана, чья солидная комплекция их нимало не устрашает, несколько раз подкидывают его в воздух и ловят вытянутыми руками – видимо, это русский обычай чествовать народных героев" [wullens, Paris, Moscou, Tiflis, 69]. Качанье – способ поздравлять с праздником, с успехом: "Рабочие фабрики Москвошвея, после митинга в честь занятия китайскими революционными войсками Шанхая, качают своего товарища по работе – китайца Сан-Чу-фана" [обложка ОГ 03.04.27].

Праздничная демонстрация 20-х гг. была во многом спонтанным действием, оставлявшим время для веселья и развлечений. Качанье во время заторов упоминается многими современниками: "Если случалась задержка, а случалась она часто, нынешнего жесткого порядка тогда еще не было, демонстранты танцевали на мостовой, пели „Кирпичики" или еще что-то про первого красного офицера" (т. е. "Мы красная кавалерия..."; о "кирпичиках" см. ЗТ 9//2); "Когда движение останавливалось, в группах закипала чехарда, друг друга качали, боролись, хохотали..."; "Песни и подкидывание товарищей в воздух на вынужденных остановках шествия..."; "Вместе с другими студентами [Трубачевский, на демонстрации] качал военного инструктора" [Липкин, Квадрига, 89; Булгаков, Ноября 7-го дня (1923), в его кн.: Забытое; Герштейн, Новое о Мандельштаме, 16; Каверин, Исполнение желаний, 1.6.5]

13//3

Понесли чучело английского министра Чемберлена, которого рабочий с анатомической мускулатурой бил картонным молотом по цилиндру. Проехали на автомобиле три комсомольца во фраках и белых перчатках... – Васька! – кричали с тротуара. – Буржуй! Отдай подтяжки! – Пестрая площадная образность в виде масок, карикатур, гигантских буквализованных тропов и аллегорий была непременной частью манифестаций и праздничного убранства городов. 1-е мая и 7-е ноября были днями карнавалных действ, когда по городским улицам двигались конструктивистски оформленные конные повозки и грузовики с веселящимся народом, механизированные макеты и модели достижений (фабрика, изба-читальня, сберкасса), корабли ("большевистский" и "империалистический", ср. сон протопопы Аввакума), маяки (символ значения СССР для других народов), трехмерные диаграммы (например, успехов пробкового завода – из пробки), передвижные мастерские и выставки продукции (стенды с резиновыми изделиями фабрики "Треугольник" или с инструментами завода "Большевик"), увеличенные бытовые предметы (телефон, галоша, вилка, чайник), огромный золотой червонец, бутафорские паровозы (один из которых упомянут выше в настоящей главе) и настоящие танки. Такая же гиперболика пускалась в ход для пропаганды разнообразных "горячих" тем дня, для критики недостатков. Проезжали на высоких постаментах фигуры лодыря, "бюллетенщика", прогульщика; проезжал макет пивной, где два завсегдатая в кольце бутылок играли в карты. В Международный юношеский день (МЮД) 1928 г. комсомольцы провозили на грузовике через Красную площадь огромную водочную бутылку с надписью: "Ори во всю глотку – долой самогон и водку". Непременны были живые картины, обличающие жестокости империалистов в колониях (Англия – Китай, Индия, Египет); объемные карикатуры на недругов СССР (О. Чемберлен, Э. Примо де Ривера, Ю. Пилсудский, Цанков); большие весы, на которых социализм перевешивал капитализм; образы капстран, где Америка представлялась как большое судно, составленное из грузовиков, на коем ехали статуя Свободы и фигуры всевозможных "королей" (нефти, мяса и проч.), Италия – как свадебная процессия "короля фашистов" и папы, а Франция – как распутная девица с запавшим носом, заигрывающая с гигантским знаком доллара, и т. д.

С платформ и грузовиков разыгрывались – при активном участии зрителей – театрализованные сцены, в которых капиталистов и их приспешников можно было узнать по цилиндрам, перчаткам, фракам, белогвардейцев – по мундиру, эполетам, сабле, а попов – по рясам и кадилам, зачастую конфискованным у церкви. В заметках французской журналистки описываются ряженые в Москве в Международный юношеский день (МЮД) 1926:

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
"Грузовик полон молодежи. С одного борта – фигуры рабочих в кепках, крестьян в тулупах, солдаты, матросы. Но что это за маскарад напротив? Два-три „буржуя“ – вроде тех, которых мы только что видели дергающимися на нитках – в заломленных цилиндрах, расхристанных черных костюмах и затертых манишках. Какие страшные пьяные рожи, какие чудовищные отвислые губы! Один размахивает бутылкой шампанского, другой пошатывается, икает, третий совсем не держится на ногах. За ними – монах, царь в пурпуре и в картонной позолоченной короне, поп в коричневой рясе и в тиаре с черным крестом, генерал в треуголке с плюмажем, расфуфыренный, как попугай. Поп благословляет всех мановениями руки; генерал машет мамелюкской саблей; царь потрясает скипетром в одной руке, крестом и орденами – в другой. Резкий диалог, презрительные и угрожающие жесты рабочих и крестьян – и вот уже с попа сваливается тиара, с царя корона, генерал роняет саблю и все они валятся на мертвецки пьяных буржуев, под ноги торжествующему пролетариату. Мохнатый и рогатый дьявол простирает над их трупами свои нетопырные крылья".

Из свидетельства Эгона Эрвина Киша видно, что плакаты и пантомимы тогдашних демонстраций в Москве не ограничивались лозунгами общедоступного характера, но отражали текущую международную хронику с газетной подробностью, с расчетом на политграмотность более высокого класса, кое-где даже с фразами на иностранных языках:

"Есть там и карикатуры против Фелькербунда, фашизма и Второго Интернационала. На одном плакате представлен Муссолини в черной рубашке, он убивает Матеотти. Карикатура на Каутского, под которой написано: „Когда я умру, вся капиталистическая пресса скажет, что я был лучшим из социалистов". Толстая кукла с табличкой: „Когда меня рассердил римский папа, я на четверть часа стал революционером"; подпись – Фридрих Адлер. Чехословацкий министр иностранных дел Бенеш, недавно протестовавший против русско-германского соглашения, изображен как марионетка, нитки от которой держит Шнейдер-Крэзо. Макдональд с подвязкой, которую несут три человека; надпись: „Ноппу soit qui mal y pense"".

Еще один иностранный наблюдатель описывает живые картины в антирелигиозном шествии в Ростове: на грузовике восседает кардинал, который одной рукой благословляет распростертого у его ног рабочего, другой – передает капиталисту пару наручников, предназначенных для этого рабочего, принимая в награду мешок с золотом. На одной из праздничных октябрьских колесниц в Москве ехал земной шар, закованный в цепи, которые ребенок разбивал молотом.

Особенно популярным – по-видимому, не без магической подоплеки – было нанесение физического ущерба изображениям классовых и внешних врагов, например, избивание "буржуев" по голове молотом или гигантским кулаком (наиболее частая форма) или поджаривание "польского пана" на огромной сковородке, экспонируемой заводом кухонной утвари. В витринах московских магазинов в рождественские дни 1929 были установлены механизированные фигуры рабочих, спускающих с лестницы богов всех религий. В антипасхальных живых картинах 1930 римского папу ударом сапога прогоняли с престола. Обязательный момент всех празднеств – чудовищные фигуры противников Советской страны, "картонные Чан кайши и Макдональды, вся сложная бутафория наших демонстраций". Одно из первых мест занимал здесь Остин Чемберлен с его характерным моноклем и ястребиным носом. На одной из фотографий мы видим над колоннами харьковских демонстрантов его объемно исполненную голову, пронзенную десятками стрел, на которых написано: "Коминтерн", "Пятилетка в четыре года", "Соцсоревнование", "Колхозы", "МТС", "Экономический кризис", "Капиталистическая безработица" и проч.

Имея возможность в ретроспективе сравнивать 20-е гг. со всеми последующими периодами "холодных войн", мы склонны не слишком верить в глубинный характер тогдашних антибуржуазных пантомим. Чисто карнавальная задорность, стихия политического мифотворчества явно преобладали над сколько-нибудь реальной ксенофобией, грубостью и угрозой. Последние не вяжутся с тем духом веселой театральности, который царит в этих массовых политдействиях. Резкость политических карикатур сдобрена артистизмом, циркачеством, в чем-то родственным эпатажным парадом футуристов и клоунаде немых комических фильмов. За балаганными шаржами политкарнавалов, за издевками речей и фельетонов угадывается нечто другое, а именно: ревнивый, но большой и здоровый интерес советских жителей к Западу, жадное любопытство к тамошним политическим лидерам, восхищение западным уровнем жизни и технологий, готовность учиться у Европы и Америки, взаимодействовать и двигаться с ними в единой культурной струе. Поколение тогдашних вождей было лично знакомо с Европой и исподволь внушало населению дух



Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru конструктивности и терпимости в отношениях с нею, резко отличный от параноидной ксенофобии позднейших поколений руководства. Думается, что Запад был тогда в целом гораздо более настороженно, отчужденно и враждебно настроен по отношению к СССР, чем наоборот; тайной тяги русских людей к капиталистической загранице не могли искоренить никакие догмы о мировой революции и классовой борьбе. Недаром каждый новый шаг по признанию Союза зарубежными государствами, по установлению отношений становился поводом для массовых демонстраций как еще один радостный триумф советской политики. Отсылая по долгу службы на свалку истории Гуверов, Сноуденов и других как рыцарей исторически обреченного дела, фельетонисты и обозреватели почти на том же дыхании не стесняются высказывать свое уважение к деловым и государственным качествам этих людей, к культуре, силе воли, личной колоритности многих из них. Начиная с середины 30-х гг. и до самого падения коммунизма публично высказывать такое "двоемыслие" стало уже невозможным.

Пантомима, близкая к изображенной в ДС, хотя и производимая над другим английским министром, засвидетельствована М. Булгаковым в 1923: "Медные трубы играли марши... Керзона несли на штыках, сзади бежал рабочий и бил его лопатой по голове. Голова в скомканном цилиндре металась беспомощно в разные стороны". (В "Повести временных лет" почти так же описывается расправа князя Владимира с языческими идолами: "Перуна... приказал привязать к хвосту коня и волочить его с горы... и приставил 12 мужей колотить его палками".)

Традиция живых картин и овеществленных аллегорий 20-х гг. сохраняет связь с дореволюционными народными празднествами и гуляньями, включавшими лубочный театр, "пословицы в лицах" и т. п. Преемственность была тем естественнее, что некоторым из профессиональных строителей этих гуляний после Октября поручалась организация советских манифестаций и политпроцессий.

В разговорах комсомольцев – отзвуки "Двенадцати" Блока:

Ну, Ванька, сукин сын, буржуй,  
Мюю, попробуй, поцелуй! [гл. 2].  
[Viollis, Seule en Russie, 34-35; Douillet, Moscou sans voile, 138; Istrati, Vers l'autre flamme, 100-102; Piccard, Lettres de Moscou, 82, 96; КП 20.1925; КН 34.1929; Glaeser, Weiskopf, La Russie au travail, 90; Tolstoy et al., Street art... Московский пролетарий, 22.09.28; карнавал на снегу, КН 02.1928; С. Марголин, Карнавал в Москве 1 мая 1929; КН 27.1929; Булгаков, Бенефис лорда Керзона, Ранняя неизданная проза; Алексеев-Яковлев, Русские народные гулянья, 124, 164, и др.]

13//4

Но от тайги до британских морей / Красная Армия всех сильнее!.. – Широко популярная революционная песня (1920): Белая армия, черный барон / Снова готовят нам царский трон. / Но от тайги до британских морей / Красная Армия всех сильнее. "Мальчишки высыпали на дорогу, маршировали: Красная Армия всех сильнее!" [Добычин, Лидия, 1925]. Автор слов – Павел Григорьев (П. Горин), писавший впоследствии, среди прочего, концерны для сатирического дуэта Ю. Тимошенко и Е. Березина. Композитор – Самуил Покрасс, брат советских ДМ. и Дан. Покрасса, эмигрировавший в США и известный русской аудитории музыкой к фильму "Три мушкетера".

13//5

...Городская управа проект [трамвая] отвергла. – Городская управа – исполнительный орган городской думы; состояла из председателя – городского головы – и 2-6 членов.

Пуск трамвая на смену конке в крупных провинциальных городах носил в те ранние советские годы характер торжества, широко отражаемого печатью и кинофотохроникой. Всесоюзные железнодорожные магистрали, подобные Турксибу, открывались не каждый день, так что роль символа социалистической модернизации каждодневной жизни, наряду с фабрикой-кухней и другими новшествами [см., например, ЗТ 4//9], отводилась трамвайной линии. Движение по рельсам выступает на видном месте в обоих романах: старгородский трамвай в начале диалогии может рассматриваться как набросок и предвестие "литерного поезда" в ее конце. В ДС 13 это событие проходит в особенно мажорном и карнавализованном духе, так как совпадает с Первомаем (очередной пример того сгущения признаков эпохи, которое

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru мы многократно отмечаем в ДС/ЗТ). Пуск трамвая в Старгороде – событие, которое для соавторов могло звучать ностальгически, вызывая воспоминания о ранних годах XX столетия (типичные, заметим, для всех без исключения советских писателей южной школы). В самом деле, набросок детских воспоминаний Е. Петрова в числе других знаменательных вех упоминает пуск первого трамвая в Одессе: "Детство. Цирк, чемпионаты борьбы. Мориц 2-й, циклодром, Уточкин, выставка с павильоном-самоваром фирмы Караван, Аида за кулисами, первый трамвай, первый аэроплан" [см.: Петров, Мой друг Ильф..., 2001: 236-237]. Эту коннотацию "начала новой эры" соавторы теперь переносят на романтизируемую ими начинающуюся советскую эпоху.

Вопрос огоньковской "Викторины": "5. В каком из городов СССР был раньше всех проложен трамвай?" Ответ: "В Киеве" [Ог 15.01.28].

13//6

...Известный всему городу фельетонист Принц Датский, писавший теперь под псевдонимом Маховик. – Оба псевдонима принадлежат к числу наиболее избитых штампов соответственно дореволюционной и советской журналистики. Фельетонисты и поэты-сатирики рубежа столетий любили выбирать в качестве noms de plume звучные иностранные и литературные имена: Дон-Аминадо, Калиостро, Роб Рой, Чайльд-Гарольд, Аббадона, Дон Валентинио, Дон-Лопец, Фарлаф, Ринальдо Ринальдини, Граф Бенгальский, Человек, который смеется, Атта Троль, Уэллер, Калиф на час и т. п. Был довольно обширен репертуар шекспировских псевдонимов, как Дух Банко, Иорик, Ариэль, Просперо, Жак-Меланхолик, Фальстаф, Ткач Основа, Мэтр Пук и т. п. Именами "Гамлет" и "Принц Гамлет" пользовались не менее пяти авторов [см. Масанов, Словарь псевдонимов]. Сотрудник газеты с псевдонимом "Принц Датский" упоминается в фельетоне Б. Левина "Пятна" [см 34.1928, сентябрь]

В советское время не меньшее распространение получили псевдонимы с производственной тематикой, среди них – названия машин, инструментов и их частей, например, Зубило (Ю. Олеша), Напильник (Л. Никулин), Товарищ Рашпиль (Б. Катаев) и др. Псевдонима "Маховик" нам найти не удалось, однако был киножурнал под таким названием, выпускавшийся Одесской студией в 1924-1926 [Советские художественные фильмы, т. 1]. В известном смысле Маховик – то же, что Принц Датский, и смена псевдонима означает, что люди мимикрируют, навешивая на себя новые ярлыки, но не меняясь по сути.

Ср. пародийные псевдонимы халтурных литераторов в других произведениях соавторов: Усышкин-Вагранка [Их бин с головы до ног], Форсунка, Винтик [Гибельное опровержение], Поршень [ЗТ 29].

13//7

Третья полоса газеты... стала дарить читателей солнечными и бодрими заголовками очерков Маховика: "Как строим, как живем", "Гигант скоро заработает", "Скромный строитель" и далее, в том же духе. – Штампованный характер цитируемых заголовков был всем ясен: "Как любят писать в газетах, миллионы ржавеют" [Законцованная дорога, чу 04.1929] – ср. "15 000 рублей ржавеют" среди названий новой серии статей Маховика. По словам И. Кремлева, заголовки, приписанные Маховику, сочинялись в газете "Гудок" халтурными литераторами старшего поколения, теле называемыми спецами, "прикомандированными к наивным и честным профсоюзникам, выдвинутым на работу в газету". Среди этих лиц мемуарист называет одессита "М." и петербуржца "Д." Их деятельность отразилась и в образе Никифора Ляписа – автора стихов о Гавриле [Кремлев, В литературном строю, 197].

13//8

Треухов с дрожью разворачивал газету и, чувствуя отвращение к братьям-писателям, читал о своей особе бодрые строки... – Заезженная журналистами цитата из Некрасова: Братья-писатели! в нашей судьбе / Что-то лежит роковое... [В больнице].

13//9

"...Подымаюсь по стропилам. Ветер шумит в уши... / Вспоминаю: „На берегу пустынных волн стоял он, дум великих полн". / Подхожу. Ни единого ветерка. Стропила не шелохнутся... / Он пожимает мне руку... Позади меня гудят

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
стропила..." – В статье Маховика в вульгаризованном виде отражены штампы  
"индустриально-космического" стиля начала 20-х гг., отклик на которые мы находим  
также в "Торжественном комплексе" Остапа Бендера [см. ЗТ 28//4]. Подъем к небу  
по строительным конструкциям воспевается в стихотворениях в прозе А. Гастева: "Я  
вырос еще... / Поднялся. / Выпираю плечами стропила, верхние балки, крышу... /  
Железное эхо покрыло мои слова, вся постройка дрожит нетерпением. / А я поднялся  
еще выше, я уже наравне с трубами..." [Мы растем из железа]. Упоминания о  
стропилах, равно как и о пении, гудении и гуле механических конструкций,  
постоянны у Гастева: "Мы – приверженцы стального гула... Наши волны дышат  
сожжением. / Но они же гудят и созданием... / Загудим – и начнется" [Ноша];  
"Железо – железо!.. Гудят лабиринты" [Ворота]; "Загудят, запоют заунывно по  
свету, тоскуют в ущельях холодные рельсы" [Рельсы]; "Стропила раздвинулись. /  
Железная арка поднялась еще выше и стала теснить небо" [Кран]; "Запели блоки...  
/ – Стропила! / Колонны, рамы, трубы, эллинги" [Мост]; "На полюсе созданы  
стропила. Выше гор... / Сильнее... Сильней по стропилам... / Гудим враз на весь  
мир" [Чудеса работы. Цитаты из Гастева – по его кн.: Поэзия рабочего удара].

Треухов язвительно заметит Маховику, что "стропила гудят только тогда, когда  
постройка собирается развалиться". Халтурные произведения, в которых "гудят"  
самые неподходящие для этого предметы, неоднократно пародировались. В рассказе  
В. Катаева "Ниагаров-журналист" очерк на железнодорожную тему кончается словами:  
"Где-то далеко за водокачкой грустно гудел шлагбаум" [1924, Собр. соч., т. 2]. В  
романе И. Эренбурга "Бурная жизнь Лазика Ройтшванца" (1928) выведен  
квазипролетарский писатель Архип Стойкий, в чьем романе "Мыловаренный гуд"  
встречаются фразы вроде: "Мыло гудело, как железные пчелы... Гуди, мыло, гуди!"  
и т. п. [гл. 15]. Несообразные звуки, приписываемые промышленным объектам,  
высмеивались в обозрении "Рельсы свистят" (М. Левитин, театр "Кривое зеркало",  
1927 [Уварова, 176]; название обозрения – аллюзия на известнейшую пьесу В.  
Киршона "Рельсы гудят", по которому был снят одноименный фильм в 1929).

На берегу пустынных волн... – из вступления к "Медному всаднику" Пушкина (слова  
относятся к Петру I).

13//10

"Наверху – он, этот невзрачный строитель нашей мощной трамвайной станции...  
Некрасивое лицо строителя, инженера Треухова оживает... Кто может забыть этих  
кипений рабочей стройки, этой неказистой фигуры нашего строителя?" – Синтаксис в  
последней фразе отчетливо отдает одесской речью. Ср.: "Я прочел всего  
энциклопедического словаря" [Л. Славин, Интервенция]. "Устройте мне ремесленного  
экзамена, если не верите" [персонаж по фамилии Юдельсон; Н. Евреинов, Кухня  
смеха // Русский театр, пародия]. Мотькэ-Малхамовес считался за монарха / И  
любил родительского падежа [И. Сельвинский, Мотькэ-Малхамовес, 1923]. В  
сатириконовском "Почтовом ящике" цитируется полученный журналом рассказ: "Она  
смеялась только тогда, когда хотела показать своих, действительно чудных, зубов"  
– с редакторским замечанием: "Трудно писать рассказы русскому человеку" [НС  
05.1915].

Что этим оборотом грешила и советская печать, особенно в "глубинке",  
подтверждает цитата из можайской газеты "Новый пахарь": "Селькоры стали забывать  
своего высокого назначения" [Смирнов-Кутачевский, Язык и стиль современной  
газеты]. У Ильфа и Петрова он встречается в пародиях на  
литераторов-приспособленцев, например: "Батрачка Ганна кует чего-то железного",  
"Пролетарии говорят чего-то идеологического" [Пташечка из Межрабпромфильма].

Бестактные замечания Маховика о невзрачной внешности его героя навеяны,  
по-видимому, Чеховым. В рассказе "Оратор" один из персонажей произносит  
надгробную речь, в которой, среди прочего, говорится: "Прокофий Осипыч!.. Твое  
лицо было некрасиво, даже безобразно, ты был угрюм и суров, но все мы знали, что  
под сею видимой оболочкой бьется честное, дружеское сердце!" Оратор ошибается:  
умершего звали по-другому, между тем как мнимо покойный стоит среди слушателей.  
После похорон он выговаривает оратору: "Нехорошо-с, молодой человек!.. И никто,  
вас, сударь, не просил распространяться про мое лицо. Некрасив, безобразен, так  
тому и быть, но зачем всенародно мою физиономию на вид выставлять? Обидно-с!"  
Заметим, что и Треухов делает выговор журналисту (см. следующее примечание).

13//11

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
Один раз Треухов не выдержал и написал тщательно продуманное язвительное опровержение. – Писатели и журналисты, осваивая в срочном порядке производственную тему, часто попадали впросак из-за отсутствия специальных знаний. Б. Пильняк, напрмер, опубликовал очерки о бумажном комбинате, вызвавшие критику инженера М. Воловика в популярной газете "Читатель и писатель", или "чип" [14.1928]:

"Б. Пильняк, – пишет инженер, – зашел в „цех, где печи будут превращать медный колчедан в азотную кислоту и будут возникать иные кислоты". Но – в печах не медный, а серный колчедан, каковой не превращается ни в какие кислоты, а сжигается и превращается в огарки и сернистый газ. Далее, по Пильняку, „древесная масса, смешанная с азотной кислотой, придет в котлы, которые называются варочными". И не древесная масса, а дерево в виде щепы, и смешивается оно не раньше, а в самом котле, и не с азотной кислотой".

Критик П. Незнамов, сочувственно цитирующий письмо инженера, отмечает, что главная вина новоиспеченных производственных авторов – нежелание поступиться привычной литературной бутафорией, "стилизация живой действительности под роман" [Нл 05.1928].

13//12

Новое здание депо обвивали хвойные дуги... – О хвойном оформлении въездов, арок и других сооружений см. ЗТ 1//10.

13//13

...Не сговариваясь, записали в свои записные книжки: "...Толпа обратилась в слух – ... "В день праздника улицы Старгорода стали как будто шире..." "Шумные аплодисменты, переходящие в овацию..." – Шутка по поводу синхронного писания штампами встречается у сатириконовцев: "И когда они [неоперившиеся провинциальные литераторы] придвигают к себе кусок белой, многострадальной бумаги, все вместе пишут тихо и примиренно: „Вечерело“" [С. Горный, Вечерело, Ст 15.1912].

К неперменным репортажным штампам относится и фраза "...улицы стали как будто шире", и следующая за ней. Одинаковые записи, делаемые одновременно и независимо друг от друга многими корреспондентами, отражают засорение штампами журналистской и ораторской речи 20-х гг. Наиболее дальновидные современники видели в этом компрометацию революционных идеалов и опасность для всего дела строительства социализма. Как писал в 1929 г. известный лингвист Г. О. Винокур:

"Примеров таких истрепанных формул, выветрившаяся словесная оболочка которых лишает их всякой впечатляющей силы, можно привести сколько угодно... И правда ведь: мне по крайней мере достаточно увидеть статью, озаглавленную: „Больше внимания сельскому хозяйству" или „Больше внимания Красному флоту", чтоб ни за что не прочесть этой статьи. Мне достаточно увидеть напечатанное жирным шрифтом „Балканский костер грозит вспыхнуть", чтобы усомниться, в самом ли деле существует такой костер? Да, подлинно, существуют ли и Балканы?.. Невыносимы тысячекратно повторяемые „лицом к деревне", „даешь культкомиссию", „крепи красный флот", „режим экономии"... Все эти „да здравствует" и „долой", попеременно обращаемые к „передовому авангарду рабочего класса", „победе рабочих и крестьян", „международной солидарности" и, с другой стороны, к „взбесившимся империалистам", „акулам мирового капитала", „реформистским лакеям" и т. п., и т. п. стали в такой степени конвенциональными, что стилистически они звучат как печати и надписи секретаря, заверяющего копию с подлинником... Это своего рода обязательная формула вежливости, сходная с заключительным „Yours very truly" на английском деловом письме... Все почти материалы нашей фразеологии – это изношенные клише, стертые пятаки... За этим словесным обнищанием, за этим катастрофическим падением нашей лингвистической валюты кроется громадная социальная опасность. Нетрудно видеть, что [при инфляции языка] уродливым, ничего не значащим становится и наше мышление" [в его кн.: Культура языка, 152-158].

13//14

Гаврилин, сам не понимая почему, вдруг заговорил о международном положении. – Доклад о международном положении – обязательный зачин любых массовых мероприятий

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru в 20-е гг.: вечеров, концертов, торжественных открытий чего-либо, киносеансов, автопробегов и т. п. Как правило, в докладе рассматривались последние мировые события под углом зрения классовых боев и подчеркивалась необходимость крепить экономическую и оборонную мощь СССР. Последняя тема с особой силой пропагандировалась в 1927, когда страна жила апокалиптическим ожиданием новой войны.

Интерес к международным делам в 20-е гг. был большим, и обсуждали их, хоть с неизбежной тенденциозностью, но и со знанием дела, без снижения до примитивных формул и грубой агитки. Достаточно полистать тогдашние популярные журналы – "Красную ниву", "Красную панораму", "Огонек", чтобы убедиться в профессионализме и информативности большинства политических обзоров, соперничающих по занимательности с отделами шахмат, театра или науки. В то же время участие в политпропаганде навязывалось и простым гражданам, порождая мощную стихию невежественного разглагольствования на политические темы. Именно это массовое измерение агитпропа (и в особенности пресловутые доклады о международном положении) навлекало на себя наибольшее число насмешек и пародий.

В прессе критиковалось засилье маловразумительных докладов. "Только и слышны выкрики докладчиков: либералы, консерваторы, соглашатели, Керзоны, Ллойд Джорджи. Ну что тут поймет беспартийный рабочий или крестьянин? Тут и партийные-то многие не понимают, в чем дело" [Пр 1924; цит. по кн.: Селищев, Язык революционной эпохи].

В литературе 20-х гг. ритуал доклада о "международном" становится частой мишенью сатиры. Подчеркиваются несоответствие доклада целям собрания, его непонятность, длиннота и усыпляющее действие, невежество и косноязычие докладчика. Типичный сюжет рассказов и фельетонов: простому человеку, пришедшему искать помощи по практическому вопросу, до умопомрачения толкуют о финансовом крахе Франции, Базельской резолюции, Макдональде и других малопонятных вещах. В фельетоне М. Булгакова фигурирует программа "музыкально-вокального общего собрания": "1. Доклад о международном положении. 2. Вальс из "Фауста". 3. Водевиль... 5. Отчет о деятельности бывшего месткома" и т. п. [Музыкально-вокальная катастрофа (1926), Ранняя несобранная проза]. Другой доклад приводится in extenso:

"...[Докладчик] подъезжал на курьерских к концу международного положения. – Итак, дорогие товарищи, я резюмирую! Интернациональный капитализм в конце концов и в общем и целом довел свои страны до полной прострации. У акул мирового капитализма одно соображение, как бы изолировать Советскую страну и обрушиться на нее с интервенцией! Они используют все возможности, вплоть до того, что прибегают к диффамации, то есть сочиняют письма, якобы написанные тов. Зиновьевым! Это, товарищи, с точки зрения пролетариата, – моральное разложение буржуазии и ее паразитов и камер-лакеев из Второго Интернационала. – Оратор выпил пол стакана воды и загремел, как труба: – Удастся ли это им, товарищи? Совершенно наоборот! Это им не удастся! Капиталистическая вандея, окруженная со всех сторон волнами пока еще аморфного пролетариата, задыхается в собственном соку, и перед капиталистами нет другого исхода, как признать Советский Союз, аккредитовав при нем своих полномочных послов!" [Они хотят свою образованность показать (1926), там же].

Ефим Зозуля с удовлетворением отмечает реализм иных докладчиков: "Сколько вечеринок бывает у нас в разных клубах, в учреждениях – по поводу разных праздников, годовщин, а то и просто так. Чем не интересно? На вечеринке всегда бывает доклад, очень короткий, – докладчики пошли умные, сами понимают, что долго размусливать нечего. Потом идет концерт" [Интересная девушка, 1927, в его кн.: Я дома]. Напротив, соавторы в рассказе "Их бин с головы до ног" заостряют тему докладомании до карикатурности. Репертком, редактируя номер дрессированной собаки, навязывает ей доклад: "Шпрехшталмейстер объявляет выход говорящей собаки. Выносят маленький стол, покрытый сукном. Появляется Брунгильда... и читает небольшой, двенадцать страниц на машинке, творческий документ..." [Ильф, Петров, Необыкновенные истории..., 226].

Привычка ораторов к политическим зачинам изображается сатириками как непреодолимая сила. Комсомолец начинает речь о ремонте мостов с "кабинета Тардье"; его дергают за рукав: "С ума ты сошел! Почему про международное? Давай сразу про мост!"; он отбивается: "Я не могу без международного. Не выходит..." [Ильф, Петров, Однажды летом, в их кн.: Необыкновенные истории..., 363]. Как некий неконтролируемый глубинный позыв предстает "международное" и в

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
ДС: "Гаврилин, сам не понимая почему, вдруг заговорил..." Так же трактуется оно  
в фельетоне А. Долева "Помешательство Сюськова":

".. .Выходит [председатель завкома] Сюськов и сразу начинает о текущем моменте  
запузыривать:

– Товарищи, теперь, когда международные хищники мирового капитализма берут за  
горло трудящихся Китая и других окрестностей, а также угрожают нам германским  
пактом, я должен...

– К делу!.. – закричали ребята. – Об этом в газете прочитаем. А ты о прозодежде  
доложи. Скоро ли выдадут?

– О прозодежде? – замялся Сюськов. – Что ж, можно и об этом, раз такая ваша  
рабочая воля. – И начал еще горячее: – Вопрос о прозодежде в наши дни, когда  
хищники мирового фашизма собираются затеять новую бойню и напасть на наши  
границы...

– Не уклоняйся! Скажи лучше, почему культработа хромает? – спросил громко Сенька  
Яровой.

– Культработа? – удивился Сюськов. – Хромает? Очень просто. В то время, когда  
проклятые хищники мирового фашизма строят в Германии пакты и прочие факты, когда  
среди арабского населения в Марокке нет ликбезов и...

Опять зашумело собрание:

– Довольно по текущему! Даешь о задержке зарплаты!

Откашлялся Сюськов для большей звучности и подхватил:

– Вы правы, товарищи! Вопрос о зарплате особенно важен теперь, когда мировые  
хищники хищно смотрят на международную ситуацию фашистского режима...

Разъярились тут наши парни. Ванька Шагалов даже матом пустил.

– Перейдешь ты, – говорит, – к заводским делам или нет, статуи испанский? Говори  
про наш конфликт с дирекцией!

– Хорошо, хорошо, товарищи! – заторопился Сюськов. – Этот мелкий конфликт будет  
скоро улажен, потому что ссориться нам теперь, когда мировые хищники готовы  
броситься с международным фашизмом во главе и готовят ситуацию, которая...

Долго говорил парень. До тех пор, пока из месткома не выперли. Теперь его хотят  
на зимний курорт отправить, чтобы вылез из международного положения"  
[Сатирический чтец-декламатор].

У М. Зощенко заводской сторож, взявшись рассказать односельчанам об авиации,  
забирается в дебри политики:

"– Так вот, этого... сказал Косоносов, – авиация, товарищи крестьяне... Как вы  
есть народ, конечно, темный, то, этого, про политику скажу... Тут, скажем,  
Германия, а тут Керзон. Тут Россия, а тут... вообще... – Это ты про что, малый?  
– не поняли мужички. – Про что? – обиделся Косоносов. – Про авиацию я.  
Развивается этого, авиация. Тут Россия, а тут Китай. – Не задерживай! – крикнул  
кто-то сзади" [Агитатор].

В рассказе В. Федоровича ситуация напоминает о чеховском "Злоумышленнике".  
Мужика общественно судят за якобы дурное обращение с коровой, в связи с чем  
обвинитель пускается в непонятные речи "о заграничных правителях... Никак не мог  
Есин разобрать, заклепают ли его с этим самым Чемберленом, с разными  
французскими и „мериканскими“ господами или выйдет ему облегчение за Пеструху  
[т. е. за хорошее, вопреки обвинению, обращение с нею...]" [Ог 01.07.28].  
Комичен фельетон, где на доклад о "международном" забредает мужик, пришедший в  
сельсовет искать "коровьего доктора" [Р. Волженин, Насущный доклад, См 01.1926].

В том же духе – как некий неконтролируемый, идущий из глубин позыв –  
представлена тема "международного" и в ДС ("Гаврилин, сам не понимая почему,

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru  
вдруг заговорил...").

Подобно многим советским элементам в ДС/ЗТ, мотив неуместного доклада имеет дореволюционный субстрат, в частности, сатириконовский. У Тэффи председатель городской управы, открывая здание гимназии, ударяется в обзор истории России от языческих времен и не успевает сказать о гимназии [С незапамятных времен]. Вероятное подражание Тэффи – рассказ В. Катаева "История заела" (1926), где отчет председателя кассы сводится на нет экскурсом о страхкассах в Вавилоне, Греции, Риме и т. п.

Мотив речи с неоправданными отступлениями в мировую историю, с призыванием громких имен, представлен в классике. Ср. у Марциала: Все-то дело мое в трех козах... / Ты ж о битвах при Каннах, Митридате, / О жестоком пунийцев вероломстве /И о Муциях, Мариях и Суллах /Во весь голос кричишь,рукой махая [VIЛ 9, пер. Ф. Петровского].

13//15

После Чемберлена, которому Гаврилин уделил полчаса... – Остин Чемберлен (1863–1937) – британский министр иностранных дел в 1924–1929, разорвавший в мае 1927 отношения с СССР. Подобно Дж. Керзону, Чемберлен в советской мифологии превратился в демона, персонифицирующего враждебное окружение. "ЧЕМБЕРЛЕН – дежурное блюдо сатирической кухни. Стародавний кормилец карикатуристов. Легко изобразим, так как состоит всего-навсего из трех элементов: цилиндра, монокля и коварной интриги" [из словарика в См 37.1928]. Его злобная физиономия с непрременным моноклем смотрит с тысяч карикатур, плакатов, агитационных кукол. Портрет Чемберлена служит первым упражнением на курсах начинающих карикатуристов [очерк Б. Ефимова, Ог 21.08.27]. "чучело Остина Чемберлена, – свидетельствует американский специалист, бывший в СССР летом 1927, – можно видеть везде, даже в тирах, где целятся в его монокль" [Noe, Golden Days..., 120]. Лицо его – по известному методу портретов художника Арчимбольдо, составленных из овощей, – изображают сложным из пушек, крейсеров, самолетов, танков, колючей проволоки [Чемберлен как он есть, КН 25.1927]. Материалом для шуток и каламбуров, часто натянутых, служили его имя и атрибуты: "На монокле далеко не уедешь" [Г. Рыклин, КН 22.1927]. "Лучше Берлин, чем Чемберлен" [Советские лозунги; London, Elle a dix ans..., 216].

Был фонд "Наш ответ Чемберлену" для постройки самолетов [КП 13.1928]. "Товарищи! Голосуйте еще дружнее на зло Чемберлена" (sic) – призывали плакаты в дни выборов в Моссовет [КН 12.1927]. Обычай притягивать за уши Чемберлена к любой теме и трактовать любой успех СССР на домашней или мировой арене как "ответ Чемберлену" породил, в свою очередь, обильную индустрию шуточных и пародийных применений. "На зло Чемберленам мы будем разводить самые лучшие английские породы свиной". "Вы действуете на руку Чемберленам и Баранову" (фамилия местного кулака) [Б. Левин, Свинья, Ог 20.08.30; Б. Левин, Одна радость // Б. Левин, Голубые конверты]. Как непрменная часть массовых действий и праздников, "античемберленство" имело веселый карнавальский характер; ср., например, транспарант на книжной ярмарке: "Трудовой народ, взявшись за книжку, всем Чемберленам пропишет ижицу" [М. Кольцов, Листы и листья // М. Кольцов, Конец, конец скуке мира]. В стихотворении М. Исаковского "Ответ" (1927) отражена известность Чемберлена в деревне, где ..мужики спешат наперебой / Хотя чем-нибудь ответить Чемберлену... // Один везет до срока сдать налог, / "чтоб Чемберлену не было обидно"... // И даже школьники, играя в городки, / Кричат: "А ну! Ответь-ка Чемберлену!"

Имя британского противника до предела затерто и заезжено сотнями ораторов и передовиков. "Вследствие многочисленных речей о международном положении популярным стало имя Чемберлена", – замечает А. М. Селищев, цитируя "Правду" за 1926: "В переносном смысле у нас Чемберленом стали крестить все, имеющее касательство к иностранной жизни. Иные докладчики о „международном положении" набили такую оскомину, от которой и лечиться-то неизвестно чем. Как неизбежная месть за это изобилие, звучит пренебрежительный окрик: – Ну, это Чемберлен. Это надоело!" Селищев отмечает новый глагол "чемберленить", цитируя "Правду": "Они уже нам головы прочемберленили, а о посевной кампании ни слова" [Язык революционной эпохи, 191]. "Каждый день Чемберлен в газете и каждый день битки на обед – от этого уже тошнит самого привыкшего рабочего" [М. Кольцов, Битки с макаронами // М. Кольцов, Конец, конец скуке мира]. Мать пугает младенца: "Усни, деточка, усни! Не то я Чемберлена позову!" [карикатура в См 32.1927].

Имя Чемберлена стало бранной кличкой, как, например, в словах железнодорожника, записанных В. Инбер в октябре 1930: "Я одному так и сказал: ты не заведующий, а Чемберлен", или в разговорах комсомольцев в 1925: " – Чего ты орешь, Ванька? – спрашиваю. – Дай вообще ты в последнее время держишь себя форменным Чемберленом" [Инбер, За много лет, 306; Огнев, Исход Никпетожа, 32]. Универсальность "Чемберлена" как средства поношения и уязвления отражена в фельетоне "Караул! Спасите!":

Вечер в клубе. Ждут доклада  
(Вновь – докладов полоса!)  
Знаю: чемберлениада  
Будет длиться три часа!..  
...И когда в семейной сцене  
Оскорбленьям нет конца,  
Слышишь: "что-то чемберленье  
В складках вашего лица!"  
Даже дети, наша смена,  
В играх ткнут интриги нить:  
"Поиграем в Чемберлена,  
Только, чур, его не бить!"  
Пляж. Мостки перед купальней.  
Разговор – без перемен:  
"Не толкайтесь! Вы нахальной,  
Чем... Известно: Чемберлен!" [Скорпион, Бу 27.1927]2.

Помимо имени Чемберлена, употреблялись в бранном смысле и всякие другие негативно окрашенные термины из политики, порой вытесняя вековые русские ругательства (см. ЗТ 9//8, ЗТ12//8 с замечательной цитатой из В. Ардова).

Отметим, что мифический персонаж по имени "Чемберлен" был известен русской публике задолго до революции. Отец "антисоветского" министра Джозеф Чемберлен, один из строителей Британской империи, часто упоминался в русской печати (ср., например, моду на костюмы а la "Джозеф Чемберлен" в ст 46.1912). По ряду причин, в том числе в связи с англо-бурской войной, его образ был непопулярен уже тогда: "Кухарка Акулина читала в „Листке" про буров и ругательски ругала Чемберлена" [Дорошевич, История одного борова, Собр. соч., т. 2]. Имя отца, как впоследствии и сына, стало нарицательным – Чемберленом называли человека хитрого, склонного к интригам [см.: А. Толстой, Егор Абозов, 517].

Другие штрихи к "чемберленомахию" см. в примечании 3 выше и в ДС 5//17; ЗТ 8//36.

13//16

Стали искать Треухова, но не нашли. – Можно предположить отголосок знаменитой автобиографической заметки Пушкина об экзамене в Царскосельском лицее, где юный поэт в присутствии Г. Р. Державина читал свои "Воспоминания в Царском Селе". "Меня искали, но не нашли..." – так вспоминает Пушкин триумфальную реакцию публики на его чтение [Поли. собр. соч., т. 12:158]. Эти "крылатые слова" Пушкина часто цитировались ("Искали гейшу, но уже не нашли" [Сологуб, Мелкий бес, гл. 30], "Искали вас, но не нашли" [Кольцов, Пустите в чайную, Избр. произведения, т. 1] или данное место о Треухове).

Отмеченность данной фразы как некоего стереотипа прослеживается и на более широком материале, с евангельскими, в конечном счете, коннотациями. Она часто встречается в древнерусской литературе: "...взыскан же бысть таковый – не обрѣтен", "ис-каше же его и не обрѣтоша..." [киево-Печерский патерик (о преподобном Моисее Угрине. Слово 30; Сказание об Евстафии Плакиде" (XII в.)].

13//17

[Треухову] вспомнилась речь французского коммуниста... [который] говорил о буржуазной прессе. "Эти акробаты пера, – восклицал он, – эти виртуозы фарса, эти шакалы ротационных машин... [Ниже подвыпивший Треухов кричит]: – Эти акробаты фарса, эти гиены пера! Эти виртуозы ротационных машин! – "Ругательная" разновидность формул типа "работник иглы" (Гейне о портном), "работник метлы", "пролетарий умственного труда" (в ДС 6, Бендер о дворнике). В 70-80-е гг. XIX в. получила хождение фраза "разбойники пера, мошенники печати", введенная Б. М.



Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов iflandpetrov.ru Маркевичем по адресу леворадикальных журналистов; "бандитами пера" назвал их позже М. Н. Катков. Ругань Маркевича цитируется Чеховым в письме к брату: "Разбойник пера и мошенник печати!" (24 октября 1887). Левые журналисты, в свою очередь, переадресовали эти ярлыки своим критикам: "шпионы пера, доносчики печати" и т. п. В фельетонах В. В. Воровского [в газете "Одесское обозрение", 20.09.08] встречаются клички "бездарности пера", "проходимцы кисти". "Эти выражения перешли и в советскую печать" [Ашукин, Ашукина, Крылатые слова, 539–540]. "куда идете, гангстеры пера?" – фраза, припомненная Л. Никулиным в воспоминаниях о гудковской среде [год примерно 1925; Воспоминания о Ю. Олеше, 66].

Подобного типа ругательства употреблялись и вне журналистской темы: "бандит зубного дела!" [о дантисте; Тэффи, человекообразные], "бандиты двуспальной кровати" [клопы, Бе 1928] и т. д. См. ДС 6//7.

13//18

Спланировав в последний раз, Полесов заметил, что его держит за ногу и смеется гадким смехом не кто иной, как бывший предводитель Ипполит Матвеевич Воробьянинов. – Зачем было Воробьянинову ввязываться в советский ритуал качанья? Возможно, что для соавторов это способ объединить И. М. в одну сценку с Полесовым – проявление "сказочно-мифологической" тесноты, замкнутости мира, ради которой они кое-где жертвуют правдоподобием (см. Введение, раздел 5). Мало того, что Воробьянинов присутствует при пуске трамвая – он еще и участвует в качаньи, а в число качаемых им попадает Полесов! По тому же принципу в пятигорской главе концессионеры случайно встречаются с Альхеном, супругами Шукиными и Изнуренковым, причем последний даже дает своему бывшему учителю Воробьянинову три рубля [см. ДС 23 и ДС 36].

13//19

...Подкатил фордовский полугрузовичок с кинохроникерами. Первым из машины ловко выпрыгнул мужчина в двенадцатиугольных роговых очках и элегантном кожаном армяке без рукавов... Второй мужчина тащил киноаппарат, путаясь в длинном шарфе того стиля, который Остап Бендер обычно называл "шик-модерн". – Соавторы следуют наметившемуся к этому времени шаржу-стереотипу кинематографиста – нагловатого молодого человека, одетого с ног до головы по западной моде (непрерывно в особых очках), охотящегося в автомобиле за объектами съемки и типажами для фильмов, выглядящего экстравагантно на фоне скромно одетой советской толпы, в которую он бесцеремонно врывается. Вот некоторые параллели (выделяем лишь черты, буквально совпадающие с ДС):

"Подкатил к ночлежному дому несколько расхлябанный автомобиль и выскочил из него бритый молодой человек с проворными глазами за круглыми очками и гладко, на пробор, причесанной головой, впрочем, прикрытой наимоднейшей кепкой. На плечах сего юноши, живописно задрапированных длинным шарфом, каким-то жидким колоколом болталось широченное пальто, из-под него торчали тоненькие ножки в коротеньких штанишках и в нелепых, вроде как бы плоскодонных, остроносых башмаках" [Антон Амнуэль, Киноудача, КП 06.1928]. – "Советские джентльмены в восьмиугольных и надменных роговых очках, в лиловых клетчатых пальто, джентльмены, похожие на иностранцев-туристов" [С. Гехт, Путь в Дамаск (очерк о кинофабрике), ОГ 08.07.28].

Многоугольные или (под Гарольда Ллойда) круглые очки – в эти годы признак не только кинодеятели, но и вообще мобильного, нацеленного на успех и шик молодого человека. В романе В. Каверина "Скандалист" (1928) начинающий карьерист от книгоиздательства Кекчеев имеет лицо "расплывчатое, но выразительное, затушеванное очками – тяжелыми, шестигранными, роговыми" [1.4].

13//20

Вы, Ипполит Матвеевич, не думайте ничего такого... Вы, Ипполит Матвеевич, ни о чем не волнуйтесь! Все будет совершенно тайно. – Поведение Полесова здесь и далее [ДС 19; ДС 27] в чем-то напоминает фанатическую преданность делу и манеру говорить конспиративными полупапеками, свойственные юному поручику Эркелю из "Бесов" Достоевского. Ср.: "Я пойму, Петр Степанович, я все пойму... Разве я не понимаю, что вы делаете только необходимое для общего дела..." [III.7.3]. Полесов ведет себя также отчасти в духе Чипулина из рассказа А. Аверченко

Романы Ильфа и Петрова. Юрий Константинович Щеглов [ilfandpetrov.ru](http://ilfandpetrov.ru)  
"Дьявольские козни" – сверхслужливого юноши, навязывающего знакомым щекотливые услуги вместе с заверениями в конфиденциальности ("Не беспокойтесь! Чипулины не говорят" и т. п.).

Примечания к комментариям

1 [к 13//2]. Неясно, почему Л. Успенский пишет: "„качать" тогда [в 1910] не было принято, а то бы плохо ему [ави

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке

<http://ilfandpetrov.ru/> Приятного чтения!

<http://buckshee.petimer.ru/> форум Бакши buckshee. Спорт, авто, финансы, недвижимость. Здоровый образ жизни.

<http://petimer.ru/> Интернет магазин, сайт Интернет магазин одежды Интернет магазин обуви Интернет магазин

<http://worksites.ru/> Разработка интернет магазинов. Создание корпоративных сайтов. Интеграция, Хостинг.

<http://filosoff.org/> Философия, философы мира, философские течения. Биография

<http://dostoevskiyfyodor.ru/>

сайт <http://petimer.com/> Приятного чтения!