

Ю.К.ЩЕГЛОВ (Монреаль)

О МИФОЛОГИЗМЕ РОМАНОВ ИЛЬФА И ПЕТРОВА

ВВЕДЕНИЕ

Эта статья посвящена важному аспекту романов Ильфа и Петрова, определяющему всю их структуру, — мифологическому характеру построенного в них мира.

Поскольку стало слишком обычным говорить о мифологизме тех или иных произведений современной литературы, причем, ввиду отсутствия единого и общепринятого определения мифологизма, часто говорят о довольно разных вещах, то поясним, какой именно смысл мы хотели бы вложить в это понятие в данной работе.

Мифологическим мы называем такое устройство действительности в литературном произведении, при котором:

1) Герои более или менее абстрактным образом соотносятся с крупными аспектами реальной действительности и при этом имеют уникальный характер: каждый представлен в единственном экземпляре и не имеет себе равных. Он наделен чертами исключительности: например, носит имя, принадлежащее одному ему, имеет собственную территорию ("замок", "остров" или "страну"), обладает необыкновенными свойствами и атрибутами и т.п. Мифологический мир обычно населен набором таких единственных в своем роде персонажей, которые в совокупности образуют некую полноту, моделируя все разнообразие явлений реального мира. Пример: пантеон богов, святых, героев, имеющийся в каждой мифологии.

2) Жизнь и деятельность персонажей разворачивается на фоне и в масштабе всего мирового пространства и соразмерна с ним. Театром действия может быть и какое-то иное обширное завершенное пространство — часть света, страна, город. Герои свободно передвигаются по своему миру и могут быть встречены в любой его точке. Мир, в котором живут персонажи, обладает цельностью и единством. Это проявляется: (а) в том, что в определенных условиях он становится виден полностью; (б) в том, что многие действия и передвижения героев даются в глобальной перспективе, ориентируются относительно всего географического, а порой и косми-

ческого пространства.

3) Аналогичная соразмерность - хотя обычно в меньшей степени - наблюдается между жизнедеятельностью героев и мировым временем. Их действия так или иначе соотносятся с историей и помещаются в широкие временные панорамы. Такая ориентация существует и в философском плане: то, что делают герои, "подсвечивается" соотносением с какими-то универсальными категориями человеческого бытия.

4) События подчиняются известным сюжетным схемам, имеющим солидные культурные коннотации. Иначе говоря, судьба героев получает обобщающее подсвечивание не только в пространственном/временном/философском планах, но и в литературном, следуя некоторым освященным традицией событийным универсалиям. Их роль могут играть, в числе других, классические мифологические мотивы (античные, библейские и др.). Ключевые моменты действия - начала, концы, важные переходы и кульминационные точки - получают метафорическое и символическое оформление, повышающее их смысловой потенциал.

Указанные принципы построения придают повествованию особый характер, делаая его способным - при соответствующем заполнении конкретным материалом - "выражать и имплицитно символизировать некоторые глубинные аспекты человеческого существования и бытия в целом" (таково более или менее стандартное определение понятия "миф", цитируемое нами по авторитетной литературной энциклопедии¹). Ильф и Петров в своих романах построили мир, структура которого обладает многими из вышеописанных характеристик, и спроецировали в него ряд существенных черт советской действительности, остающихся актуальными по сей день. Это превратило образы *Двенадцати стульев* (ДС) и *Золотого теленка* (ЗТ) в сатирические мифологемы эпохи социализма, имеющие непреходящее историческое значение.

Было бы неверно, однако, видеть в мифологизме ДС и ЗТ лишь удобный модус для высказывания неких глубоких истин о советском строе. Его функции явно шире. Миф - не только особый тип символа, но и особый литературный жанр, а также особый образ жизни, связываемый с золотыми веками человеческой истории. Когда бендеровские похождения проецируются в мировой план, это имеет несомненные иронические обертоны в рамках известной установки ав-

торов на пародирование старых жанров и форм. Мировое измерение ДС и ЭТ прочитывается как комическое преувеличение таких черт большого романа XIX в., как историзм, философичность, универсализм². С другой стороны, важны и "гедонистические" следствия такой структуры романного мира: ощущение свободы и свежего воздуха, радость движения по широким открытым пространствам. Эта функция мировой перспективы неотделима от романтической темы Ильфа и Петрова, от их стремления создать поэму о сегодняшней России, проникнутую пафосом молодости и оптимизма.

ПЕРСОНАЖИ

В соответствии с мифологической формулой, мир в романах Ильфа и Петрова в основном состоит из отдельных героев, репрезентирующих крупные сферы и явления советской жизни. В качестве собирательного героя может выступать также город (Васюки), учреждение (Геркулес, кинофабрика) или иная единица (Воронья слободка, пикейные жилеты). Уникальность героя проявляется как в его крайней выразительности и емкости, так и в отсутствии на романном горизонте каких-либо других членов того же семейства. В Лоханкине представлен известный тип либерального интеллигента, но роман ни словом не упоминает о каких-либо других интеллигентах, которые могли бы составлять ему компанию. Он явно единственный образчик своей породы в Черноморске. Для другого либерального интеллигента в ЭТ просто нет места: Васисуалий настолько полно воплощает в себе хрестоматийные черты этого типа, что на долю его собратьев, пожелай авторы ввести таковых, не осталось бы ничего интересного. То же можно сказать о "Геркулесе". В нем есть буквально все, что бывает в советском учреждении: и бывшее гостиничное здание, и растрата, и чистка, и бюрократизм, и финсчетный зал с перегородкой, и общественная работа, и мимикрирующие совслужащие, и стенгазета, и неумелое использование иностранных специалистов, и сожительство начальника с секретаршей. "Геркулес" - это Учреждение (с определенным артиклем), соответствующая клетка в романном мире им заполнена, и хотя там и упоминается какой-то другой, конкурирующий трест, существование его довольно призрачно. Вспомним для сравнения повесть В.Каптаева *Растратчики*, где мир не мифологичен. Там речь идет об эпи-

демии растрат, и хотя в центре находится одно учреждение, на заднем плане все время виднеются другие, охваченные тем же поветрием. Еще более характерно, что все эти учреждения показываются лишь с точки зрения растраты, прочие же стороны их деятельности автор оставляет в тени. Имеется в мире ЗТ и Коммунальная Квартира - "Воронья слободка", со всеми своими типичными проблемами: склоками, тяжбами из-за жилплощади, негашением света в уборной и т.п. Ее принципиальная единичность видна хотя бы в следующем: даже рассказывая о пожаре, уничтожившем дом, авторы ни словом не заикаются о судьбе других квартир и жильцов этого дома. Среди погорельцев фигурируют лишь знакомые лица из "Слободки", хотя в доме должны были бы быть и другие квартиры - ведь он минимум двухэтажный (Пряхин влезает в окно второго этажа), и сгоревшая квартира носила номер три. Эта симптоматичная неувязка допущена авторами потому, что присутствие других особей homo communalis явно шло бы вразрез с их принципом моделирования мира. Интересно также отметить, что всемирно знаменитый летчик Севрюгов, как и неповторимый интеллигент Лоханкин, живет в том же коллективном гнезде. Логика, стоящая за этим, примерно такова: (а) Севрюгов - Полярный Летчик, Слободка - Коммунальная Квартира (оба - единственные, с определенным артиклем); (б) для советской жизни двадцатых годов типично, что даже многие выдающиеся люди проживали в коммунальных квартирах; (в) проекция этого факта в мифологический мир романа дает однозначное решение: как Севрюгов, так и Лоханкин должны быть жильцами Вороньей слободки.

Аналогичные наблюдения можно было бы сделать в отношении всех других персонажей, населяющих мир романа. Спутники Бендера не являются исключением. В ЗТ, например, они соотносены с основными подразделениями вселенной. Козлевич устремлен к небу; Паниковский ползает по земле. (Земля, лежание на ней, падение на нее, ползание - постоянные мотивы его образа; Балаганов называет его "гадом"; мотив предания Паниковского земле начинает и заканчивает его жизнь в романе.) Что касается Балаганова, то постоянные сравнения его с матросом, упоминания о судне, плавании, торпедо и т.и. позволяют считать его представителем третьей главной стихии - воды, хотя следует признать, что в нем это качество менее ясно выражено, чем в Паниковском его хтоничность,

а в Козлевиче - астральность. У тех связь со стихиями более прямая и буквальная, у него - в основном на уровне метафор.

ПРОСТРАНСТВО

"Колонизация" мира романскими персонажами. Весьма существенно, что уникальные герои не живут скученно в одном месте, но широко рассредоточены в географическом пространстве. Эта черта имеет очевидное жанровое объяснение - ведь перед нами роман путешествий, - но играет свою роль и в мифологизации романного мира. Набор человеческих и социальных типов, выведенных авторами, соотнесен с картой России, наложен на сетку ее местностей, городов, рек. Бендеру, как Одиссею, требуется время и труды, чтобы прибыть из "страны монархистов" (Старгород) на "остров шахматистов" (Васюки). В ДС этот разброс в местожительстве персонажей гораздо более выражен, чем в ЭТ, где один крупный центр, Черноморск, притягивает к себе значительную часть их контингента. О мифологическом правиле расселения по разным зонам напоминает здесь только монархист Хворобьев и художники - "диалектические станковисты", которым отведен специальный городок, затерянный где-то на полпути между Арбатовым и Черноморском. (При этом в пределах городка проведено рассредоточение героев по оси 'верх/низ': Хворобьев живет на горе, художники - в долине.)

Характерна также большая частота случайных встреч героев в различных точках романного пространства. Маршруты их постоянно пересекаются. Например, на вокзале в Москве концессионеры встречают старгородского гробовщика Безенчука, на Кавказе - московского журналиста Персицкого и весь коллектив газеты "Станок" и т.п. Иногда между встречающимися происходит некоторое сюжетное взаимодействие: например, Бендер дважды - в Тифлисе и в Ялте - встречается нэпмана Кислярского, знакомого ему по Старгороду, и оба раза получает у него дозарезу нужные деньги. Более показательно, однако, те случаи, когда конвергенция героев в очередном месте сюжетно никак не мотивирована и не использована, и более того - они даже не замечают друг друга, т.е. релевантным, очевидно, является самый факт их одновременного нахождения в данном пункте пространства. Например, граф Алексей Буланов, герой вставного "Рассказа о гусаре-схимнике" (ДС 12) проезжает

мимо концессионеров по московской улице в качестве ассенизатора, не привлекая к себе их внимания (ДС 30). Среди отдыхающих в Пятигорске мы узнаем целый ряд лиц, фигурировавших ранее в разных городах: здесь заведующий богадельней Альхен, супруги Щукины, Авессалом Изнуренков; но они незнакомы друг с другом и, за исключением последнего, не попадают на глаза концессионерам (ДС 36). Катаясь на машине по Черноморску и окрестностям, Бендер замечает среди пляжной публики Лоханкина и Варвару с Птибурдуковым (ЗТ 24). Во время путешествия по Средней Азии разбогатевший Остап видит толпу журналистов, своих бывших спутников по литературному поезду (ЗТ 31). Инженер Талмудовский, переезжающий с места на место в поисках лучшей зарплаты, лицо эпизодическое и незнакомое никому из героев ЗТ, появляется в главных местах действия в важные моменты (ЗТ 1, 14, 21, 23, 29). Иногда роль чудесным образом встречаемого знакомого отводится неодушевленному предмету, как в ДС 35, где концессионеры плывут на лодке по Волге и замечают в волнах стул, разломанный ими ранее на пароходе.

В этих, говоря языком кино, "камейных" появлениях известных персонажей важно, что (а) каждый из них полностью сохраняет свою характерность, выполняя свой обычный ход или номер (Лоханкин говорит ямбом и пристаёт к Варваре, Талмудовский жалуется на низкий оклад и мчится на вокзал, Эллочка соревнуется с миллионершей и т.п.); (б) большинство не замечает и даже не знает друг друга, из чего можно заключить, что они сошлись не нарочно, а в силу каких-то особых законов вероятности, существующих в этом мире; (в) ни один не выдвигается со своим номером на авансцену, все ограничивается ролью статистов в некотором массовом времяпровождении (гуляют по набережной, стоят в очереди, загорают на пляже, развлекаются в ресторане и т.п.). Иными словами, типично положение, когда уникальные герои, сыграв свою роль в сюжете, не уходят со сцены совсем, а остаются на ней в качестве фигур толпы и служат элементом общей панорамы очередных мест действия. Последняя функция становится особенно заметной, когда эти места показываются с дистанции или с птичьего полета: в таких условиях конкретизация отдельных персонажей затруднена, а потому и приобретает особый вес. Например, Бендер с Воробьяниновым уезжают из Старгорода и из окна вагона окидывают взглядом город с его улицами, площадями и крестами церквей. Среди мелких

фигур этого общего плана различимы слесарь Полесов, преследуемый по обыкновению дворником, и Альхен, везущий на толкучку казенное имущество (ДС 14). Иногда авторы находят весьма хитроумные способы поручить кому-нибудь из центральных персонажей анонимную, среднестатистическую роль. Например, при въезде в Черноморск Бендер кричит первому встреченному пешеходу: *Привет первому черноморцу!* – не подозревая, что перед ним Корейко^а.

Как видим, происходит своего рода колонизация пространства романскими персонажами: авторы перемещают их маленький контингент вдоль силовых линий большого мира, засылают знакомых героев, подобно меченым атомам, в различные точки и артерии российской жизни и при этом охотно используют их в качестве типичных и рядовых представителей данных мест. Подобная стратегия призвана исподволь указывать читателю на *соразмерность* большого мира кругу романских героев, диапазону их мобильности и т.п. ("Как мал мир!" – типичное восклицание при неоднократных случайных встречах в разных местах) и на его *малонаселенность* (раз приходится то и дело возлагать функции статистов на основных исполнителей). Постика этого типа восходит к сказке и мифу, а также к ориентирующим на миф притчам и философским аллегориям, где небольшая компания центральных героев служит моделью всего человечества. Мы имеем в виду такие произведения, как *Кандид* или зависимый от него *Хулио Хуренито*, персонажи которых, репрезентируя разные расы, цивилизации и школы мысли, периодически

^а Ср. понятия типа "стотысячный покупатель", "миллионный пассажир", "первый новорожденный года" и т.п. Сюжетный гений Ильфа и Петрова проявился здесь, помимо прочего, в том, что они сумели, наряду с интересующим нас общим признаком их романного мира, вписать в эту сцену индивидуальный тематический мотив, повсюду сопровождающий Корейко, – его мимикрирование под среднего служащего и стремление к невидимости из массы. Ср. такие моменты, как неудачная попытка Бендера выделить Корейко из группы сотрудников в "Геркулесе" (ЗТ 11); "обыкновенный чемоданишко", в котором Корейко хранит миллионы, лежащий в вокзальной камере хранения среди сотен таких же чемоданов – несомненный символ самого Корейко (ЗТ 4); сцена с газовой тревогой, когда Корейко, надев противогаз, становится неотличим от окружающих (ЗТ 23); сцена на открытии Турксиба, где скромный табельщик Корейко сидит на трибуне в ряду других строителей и не без труда извлекается оттуда Вендером (ЗТ 29) и множество других аналогичных сцен и деталей.

расстаются, а затем опять вступают во взаимодействие в измененном облики, в другой среде, в новой историко-философской парадигме. Впрочем, для Ильфа и Петрова более непосредственной параллелью являются, видимо, романы Диккенса, у которого данная черта представлена очень широко, особенно в похождениях Пиквика. На какой бы край света не отправился диккенсовский герой, он имеет шансы встретить там знакомых людей и наблюдать продолжение ранее начатых сюжетных линий. Сорамерность романного мира и географической вселенной в данном случае используется не столько в интеллектуальных и символических целях, как в романе-притче, сколько ради построения привлекательного полусказочного пространства, обширного и одновременно целостного, доступного для героев, предоставленного в их распоряжение, до своих крайних границ населенного ими и их знакомыми. Этот "тедонистический" аспект мифологизма, как мы говорили выше, играет большую роль и у Ильфа и Петрова.

Центральное положение героев в пространстве. Мы говорили, что герои ДС и ЗТ в определенных случаях представляют толпу рядовых обитателей того или иного места. Дальнейший их шаг в колонизации пространства - тенденция располагаться близко к центру данного места, в его горячих зонах и репрезентативных точках, передвигаться по его магистральным линиям, быть на виду. Так, Альхей участвует в старгородской первомайской демонстрации, а Корейко - в церемонии пуска Турксиба. Весьма важными символическими зонами являются вход/выход (ворота, вокзал) и граница, и здесь авторы также часто помещают знакомых героев. Встречи Бендера с Безенчуком (ДС 30), с бывшими спутниками по литерному поезду (ЗТ 31) происходят на вокзалах; встреча с "первым черноморцем" Корейко - при въезде в город.

Это тяготение к центральным и репрезентативным позициям в пространстве особенно характерно для Бендера и его спутников. Если, как мы все время пытаемся показать, мировое пространство в известном смысле принадлежит героям ДС и ЗТ, осваивается ими и оказывается им по плечу, то к Бендеру это относится в первую очередь и наиболее непосредственным образом: ведь он самый мобильный из персонажей романа, и именно к нему мир поворачивается такими своими сторонами, как манящая широта, открытость и до-

ступность. Владение миром в его случае имеет более активный и буквальный смысл, чем для прочих героев: оно уподобляется завоеванию, проникновению в неизведанные страны, и в одной из самых любимых своих метафор Бендер рисует себя как военачальника и землепроходца (напр., ЗТ 2: *нам предстоят великие бои*; ЗТ 30: сравнение с Амундсеном; ЗТ 31: *взбунтую какие-нибудь племена*; ДС 39: *я - как Суворов, даю вам три дня на разграбление города и т.п.*). Нет нужды доказывать, что эта командная поза Бендера по отношению к осваиваемому пространству выражает, помимо прочего, инвариантную тему его превосходства над осмеиваемыми туземцами. Во всех своих качествах эта метафора завоевания оказывается весьма существенной, и она находит свое продолжение в том, что в каждом очередном пункте путешествий Бендер и его компания устремляются к центру и овладевают ключевыми позициями - будь то в чисто топографическом смысле (*Молочные братья или навстречу солнцу, пробираясь к центру города*; ЗТ 8) или в административном (визит к председателю горисполкома ЗТ 1). Притягиваясь, как магнитом, к нервным узлам местной жизни, они участвуют в церемонии пуска трамвая (ДС 13) и в художественных дискуссиях (ЗТ 8), попадают в ялтинское землетрясение (ДС 39) и в газовую тревогу (ЗТ 23). Если речь идет о небольшом городе, то он может, на определенном уровне, охватываться целиком - как в ментальном плане (*Город, видимо, ничем не поразил пешехода в артистической фуражке...* ЗТ 1), так и в прагматическом (организуемые Бендером монархический союз в Старгороде [*Наших в городе много?... С вашей помощью мы хотим связаться с лучшими людьми города, которых злая судьба загнала в подполье*] и шахматный турнир в Васюках, с планами их превращения в столицу земного шара). В эпизоде автопробега пассажиры "Антилопы", окруженные любопытными, *шли посреди улицы, держась за руки и раскачиваясь, словно матросы в чужеземном порту* (ЗТ 7). Но и в больших городах авторы находят реальный или чисто риторический способ выдвинуть своих героев в командное положение. Он имел такой вид, будто вся Москва с ее памятниками, трамваями, моссельпромишницами, церквями, вокзалами и афишными тумбами собралась к нему на раут (ДС 25). В Черноморске скандал вокруг неудачливого слепого Паниковского приобретает общегородские размеры: *Автомобили нетерпеливо кря-*

кали, упершись в людской массив... В городском саду перестал бить фонтан (ЗТ 12). Крик обезумевшего Воробьянинова в финале ДС вылетел на середину площади... Решив отдать бесполезный миллион государству, Бендер посылает его не больше, не меньше, чем самому наркому финансов в Москву (ЗТ 35).

Склонность героев романа двигаться вдоль основных осей и попадать в центральные зоны усугубляется тем, что пространство, со своей стороны, часто предстает как связанное, организованное вокруг какой-то одной цели и тяготеющее к единому центру. Если говорить, например, о городе, то он у Ильфа и Петрова чаще всего функционирует как цельный организм, почти что приобретает статус персонажа - авторы поддерживают это ощущение, прибегая к панорамным обзорам (вид Старгорода из окна вагона, Чебоксар - с реки и т.п. - ДС 14,25), выделяя структурный костяк города (рассуждение о системе московских вокзалов, ДС 16), подмечая его закономерности, странности, вкусы (*В Москве любят запираць двери...* ДС 16), пользуясь персонификациями (*Город двинулся в будничный свой поход*, ДС 40) и так далее. Та же тяга к цельности проявляется в социальной сфере. Человеку, прибывающему в Старгород, Черноморск или Москву, трудно остаться в стороне от проходящих через город сквозных токов, от тех интересов, кампаний, поветрий, которые приводят местную жизнь к единому знаменателю. Так, Арбатов охвачен стихией растрат и кутежей, Старгород живет трамвайной эпопеей, Васюки - шахматами, а городок, где антилоповцы встречают Хворобьева, поголовно увлечен живописью: разыскивая краску для "Антилопы", герои становятся свидетелями идейно-художественных баталий, раздирающих город. Один из сюжетных поворотов в ЗТ связан с тем, что Бендер попадает в общегородскую учебную газовую тревогу, позволяющую Корейко бежать. Здесь массовое мероприятие преграждает герою путь, но чаще оно, наоборот, служит для него попутным течением (агитпароход, автопробег, Турксиб). Подобная централизация пространства, подчиненного неким сквозным затягивающим силам, соответствует, конечно, тому духу коллективности и конформизма, которым проникнуты советские двадцатые-тридцатые годы. Она способствует пародийной деятельности жуликов, которые на волнах этих массовых течений проникают в артерии советской жизни. Но она играет свою роль и

в мифологизации мира - в той мере, в какой придает местам действия четкую характерность, вводит их под знаком уникальных достопримечательностей и легенд, как это часто бывает в мифах (Арбатов = растраты, как Колон = кони и т.д.).

Глобальная ориентация. В рамках той же установки - сделать романых героев соразмерными большому миру - авторы постоянно соотносят их с системой глобальных и космических координат. Герои, их устремления, помыслы и жесты оказываются ориентированными относительно ключевых точек макро-пространства. В своих передвижениях персонажи следуют силовым линиям мироздания и часто попадают в нем в те или иные "отмеченные" позиции. Наиболее типично соотношение романых элементов (а) со странами света, (б) со стихиями и космическими телами, (в) с типовыми компонентами мирового ландшафта. Подключение подобных координат обычно вносит в изображаемую картину оттенок мифологической абстрактности; а поскольку почти все они обладают устойчивым символическим потенциалом, то возникает иллюзия философской многозначительности (подробнее см. ниже - в разделе "Общие категории").

(а) Страны света, полюса, материки, широты, земной шар в целом и т.п. Бендер входит в город Старгород с северо-запада (ДС 5). "Антилопа-Гну" покинула гостеприимный сарай и взяла курс на юг (ЗТ 8). Бендер предлагает спутникам ехать далеко, очень далеко - может быть на край земли, а может быть, еще дальше (ЗТ 23). Утром двинем на восток, говорит он им же после гибели "Антилопы" (ЗТ 25). В качестве символа путешествий в обоих романах фигурируют мореходные инструменты. Впервые появляясь на страницах ДС, Бендер держит в руках астролэбию. Водитель "Антилопы" Козлевич получает в подарок игрушечный компас (Курс на восток! У вас есть прекрасный навигационный прибор - компас-бре-лок; ЗТ 25). Отец Федор после батумской катастрофы шагнул на родину пешком (ДС 38). Голова Бендера в его воображаемой автоэпифании обращена к солнцу, а ноги, сорок второй размер ботинок, направлены к северному сиянию (ДС 34). Распотрошенный стул медленно направляется в Каспийское море (ДС 35). Фурашка, слетевшая с головы Бендера, катится в сторону Индии (ЗТ 30). Объявивший голодовку Лоханкин лежал на клеенчатом диване, отвернувшись от всего мира (ЗТ 13).

(б) Стихии и небесные тела.

Небо, суша, море: В черноте небесах сиял транспарант (халтурно изготовленный Остапом на пароходе; ДС 33). Паниковский молчал, покорно глядя в синее небо (во время "выноса тела"; ЗТ 1). Тот же герой в роли слепого выходит из общественной уборной, задрав подбородок в небо (ЗТ 12). Он замолчал, устремив глаза в небо, где начиналась кутерма (Бендер, уносимый санитарями во время газовой тревоги; ЗТ 23). Остап поднял голову. Он увидел черное абиссинское небо, дикие звезды и все понял (после изгнания из литерного поезда; ЗТ 30). В голубое небо ушел стеклянный тридцатитрехэтажный дворец шахматной мысли... Мраморные лестницы ниспадали в синюю Волгу. На реке стояли океанские пароходы (проект превращения Васюков в мировой центр; ДС 34). Остап несся по серебряной улице легко, как ангел, отталкиваясь от грешной земли (бегство от васюкинских шахматистов; ДС 34). Машина остановилась и усталые антилоповцы сошли на землю (ЗТ 6). Приходится действовать не только на суше, но и на море (Остап, во время погони за Скумбриевичем на пляже; ЗТ 18). В некоторых сценах вода, земля и воздух начинают играть и активную роль, воздействуя на героев и вмешиваясь в сюжет. Большая волна... увлекла с собою весь искалеченный гарнитур генеральши Поповой (отец Федор на батумском берегу; ДС 37). Земля разверзлась и поглотила... гамбовский стул, цветочки которого улыбались взошедшему в облачной пиле солнцу (землетрясение, вырывающее стул из рук концессионеров; ДС 39). Машина подвергалась давлению таких же сил стихии, какие испытывает на себе пловец, купающийся в штормовую погоду (ЗТ 6).

Три первоэлемента мироздания: воздух (небо), земля и вода (море) - не только образуют фон, но участвуют и в формировании внутреннего мира романа. Мы имеем в виду систему центральных персонажей ЗТ, каждому из которых приписан метафорический лейт-мотив: Паниковский ассоциируется с землей, Балаганов - с морем, Козлевич - с небом.

Солнце, луна, звезды: Ветер бегал по верхней палубе. В небе легонько пошевеливались звезды. Под ногами, глубоко внизу, плескалась черная вода (момент вскрытия стула на агитпароходе; ДС 32). Заговорщики поднимались прямо к звездам (Бендер и Воро-

бьянинов на тифлисском фуникулере; ДС 39). *Полужинали колбасой...* и заснули под звездами (ЗТ 6). Медные кишочки блестели под лунной (катастрофа "Антилопы"; ЗТ 25).... *Гамбсовский стул, цветочки которого улыбались вззошедшему в облачной пили солнцу* (ДС 39). - *О Господи!* - *зашамкал обитатель бревенчатого домика, протягивая руки к восходящему солнцу.* - *Все те же сны!* (монархист Хворобьев, страдающий от советских сновидений; ЗТ 8). *Молочные братья шли навстречу солнцу, пробираясь к центру города* (ЗТ 8). *Мы пойдем по дороге, залитой солнцем, а Фунта поведут в дом из красного кирпича...* (Бендер после краха конторы "Рога и копыта"; ЗТ 23). *На заходе солнца Остап роздал обещанные подарки* (ЗТ 24).

(в) Элементы мирового ландшафта. Пейзажи, окружающие путешественников в ДС и ЗТ, часто характеризуются крупномасштабным и абстрактным рисунком, сводясь к таким первичным компонентам, как *дорога, шоссе, поле, степь, гора, лес* и т.п. Герои, как первые люди, одиноко пребывают среди обширного пространства, беспрепятственно окидываемого глазом и зовущего в путь. Этот эффект простора и первобытной незаселенности, напоминающий о пустынной зеленой земле овидиевских "Метаморфоз", возрастает, когда указанные первоэлементы пейзажа оголяются от подробностей, принимают слегка стилизованный вид и подключаются к уже известным нам мировым ориентирам типа солнца, луны, стран света и т.п. Промелькнули мрачные очертания законсервированной продуктовой палатки, и машина выскочила в поле, на лунный тракт... По ночам он [Козлевич] носился с зажженными фарами мимо окрестных роц (оргии арбатовских растратчиков; ЗТ 3). "Антилопа-Гну" вырвалась в дикое поле (ЗТ 3). Гадливо улыбаясь, он [Балаганов] принял Ланиковского под мишки, вынес из машины и посадил на дорогу... И машина снова очутилась на белой дороге, рассекавшей большое тихое поле... Пассажиры уселись в кружок у самой дороги... Ланиковский, пригнувшись, убежал в поле и вернулся, держа в руках теплый кривой огурец (ЗТ 6). Что же они здесь делают, на распутье, в диком древнем поле, вдалеке от Москвы? (Остап об американцах; ЗТ 7). Зубчатый лес подходил к городу. Дорога петлями падала с обрыва (ЗТ 8). На распутье стоял наклонный каменный столб... Узкая тень Балаганова уходила к горизонту. Землю чуть-чуть тронула темная краска, и передовая звезда своевременно сиг-

нализовала наступление ночи. Три дороги лежали перед антилоповцами: асфальтовая, шоссе́йная и проселочная (ЗТ 25). Опять идти! На этот раз в Тифлис, на этот раз по красивойшей в мире дороге (ДС 38).

В кавказских главах ДС действие разворачивается на фоне гор и переносится в вертикальное измерение: Для большей безопасности друзья забрались почти на самую вершину Машука (ДС 36). Последнее приключение отца Федора обставлено космическим реквизитом в манфредовско-демоновском духе. Потерпев фиаско со стульями, священник возвращается на родину в окружении снежных вершин, облаков и орлов: При переходе через Крестовый перевал (2345 метров над уровнем моря) его укусил орел... Он шел, запутавшись в облаках, и бормотал: не користи ради, а токмо волю пославшей мя жени! Позже он оказывается на вершине скалы, где проводит время в созерцании гор и небесного светила - солнца (ДС 38).

В число первоэлементов ландшафта входит и город, когда он фигурирует как цельная единица. Герои располагаются вблизи или вдали от города, любуются его панорамой, входят (въезжают) в город или покидают город, направляются к нему или удаляются от него и т.п. Вчерашняя компания, уже навеселе, снова уселась в машину и всю ночь носилась вокруг города (ЗТ 3). Гусь... как ни в чем не бывало пошел обратно в город (ЗТ 3). Две лунные, голубые фигуры... бежали по гребню горы, направляясь в город (ЗТ 12). На рассвете далеко за городом сидели в овраге уполномоченный и курьер (Паниковский и Балаганов пилят гири; ЗТ 20). К утру побелевший от бессонницы Александр Иванович забрел на окраину города... Навстречу ему спускался с горы желтый автомобиль (въезд "Антилопы" в Черноморск; ЗТ 9; город сочетается здесь с другим типовым элементом ландшафта - горой). В половине двенадцатого с северо-запада, со стороны деревни Чмаровки, в Старгород вошел молодой человек лет двадцати восьми (ДС 5). Внизу на тарелочке лежал незнакомый город (ЗТ 8). Утро застало концессионеров на виду Чебоксар (ДС 35).

В целом следует сказать, что пейзаж, окружающий путешественников ДС и ЗТ, - это пейзаж по большей части условный, поэтизированный, таинственный и ностальгичный. Гамма средств, придающих ему такое звучание, выходит за пределы непосредственно специальных эффектов, обозреваемых в этой статье. Здесь, например,

и традиционный лирический мотив ночных костров (*А ночью зажгли костры и плакали особенно жалобно - об арбатовских кутежах, ЗТ 3; Неопытный Паниковский развел такой большой костер, что казалось - горит целая деревня. Огонь, сопя, кидался во все стороны - ЗТ 6*); и не менее популярный мотив гармонике за рекой (*Позади концессионеров пылал светом и гремел музыкой пароход, а впереди, на высоком берегу, бил мрак уездной полночи, собачий лай и далекая гармошка - ДС 33*), и степные птицы, и кузнечики, и ветер, и дороги, и дальние поезда, и многое другое. Похождения Бендера и его спутников окружены сказочной аурой земных просторов, соблазнительных своей неизведанностью, обещанием необыкновенных приключений и встреч и одновременно доступностью, соизмеримостью с силами рядового человека.

Интимный контакт героев с природой и пространством, ощущение вселенной, со всех сторон подступающей к путешественникам, в большой степени обусловлены их архаическими способами передвижения. Подобно мифологическим персонажам, Бендер и его компаньоны двигаются по свету пешком или, в лучшем случае, на таком транспорте, который отличается малой скоростью и так или иначе открыт в сторону внешнего мира. Когда Остап путешествует на агитпароходе или на литерном поезде, едущем на Турксиб, то в этом выражается не просто его склонность включаться в поток официальной культуры и пародировать ее формы (что, конечно, не отменяется), но и даваемые этими средствами передвижения возможности созерцания окружающей действительности и взаимодействия с ней. Собственный транспорт Бендера - лодка (на Волге, после Васюков), "Антилопа-Гну", верблюд (в среднеазиатской пустыне) - медленен и технически несовершенен, что обуславливает частые остановки и контакты с местным населением. Наконец, немалую роль играет и ходьба пешком: гимном пешеходу открывается второй роман, пешком входит Бендер в Арбатов и Старгород, пешком передвигаются герои по горным дорогам Кавказа. Мотив "дикого" путешествия по цивилизованному миру, равно как и конкретные средства передвижения - лодка, плот, - восходят к Марку Твену (*Гекльберри Финн, Жизнь на Миссисипи*), чье прямое влияние на Ильфа и Петрова является фактом.

Герои в панорамах. Следующий способ вписывания персонажей

в большой мир состоит в создании широких панорамных картин, где поле зрения героя и/или читателя необычно расширяется, и им предоставляется в качестве театра действия вся земля или большой ее отрезок, как если бы речь шла о комнате или лужайке. Это характерно для уже упоминавшихся "Метаморфоз", где отдельные герои могут передвигаться по воздуху, видя и пролетая в короткое время целые страны. В новой литературе одним из возможных способов панорамного видения является авторская точка зрения, охватывающая одновременно и данную точку пространства и широкий мировой фон. Как и всякое другое авторское вмешательство, членившее рассказ сменой перспективы, подобные пассажи чаще всего играют композиционную роль вступлений, концовок или антрактов перед какими-то важными событиями. Например, странствия отца Федора начинаются и завершаются панорамной картиной. В начале это этюд о поездах дальнего следования: *Полярный экспресс поднимается к Мурманску... С Курского вокзала выскакивает "Первый-К", прокладывая путь на Тифлис. Дальневосточный курьер огибает Байкал, полным ходом приближаясь к Тихому океану... Поезд тронулся, увозя с собой отца Федора в неизвестную даль...* (ДС 4). В конце — сцена на берегу: *От Батума до Синопа стоял великий шум... Пароход "Ленин"... подходил к Новороссийску. Шторм вертелся в Черном море, выбрасывая тысячетонные валы на берега Трапезунда, Ялты, Одессы и Констанцы... 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 37). Первому поединку Бендера с Корейко предшествует пауза с полу-лирическим, полу-комическим авторским отступлением: *Ночь, ночь, ночь лежала над всей страной..., совмещающим панорамность с эффектом рассеяния персонажей по всему пространству, описанным выше. Действительно, здесь (а) обозревается вся страна (в Черноморском порту легко поворачивались крани... Пылали звездные скопления Днепростроя, Магнитогорска и Сталинграда... и т.д.), и (б) в различных пунктах панорамы усматриваются герои романа (Качались на широкой атлантической волне американские джентльмены, увозя на родину [купленный у Бендера] рецепт прекрасного пшеничного самогона... Стоял во сне монархист Хворобьев... В поезде, на верхней полке, трапел инженер*

Талмудовский, кативший из Харькова в Ростов... Геркулесовцы стали тревожным сном в разных частях города... и т.п.; ЗТ 14). Пауза перед вторым поединком Остапа с миллионером отмечена сходной панорамой с фигурками различных героев, но отодвинутой на двадцать лет назад; ретроспективность мотивирована старым танго, которое танцует Остап. Два пространственных эффекта, констатированные нами в предыдущем примере, дополняются здесь третьим – временным, о котором будет речь ниже. Это совмещение временной и пространственной перспектив связано с особо важной композиционной ролью данной паузы: она предшествует большой катастрофе, делящей роман на две части, – бегству Корейко. Впрочем, расширение перспективы может и не играть указанной роли. Иногда оно носит характер простой иронии, оттеняя тривиальность происходящего, например: *Троекратно прозвучал призыв со страниц "Старгородской правды". Но молчала великая страна* (о газетном объявлении вдовы Грицацуевой, разыскивающей Бендера; ДС 19).

Используются и панорамы более скромного масштаба, ограниченные полем зрения реального наблюдателя. Они также часто выполняют композиционную функцию, отмечая, например, начало или конец сравнительно мелкого эпизода. Так, сцена поединка Корейко с Паниковским и Балагановым на морском берегу кончается тем, что *Александр Иванович увидел высоко над собою две лунные фигуры. Они бежали по гребню горы, направляясь в город* (ЗТ 12). Аналогичная картина завершает вторую часть ЗТ: *Оглянувшись, он [Бендер] увидел в сиреневой мгле две маленькие фигурки, поднимавшиеся по насыпи. Правда, уже следующая фраза дает более умозрительную перспективу, выходящую за пределы видимого: Балаганов возвращался в беспокойный стан детей лейтенанта Шмидта, Козлевич брел к остаткам "Антилопы" (ЗТ 25).*

ВРЕМЯ

Во временном плане наблюдаются, с соответствующими изменениями, те же явления, что и в пространственном: персонажи и события романа даются в перспективе, в соотношении с какими-то универсальными историческими веками. Можно проследить в этой сфере некоторые параллели со специальными случаями, очерченными выше.

"Колонизация" романскими персонажами исторического времени.

Пример, аналогичный появлению знакомых героев в удаленных друг от друга местах, представлен в ЗТ - в той сцене, где Бендер, завершив досье Корейко, принимается танцевать: *Остап танцевал классическое провинциальное танго, которое исполняли в театрах миниатюр двадцать лет тому назад, когда бухгалтер Берлага носил свой первый котелок, Скумбриевич служил в канцелярии градоначальника, Поляжеев держал экзамен на первый гражданский чин, а вице-председатель Фунт был еще бодрим семидесятилетним человеком и вместе с другими никейными жилетами сидел в кафе "Флорида", обсуждая ужасный факт закрытия Дарданелл в связи с итало-турецкой войной... и т.п.* (ЗТ 20). На фотографии двадцатилетней давности обнаруживается вся та же коллекция лиц, что и в 1930 г., причем, как и в соответствующих пространственных сценах, они фигурируют там в качестве статистов и незнакомы друг с другом. Размещение их в ретроспективной панораме довоенной Европы производит уже известный нам эффект: большой мир предстает как конечный и со-размерный кругу романских персонажей не только в синхроническом, но и в диахроническом срезе.

Центральное положение героев. Этот момент представлен во временном плане гораздо более скупое, чем в пространственном, но некоторые параллели все же налицо. Имя и биография водителя "Антилопы" совпадают с главной линией судьбы г.Арбатова: *Оско-еоположником автомобильного дела [в Арбатове] был шофер по имени Козлевич... И шофер рассказал новым пассажирам [Бендеру и Балаганову] всю историю падения города Арбатова, под развалинами которого барахтался сейчас час его зеленый автомобиль* (ЗТ 3). Остап отводит себе центральное место в преобразовании Васюков (ДС 34). Попадая в очередное место, персонажи не только идут по середине улицы и располагаются вблизи главных пространственно-административных узлов, но неизменно оказываются и в центре событий, изменяющих жизнь этого места: присутствуют при пуске трамвая в Старгороде (ДС 13), при открытии Турксиба (ЗТ 29), при смене художественных школ (ЗТ 8). Воробьянинов в качестве бывшего предводителя дворянства связан с историей Старгорода.

Ориентация на вечность и всемирную историю. Как и Глобальная ориентация, она может быть прослежена по нескольким линиям,

хотя параллелизм с пространственным планом и не является здесь вполне четким. Можно различать две степени исторического подсвечивания романых событий:

(а) Моменты жизни героев помещаются в универсальную временную перспективу: *Вчера на улице ко мне подошла старуха и предложила купить вечную иглу для примуса. Вы знаете, Адам, я не купил. Мне не нужна вечная игла, я не хочу жить вечно* (Остап - Козлевичу; ЗТ 35).

(б) События в жизни героев синхронизируются или соотносятся с историей и с магистральными течениями современности: *У меня с советской властью возникли за последний год серьезнейшие разногласия. Она хочет строить социализм, а я не хочу* (ЗТ 2). - *Как вам не стыдно, Васисуалий Андреевич,* - сказал заскукавший Птибурдюков... *Ну подумайте, что вы делаете? На втором году пятилетки...* (по поводу голодовки Лоханкина; ЗТ 13). Склоки в коммунальной квартире происходят на фоне арктической эпопеи одного из ее жильцов, летчика Северюгова: *В тот великий день, когда ледоколы достигли, наконец, палатки Северюгова, гражданин Гигиенишвили взломал замок на северюговской двери и выбросил в коридор все имущество героя...* *В комнату вселилась Дуня и т.п.* (ЗТ 13). Написав киносценарий "Шея", Бендер не может получить гонорар; причина - переходный период в истории мирового кино, когда немая эра кончилась, а звуковая еще не началась (ЗТ 24). Часто совпадают кульминационные точки романного сюжета и исторического аккомпанимента: окончательная победа над Корейко синхронизирована с открытием Турксиба, вскрытие последнего стула - с крымским землетрясением; открытие конторы "Рога и копыта" на месте пяти прогоревших частных знаменует конец нэпа. Персонажи романа часто ставят и ставят себя в какие-то блестящие исторические ряды: *Гомер, Мильтон и Паниковский* (ЗТ 12); *Васисуалий Лоханкин и трагедия русского либерализма, Лоханкин и его роль в русской революции* (ЗТ 13). Историческое обрамление играет во всех этих случаях явно риторическую и пародийную роль. Заметим, однако, что Ильфу и Петрову не чужд и серьезный вариант историзма, сплетающий индивидуальную судьбу с центральными событиями эпохи: пример - обогащение Корейко на волнах военного коммунизма и нэпа (ЗТ 4-5).

Герои во временных панорамах. Примеров, аналогичных пространственным, не очень много. Одним из них может служить экскурс в тысячелетнюю историю тракта, по которому Бендер и его спутники едут в Черноморск (ЗТ 6). Кое-где исторический резонанс приносится репликами вроде *Прошу не забывать, что вы проживаете на одном отрезке времени с Остапом Бендером* (ЗТ 23; Остап утешает спутников после неудачи с Корейко и краха конторы).

ОБЩИЕ КАТЕГОРИИ

Наряду с пространством и временем, расширению постоянно подвергается *смысл* романских элементов. Действия героев приобретают ироническую многозначительность, будучи соотносимы с наиболее общими состояниями человека и с абстрактными метафизическими категориями, — такими как 'жизнь/смерть/возрождение', 'душа/тело', 'природа/цивилизация', 'судьба/человек', 'гений/толпа', 'богатство/нищета', 'грех/праведность' и т.п. Часто подобный квази-философский реквизит играет орнаментальную и композиционную роль, выделяя важные точки сюжета — начала, кульминации, концовки (ср. аналогичную роль пространственных панорам).

Тематика 'жизни/смерти' довольно основательно вплетена в сюжет ДС, который начинается кончиной мадам Петуховой и кончается убийством Бендера. Категории эти 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 умереть*. Главный герой служит регистратором загза, т.е. ведает теми же вопросами рождения, любви и смерти, и даже его стол походит на надгробную плиту. На этом сопряжение героя с вечными проблемами не кончается: идя на службу, он проходит мимо похоронных бюро и "мастеров", ожидающих заказа. Фигура гробовщика в литературе традиционно служит резервуаром парадоксов, в которых профессия гробовщика и его связь с клиентами-мертвецами обыгрываются как пародия на жизнь и взаимоотношения живых людей³. Именно в этом стиле выдержана предлагаемая Безенчуком классификация смертей (ДС 2). Безенчук со своим *mento mori* является еще раз — на московском вокзале, в момент отбытия Героев в поездку по России, в конце второй части романа.

Мотив 'жизни/смерти' возникает в разговоре Воробьянинова и Бендера по поводу женитьбы последнего на Грицацуевой (*- Жизнь! - сказал Остап. - Жертва! Что вы знаете о жизни и о жертвах?.. и т.п., после чего следует рассказ о гусаре-схимнике; ДС 13*) и на реке, когда Бендер пускается в философию по поводу плывущего навстречу стула (*Знаете, Воробьянинов, этот стул напоминает мне нашу жизнь. Мы тоже плывем по течению... ДС 35*). В ЭТ экзистенциальные мотивы - наряду с пространственно-временными - явственно окрашивают сцену краха после бегства Корейко: *- Все было так весело, мы заготавливали рога и копыта, жизнь была упоительна, земной шар вертелся специально для нас - и вдруг... - Контора умерла, и мы здесь больше не нужны (ЭТ 23)*. Вопрос о жизни и ее смысле возникает также в конце романа, когда Бендер не может найти применения миллиону; с этим вопросом он обращается к индийскому мудрецу (ЭТ 33). Смерть является одним из лейтмотивов образа Паниковского. Этот случай несколько особый, поскольку в линии Паниковского данный мотив носит достаточно конкретный (вплоть до физиологизма) характер, приглушающий его философские коннотации; однако в комбинации с другими чертами Паниковского (в первую очередь хтоничностью) и лейтмотивами остальных спутников Бендера он все же участвует в создании общей мифологической и символической ауры вокруг "Антилопы" и ее экипажа.

Можно указать еще немало мест в романах, где абстрактные категории открыто подключаются к действию. Уже упоминавшееся вмешательство землетрясения в дела Бендера комментируется в терминах оппозиции 'природа/люди': *...пожатый первым толчком землетрясения и развороченный людьми гамбсовский стул (ДС 39)*. Очень употребительно понятие 'духа' или 'души', применяемое там, где речь идет о сугубо материальных интересах: *И началась великая борьба за бессмертную душу шофера (ЭТ 17; спор Остапа с ксендзами, "охмуряющими" Козлевича ради машины); Я утолил духовную жажду граждан страны, с которой мы как-никак имеем торговые связи (ЭТ 7; о продаже американцам рецептов самогона)*. Образ Козлевича драпируется в понятия 'греха' и 'святости', это типичный великий грешник, ставший святым: *Старая жизнь Адама Козлевича была греховна. Он беспрестанно нарушал Уголовный кодекс (ЭТ 3); Козлевич - ангел без крыльев (Бендер о шофере; ЭТ 20)*.

Мотив 'судьбы', орнаментированный мифологическими фигурами, вводится в критические для героев моменты: *В руках... председателя исполкома в любой момент мог блеснуть длинный неприятный меч Немезиды* (ЭТ 1). *Над городом явственно послышался какифольный скрип колеса Фортуны* (Бендер празднует окончание дела Корейко; ЭТ 20). *Судьба играет человеком, а человек играет на трубе* (Бендер по поводу неудачи с Корейко и других несчастий; ЭТ 23).

До сих пор шла речь преимущественно о таком смысловом резонансе, который создавался добавлением к элементам действительности того или иного расширяющего значения; последнее как бы искусственно навязывалось реальному объекту, смешно контрастируя с его истинным масштабом. Однако наряду с этим используется и другой прием - вычитание бытовых деталей и обнажение в факте его абстрактной схемы. Мы встречались с подобным эффектом в пространственной сфере, где ощущение простора может достигаться оголением пейзажа, сведением его к нескольким элементарным и условно трактованным чертам (*белая дорога, пересекающая большое тихое поле*). В категориальном плане предмет или событие может аналогичным образом освобождаться от бытовых конкретностей и сводиться к простой конструкции, составленной из каких-то универсальных понятий и дихотомий. Таково, например, в ЭТ описание военного коммунизма, при котором Корейко сколотил свои капиталы. Здесь ясно проступает система общих признаков, элементарных объектов, первичных функций, наводящих на философские ассоциации: 'человеческое/стихийное', 'жизнь/смерть', 'раньше/теперь', 'движение/неподвижность', 'голод/сытость', 'холод/тепло', 'свет', 'вода' и т.п. *В то беспокойное время все сделанное руками человеческими служило хуже чем раньше: дома не спасали от холода, еда не насыщала, электричество зажигалось только по случаю большой облавы на дезертиров и бандитов, водопровод подавал воду только в первые этажи, а трамваи совсем не работали. Все же силы стихийные стали злее и опаснее: зими были холодней, чем прежде, ветер был сильнее, и простуда, которая раньше укладывала человека в постель на три дня, теперь в те же три дня убивала его* (ЭТ 4).

В более широком плане можно сказать, что весь сюжет в целом, с его подчас обнаженной схематичностью, подчеркнутыми преувеличениями и заострениями, невероятным совпадениями восприни-

мается не как нормальное жизнеподобное повествование, а как совсем иной жанр. Перед нами одновременно и литературная пародия, и нечто вроде мифа, притчи, пословицы или эмблемы. Все слишком хорошо скоординировано, слишком явно приведено в симметрию и подогнано одно к другому, и это само по себе наводит на мысль о какой-то высшей целесообразности и взаимосвязи, скрытой за перипетиями романских героев. Бросается, например, в глаза синхронизация важных событий, происходящих в различных сюжетных линиях: *В тот день, когда Адам Назимирович собрался впервые вывезти свое детище в свет..., в Москву прибили сто двадцать маленьких, черных похожих на браунинги таксомоторов "рено" (ЗТ 3)*. В одной из кульминационных точек ЗТ неудача постигает героев одновременно на всех фронтах: Корейко бежит, квартира сгорает, контора терпит крах, затея Паниковского с гирями, пародирующая основное действие, кончается конфузом. В разработке сюжета авторы тяготеют к парадоксальности - см., например, такие эпизоды, как Козлевич и растратчики, Козлевич и коендзы, история эципреседателя фунта, Балаганов и пятьдесят тысяч и мн.др. Но парадокс - одна из форм популярного философствования, и его присутствие опять-таки сообщает рассказу привкус квази-глубокомыслия.

Большую роль в придании тексту философского резонанса играет всякого рода символика, которой много в обоих романах. Под символом в данном случае подразумевается "такой способ репрезентации, при котором изображаемое (обычно относящееся к материальной сфере) означает, в силу ассоциаций, что-то *большее* или что-то *иное* (обычно относящееся к нематериальной сфере)".⁴ Осуществляемый в символе отрыв образа от его естественного означаемого (например, лестницы - от идеи дома или физического восхождения) создает вокруг предмета колеблющееся поле незакрепленных интерпретаций, то есть именно тот ореол многозначительности, которым постоянно окружается действие в романах Ильфа и Петрова. Это верно даже для тех случаев, когда значение символа в основных чертах ясно (например, лестница = моральное восхождение), и тем более для тех, когда оно не поддается точному определению, как например, неоднократно возникающий образ лошади в васюкинской главе ДС. Иначе говоря, символический язык сам по себе, безотносительно к конкретным выражаемым значениям, способен служить расширению смысловой перспективы. В ДС и ЗТ и предметный

реквизит, и атрибуты персонажей, и мизансцена, не говоря уже о названиях обоих романов, настолько насыщены элементами, известными в культурной традиции в качестве символов и эмблем, что атмосфера романов приобретает осязаемый налет театральной искусственности, напоминает о мифе, ритуале и аллегории. Этот набор элементов включает конкретные объекты, пространственные фигуры и соотношения, числа, мифологические образы и т.п.

В центре сюжета находится мотив 'странствия' и 'дороги', уже упоминавшийся выше в связи с мировым ландшафтом, но имеющий и явственное символическое значение. Образ дороги традиционно связывается с идеей жизни, развития, поиска, стремления к цели (жизненный путь, *The Pilgrim's Progress* и проч.). Иногда эти значения даются открытым текстом, например в сцене на перепутье трех дорог, символизирующих индустриальную, колхозную и непознскую Россию (ЭТ 25). Во втором романе образ дороги занимает особенно большое место: собственно, все действие ЭТ совершается под знаком дороги. Роман открывается гимном пешеходу, герои путешествуют на автомобиле, а в последней части мотив дороги патетически перебрасывается на более высокую ступень, реализуясь в виде железной дороги, каковая выступает одновременно в двух качествах: и как средство передвижения, и как цель человеческих усилий (Турксиб). Мотив дороги и странствия обслуживается символами второго порядка - такими как упоминавшиеся выше компас и астрольбия. Во втором романе в качестве красивой заключительной виньетки фигурирует орден Золотого Руна, единственное, что остается у Бендера от его миллиона. Золотое руно - символ поиска, приводящего к успеху, но в конечном счете завершающегося крахом и разочарованием.⁵

В описаниях передвижений героев момент 'входа' или 'въезда' в очередное место обычно выделяется как знаменательный: подразумевается, что речь идет о начале новой жизни, обретении нового качества и т.п. В половине двенадцатого с северо-запада... в Старгород вошел молодой человек лет двадцати восьми (ДС 5). К Ялте подошли в штилевую погоду... Веселая Ялта встроила вдоль берега свои крошечные лавочки и рестораны-поплавки... (ДС 39). Привет первому черноморцу! (при въезде в Черноморск, ЭТ 9; ср. церемониал приветствия и прощания при переходе границы в ЭТ 36). Неоднократно возникает образ 'вокзала', сопровождаемый отступле-

ниями на общие темы (о московских вокзалах, связывающих столицу со страной; ДС 16), знаменами (появление гробовщика; ДС 30), встречами героев (Бендер и спящий на скамье Балаганов; ЗТ 32). Вокзал, в котором находит предметное воплощение мотив 'въезда/выезда', способен выражать те же идеи, что и этот последний, т.е. новую жизнь, смену личности и статуса, расставание с прошлым и т.п. (Яркий пример - *Двойная жизнь Портищева* из цикла новелл Ильфа и Петрова *Новая Шатерезада*, где герой, циркулируя между Москвой и деревней, превращается из ответственного работника-коммуниста в преуспевающего эппмана и наоборот, причем моменты прибытия на вокзал и на деревенскую станцию знаменуют начальные и конечные точки перевоплощения.)

К мотиву движения частично относится необычайно употребительный образ 'двери' (а также 'порога', 'крыльца', 'ворота' и т.п.), хотя, вообще говоря, он выполняет более широкие функции, как тематические (отграничение разного рода замкнутых малых пространств, "клеток", на которые разгорожен "зверинец" сатирического романа), так и выразительные (четкое членение действия на зоны, ясная и наглядная мизансцена, возможность внезапного явления персонажей и др.). Назовем хотя бы наиболее памятные сцены, в которых дверь играет заметную роль: дверные приборы в доме собеса (отмечаются моменты входа и выхода Остапа через эти двери: *...потянул тяжелую дубовую дверь воробьяниновского особняка и очутился в вестибюле - дверь, снабженная могучим прибором, с натугой растворилась и дала Остапу под зад толчок в полторы тонны весом*; ДС 8); голый инженер Щукин перед запертой дверью своей квартиры (ДС 23-25); поединок через дверь с отцом Федором в гостинице (ДС 12); разговор Остапа с Грицадуевой через стеклянную дверь (здесь же отступление о том, что в Москве любят запира́ть двери; ДС 28); подъезд кинофабрики - дьявольского места в духе "Вия" (при бое часов и крике петуха сотрудники опрометью покидают здание, но некоторые застревают в дверях; ЗТ 24); ксендзы и Козлевич в дверях храма (ЗТ 17) и многие другие.

Широко используется контраст 'верха/низа', 'нисхождения/восхождения' для выражения оппозиций морального плана. В сцене диспута Бендера с ксендзами из-за Козлевича шофер "Антилопы" стоит на высокой паперти, поддерживаемый под руки служителями культа, но затем под влиянием аргументов Остапа спускается вниз

и падает в объятия Балаганова (ЭТ 17); позднее он же сходит с высокого трактирного крыльца, чтобы обнять униженных антилоповцев (после бегства Корейко, пожара квартиры, в ответ на слова Остапа: *Мы нищие, Адам! Примите нас! Мы погибаем*; ЭТ 23). Разоблачение и поражение персонажа часто сопровождается его спуском с возвышения на землю: Бендер в сцене автопробега и митинга спрыгивает с трибуны (увидя в руках председателя телеграмму о задержании "Антилопы"; ЭТ 7), Корейко на Турксибе неохотно сходит с высокой трибуны вниз, где его дожидается Бендер (ЭТ 29). Наоборот, улучшение знаменуется подъемом: в Тифлисе герои встречают Кислярского, достают у него деньги и поднимаются по канатной дороге на гору Давида, к звездам (ДС 39). Полное фиаско может символизироваться 'простертостью' - позой, в которой Остап оказывается дважды, после бегства Корейко (на носилках, во время газовой тревоги; ЭТ 23; там же спуск под землю - в газоубежище) и после столкновения с румынскими пограничниками (*Он опомнился на льду, с расквашенной мордой... На высоком берегу стоял офицер с собачьим воротником и смотрел вниз, на Остапа*; ЭТ 36). Вконец опустившийся Балаганов спит на вокзальной скамейке (ЭТ 32). Для Паниковского, чей образ хтоничен, простертость является типичной позой: его выбрасывают и повергают на землю, он ложится на нее, ползает по ней и т.п. (ср. сцены "выноса тела", ЭТ 1; драки с Балагановым, ЭТ 20; смерти, ЭТ 25 и многие другие). Лоханкина, наказываемого розгами, кладут животом на пол (ЭТ 13). Движение вверх и вниз часто оформляется с помощью популярного образа 'лестницы', каковая, подобно двери, сочетает символические функции (будучи традиционной метафорой для духовных эволюций) с композиционными (служит, среди прочего, удобной мотивировкой для градации - например, при чем-то постепенном появлении). На лестнице разворачивается сцена с голым инженером (с раскольническими реминисценциями, ДС 23-25), конфликт Остапа с Изнуренковым из-за уносимого стула (ДС 25), погоня Грицауевой за Бендером (ДС 28). По лестнице сбегает к Волге Остап, спасаясь от васюкинских шахматистов (ДС 34). Лестницы занимают видное место в "Геркулесе" - например, в ЭТ 18 описано трудное восхождение ответственного работника, отвлекаемого тысячами мелких дел от своих обязанностей: *К трем часам дня он все-таки добирается до первой лестничной площадки. К пяти часам ему удается прорваться*

даже на площадку второго этажа и т.д. Деятельность кинофабрики представлена как сплошной бег по лестницам (ЭТ 24).⁶

Пространственное оформление сцен стремится к простой геометричности, которая, как все абстрактное, способна нести символические и философские коннотации. Заметно, например, пристрастие авторов к фигуре круга: *Остап описал вокруг потерпевших крушение круг* (после того, как лодка шахматистов перевернулась и преследователи оказались в воде; ДС 34); *Козлевич несколько раз обошел кругом чудесную машину* (ЭТ 7); *Пассажиры уселись в кружок у самой дороги* (ЭТ 6); *Старик заплакал и, шаркая ногами, побегал по тропинке вокруг дома...* Он завершил свой круг и снова появился у крыльца (Хворобьев, мучимый советскими снами; ЭТ 8). *Компания... всю ночь носилась вокруг города* (прогулки растрапчиков на "Антилопе"; ЭТ 3). - *Кому же?* - допытывался Остап, *рассказывая* вокруг старика (допрос Фунта; ЭТ 15).

Поэтический мир, столь богатый символами, не может обойтись без мотива 'огня', и он действительно фигурирует на самом видном месте ЭТ, в сцене пожара коммунальной квартиры, входящего в комплексную катастрофу - крах всего первого тура погони Бендера за миллионером. Образ пожара выступает здесь в двух из своих обычных литературно-мифологических значений, знаменуя, с одной стороны, гибель "дурного места", связанного с силами зла, чертовщиной и т.п. (Вороньей слободки), а с другой - регенерацию, начало новой жизни по крайней мере для двух героев - Лоханкина (ироническое, пародийное перерождение: - *Бить может, я выйду из пламени преобразившимся?* ЭТ 21) и Бендера (переход от оседлой жизни к новому циклу странствий: *Лаксовая океанская волна уже пласнула в его сердце...* - *Может бить, нам придется ехать далеко, очень далеко...* ЭТ 23). В линии Бендера регенерация сопровождается еще одним традиционным мотивом мифологического происхождения - квази-смертью героя и пребыванием под землей (мнимое отравление газами, насильственное заключение в газоубежище). Образ огня возникает и в некоторых других местах романа: во время автопробега (*огненный столп* разведенного Паниковским костра; ЭТ 6) и в рассуждениях геркулесовского швейцара про крематорий и наш советский колумбарий (ЭТ 4).

Значительным символическим потенциалом обладают также все те 'стихии, космические тела и элементы мирового пейзажа', о

которых шла речь выше в связи с пространственными эффектами: солнце, вода, земля, горы, город и т.п.

Наконец, в романах довольно велика роль 'числовой' символики, всякого рода круглых, ровных и знаменательных цифр: первый черноморец, первый верблюд, первая юрта, первый казах (ЗТ 9,27); три дня плавания, трое детей лейтенанта Шмидта, три дороги, три богатыря (ДС 33; ЗТ 1, 25). Герои ищут двенадцать стульев; Воронья слободка начинает пылать ровно в двенадцать часов ночи, подожженная с шести концов; Бендер входит в квартиру Корейко в полночь (ЗТ 21-22). Один из самых ярких примеров - бендеровский миллион, *один миллион рублей*, символический именно благодаря своей монолитной единичности. Один миллион - хрестоматийное воплощение идеи богатства, цифра, удобная для демонстраций, экспериментов, умозрений, максимум (ср., например, высказывания вроде: *Вам нужен миллион, и как можно скорей* [Бальзак, *Отец Горюхо*]; *миллион цен, миллион рупий, миллион тонн чугуна* [в вагонных историях; ЗТ 34]; *Банкнота в миллион фунтов стерлингов* М.Твена и т.п.). Неудивительно, что в романе это магическое число старательно оберегается от раздробления. Выдавая Бендеру миллион, Корейко хочет вычесть десять тысяч в счет ограбления на морском берегу, но Остап требует и добивается полного миллиона. И впоследствии, несмотря на траты, миллион практически остается неизменным: Бендер сохраняет его в целостности до конца романа. *Остап каждый день считал свой миллион, и все был миллион без какой-то мелочи. Он прилагал все усилия, обедал несколько раз в день...* (ЗТ 32). *Остап... стал подсчитывать расходы со дня получения миллиона... Шуба, соус... и всякая чепуха. Если не считать пятидесяти тысяч Балаганова, которые не принесли ему счастья, миллион был на месте* (ЗТ 33). Вскоре после этого он демонстрирует свое богатство молодым людям в вагоне - по-прежнему в качестве одного миллиона (ЗТ 34). Та же терминология остается и после превращения денег в драгоценности: Остап боролся за свой миллион, как гладиатор (битва с румынскими пограничниками; ЗТ 36). Авторам, проводящим в последней части романа плакатно-четкую формулу о бесполезности богатства при социализме, важно все время держать перед глазами читателя этот миллион в качестве символа, а тем самым - по определению - и материального предмета, вещественность которого усиливается тем, что Бендер носит его в

специальном мешке или чемодане.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ РЯД

Выше говорилось, что благодаря совпадениям и симметриям возникает впечатление высшей целесообразности, управляющей событиями и приводящей в соответствие разные сюжетные линии. Этот эффект усиливается за счет множества готовых литературных мотивов и схем, примененных в романах: обилие знакомых фигур жанрового и фабульного плана как бы указывает, что действие разворачивается в некотором смысле "правильным" образом, в согласии с принятыми событийными канонами.

Наличие готовых моделей, образов, цитат, аллюзий и т.п. - известное свойство литературы, о котором написано много статей и книг. Не вдаваясь в теорию вопроса, мы все же считаем нужным провести некоторые принципиальные разграничения, которым не всегда уделяется должное внимание. Одним из главных различий между готовыми литературными единицами, инкорпорируемыми в структуру текста, мы считаем следующее: (а) должна ли данная единица, по замыслу автора, быть выделена и осознана читателем как нечто чужое, отсылающее к другим текстам, или (б) она должна восприниматься как органическая часть данного текста, и напоминание о ее источнике не входит в задачи автора? Первый тип использования готовых элементов мы будем называть интертекстуальным, второй - неинтертекстуальным. Неинтертекстуальное использование означает, что данный элемент употребляется не ради соотнесения с внешним литературным фактом (что может быть даже нежелательным), а исключительно ради своего собственного художественного потенциала, т.е. заложенных в нем тематико-выразительных возможностей. Последние, впрочем, не отменяются и при интертекстуальном использовании. Среди интертекстуально употребленных единиц следует отличать те, которые отсылают к определенному источнику - тексту, автору, направлению и т.п., - от тех, чья функция ограничивается созданием общего впечатления "чего-то знакомого", искусственности, литературности и т.п.

Это последнее разграничение подсказывается самим характером готовых единиц. Вторая важная дихотомия состоит в том, что готовый элемент может представлять собой (а) конкретный компонент чужого текста, т.е. фактически цитату, (б) более или менее аб-

страктную модель или схему, заполняемую и дорабатываемую в соответствии с задачами данного текста. Модели (схемы), в свою очередь, распадаются на универсальные (такие, которые можно встретить у самых разных авторов и школ) и "фирменные", или индивидуальные (т.е. представленные в текстах лишь одного автора или направления, а то и в одном-единственном тексте). Разумеется, все эти разграничения сформулированы самым общим и недетализированным образом: реальная картина содержит разного рода градации, пограничные случаи и проч.

Сказанное можно представить в виде следующей таблицы:

Тип использования Тип готового элемента		Неинтертекстуальное использование	Интертекстуальное использование	
			отсылающее к определенному источнику	не отсылающее к определенному источнику
Общая модель	Универсальная	1 модели, встречающиеся окказионально и хорошо замотивированные - напр., мотив 'пожар/перерождение' у Диккенса, Бронте, Пушкина, Толстого	2	3 модели, встречающиеся в большом количестве и подчеркнутые (Ильф и Петров)
	"Фирменная" (индивидуальная)	4 Байронические мотивы в ранних поэмах Пушкина Мотивы из Гекльберри Финна в 12-ти стульях	5 Эллинистические, восточные и др. модели в стихах М. Кузмина Мотивы Одиссеи у Джойса	6
Конкретный фрагмент		7 Василий Теркин - заглавие поэмы Твардовского, позаимствованное из одноименного романа Боборыкина (XIX в.)	8 Маяковский Война и мир (заглавие из Толстого) Пастернак, Столетье с лишним - не вчера (с цитатами из Пушкина)	9 Малозвестные цитаты без ссылки на источник в Повестьях Белкина, в пьесах Чехова, выделенные как цитаты Фиктивные цитаты в эпиграфах

Каким образом интертекстуальные намерения автора при введении той или иной единицы могут быть доведены до сознания читателя - отдельный вопрос. У Ильфа и Петрова ощутимость готовых мотивов достигается прежде всего необычайной их густотой: даже многие мелкие и проходные детали восходят к тем или иным почтенным клише, и воздух романов оказывается буквально насыщен литературностью. При этом известные мотивы часто предстают в комически искаженном виде, со смешными преувеличениями. Как бы издеваясь над способностью архетипов постоянно возрождаться в новом материале, писатели подставляют в них советское содержание, образуя абсурдный контраст с традиционным звучанием старой схемы. Разнообразная игра со штампами в ДС и ЗТ задает общий ключ для чтения романов, создавая сплошную зону интертекстуальности, настраивая на восприятие любого сколько-нибудь эффектного элемента как имеющего литературное происхождение.

В ДС и ЗТ представлены все типы готовых единиц, но мы в этой статье ограничимся интертекстуальными моделями, т.е. клетками 3 и 5 в нашей таблице. Укажем сначала основные модели фабульного плана, затем - жанрового.

Фабула обоих романов основана на известных мотивах: в первом романе это ситуация типа 'шесть наполеонов', во втором - мотив 'подпольного богатства'^а. Тайна сокровища открывается герою 'умирающим' в ДС и 'товарищем по тюремной камере' в ЗТ^б. В обоих случаях центральную линию романа образует один из самых

^а Драгоценность, запрятанная владельцем (часто - скрывающимся от погони, в спешке) в один из одинаковых предметов и затем разыскиваемая им путем перебора предметов, фигурирует в нескольких рассказах о Шерлоке Холмсе, в недомедленной до нас комедии Льва Лунца о щетках и в ряде других произведений. В более широком плане эта фабула родственна мотиву о дьяволе, оставившем среди людей свое имущество (часто - разрозненное, расчлененное) и отыскивающим его (ср. у Гоголя историю о красной свитке). - Богач, ведущий нищенский образ жизни, скрывающий богатство и слышащий бедняком, встречается у Плавта и Мольера, у Бальзака (Гобсек, отчасти Горю), у Достоевского (Прохарчин, нищий с пятью тысячами в *Подростке*, I.5); у Диккенса упоминается обширная литература о таких богачах (*Наш общий друг*, III.6).

^б Тайна, открываемая на смертном одре: Ирвинг, *Завещание мавра*; Стивенсон, *Остров сокровищ*, *The Dynamiter*; Тик, *Фортуна*; Бальзак, *Урсула Мируэ*, *Фачино Кане*; Брет Гарт, *Габриэль Конрой* и мн. др. Тайна, открываемая в тюрьме: Дюма, *Граф Монте-Кристо*.

распространенных архетипов - 'поиск', формы которого также отчасти являются типовыми: в ДС, в линии отца Федора, это 'следование по пятам' (разыскиваемый персонаж - Брунс - часто меняет местожительство; прибыв в очередное место, священник обнаруживает, что тот недавно был здесь, но уехал); в ЗТ - 'сбор компрометирующих материалов'^В. Оба романа заканчиваются 'потерей сокровища' - мотивом, типичным для сюжетов о богатстве, приобретаемом несправедливыми путями. Особенно богатые типологические параллели имеет утрата сокровища в ДС^Г.

Кроме этих центральных линий, архетипически построенными оказываются многочисленные частные эпизоды обоих романов. Например, прибытие Ипполита Матвеевича в Старгород к своему бывшему

^В Параллели к странствиям отца Федора: греческий роман Ксенофонта Эфесского о Габрокоме и Антии; Диккенс, *Лавка древностей* (одинокый джентльмен, разыскивающий Нелл и ее деда); Жюль Верн, *Приключения капитана Антифера*; Лонгфелло, *Эванджелина*; Набоков, *Лолита* (герой гоняется за Лолитой и Квилти по записям, оставляемым ими в мотельных книгах); Пьер Венуа, *Дорога гигантов* (гл. 1); Маршак, *Почта* (письмо следует за адресатом по свету) и мн.др. - Сбор разоблачительных материалов представлен в *Графе Монте-Кристо*, в романе Каверина *Два капитана*; в менее ярко выраженной форме у Диккенса (*Дэвид Копперфилд*: Микобер - Хип).

^Г Для широкого круга сюжетов характерно, что добыча в конце концов ускользает из рук героя, завладевшего ею, и так или иначе растворяется в окружающей среде, становится недостижимой и неощущаемой. Весьма древний мотив - 'воссоединение добытого объекта с природой': он выбрасывается в реку или болото, гибнет в огне, пожирается хищниками (рыба в *Старике и море* Хемингуэя); синяя птица улетает (Метерлинк). Другой вариант - 'переход сокровища в общее владение': пример - расхищение земли в конце романа Вальзака *Крестьяне*. Особенно близким к ДС оказывается роман Блеза Сандрара *Золото*. На золотonosный участок, открытый капитаном Зуттером, набрасываются туши колонистов, оттесняют первооткрывателя и владельца земли и основывают на ней город Сан-Франциско. Другой сюжет этого типа дал бразильский писатель Олаво Вилас в поэме *Охотник за изумрудами*, где герою в предсмертном бреду видится нация, завладевавшая открытыми им изумрудными приисками, строящая города и т.п. - Рассказ В. Катаева *Цветы* (1936) напоминает одновременно финальные части ДС и ЗТ, которыми, вероятно, и навеян. Счастливым молодой отец хочет к возвращению жены из роддома уставить цветами всю квартиру. Но в магазинах цветов не оказывается - они все распроданы, так как завтра праздник 1-го мая. Проснувшись утром, молодые родители видят в окно, что вся Москва убрана цветами, так что мечта исполнилась - ребенка в его первый день жизни дома окружают цветы. Сходны даже метафоры: *Вся Москва была похожа на огромный праздничный букет* (ср. в ДС: *Диадема превратилась в театральный зал и т.п.*).

дворнику Тихону - это манифестация мотива ' (родовой дом и) верный слуга', занимающего видное место в классической литературе^д. Впервые появляясь на страницах ДС и ЗТ, Бендер оба раза не имеет ни копейки денег - это мотив 'бедствующего молодого человека', типичное начало старого романа^е. Женитьба Бендера на вдове Грицауевой восходит к мотиву 'женщина, удерживающая героя от продолжения странствий, но покидаемая им ради долга'^ж. Злоключения Лоханкина в коммунальной квартире реализуют мотив 'утонченная,

^д Старый слуга и хранитель дома (швейцар, дворник и т.п.) воплощает верность прежней жизни и традиционным ценностям, от которых герой так или иначе оказался оторван и с которыми он пытается воссоединиться. Обычно он узнает вернувшегося хозяина и оказывает ему первую помощь, чаще всего - дает ему приют под своим скромным кровом; этот союз со старым слугой может служить первым этапом вступления героя в свои прежние права. Наиболее известный пример - в *Одиссее* (свинопас Эвмей); мотив представлен также в турецком эпосе, в пьесах Гоцци (*Турандот*, *Счастливые нищие*), Шиллера *Разбойники* (Карл Моор и Даниэль), в романах Вальтера Скотта (*Айвенго*), Диккенса (*Наш общий друг*: Роксмит у Боффина), Бальзака (*Полковник Шабер*), Текерея (*Ярмарка тщеславия*: разорившийся м-р Седли у своего бывшего клерка), Толстого (Анна Каренина и Капитоныч в сцене свидания с сыном) и мн.др. В современной литературе он представлен у Горького (старый Артамонов у дворника Тихона в финале *Дела Артамоновича*), Булгакова (*Ханский огонь* и *Дом Эльзит-Рабкоммуна*: старый владелец дома и управляющий, оставленный новой властью в качестве зрителя, но имеющий тайное задание от хозяина - сохранить дом до лучших времен), В. Катаева (*Я - сын трудового народа*), Пастернака (*Доктор Живого*: отношения героя и дворника Маркела, которые здесь знаменательно трансформированы) и мн.др.

^е Шамиссо, *Петер Шлемиль*; Бальзак, *Шагреневая кожа*; Достоевский, *Преступление и наказание*, *Идиот*; Мопассан, *Милый друг*; Марк Твен, *Ванкюта в миллион фунтов стерлингов*; Стивенсон, *The Dynamiter* и мн.др.

^ж Классические примеры дает античность: Тесей и Ариадна, Одиссей и Калипсо, Эней и Дидона. В новой литературе: Пушкин, *Арап Петра Великого* (Ибрагим и графиня Д.); Блок, *Соловьиный сад*; А. Платонов, *Фро*. В большинстве случаев женщину покидают спящей, на расвете, что выражает две темы: (а) контраст функций и сфер героя и героини (ей - дом, уют, постель; ему - дорога, подвиги, труды), (б) пробуждение героя от духовной спячки, начало нового дня и нового цикла его деятельности. Так обстоит дело и в ДС (*на заре ты ее не буди*).

легкоранимая личность, травимая хамами³. О пожаре Вороньей сло-

³ Хама, которым придаются черты звероподобия, низменной животной силы, травят нежного героя, уличают его в постыдных провинностях, физически оскорбляют и, среди прочего, подвергают его тому или иному унижению по сексуальной линии. Соотношение между героем и его обидчиками может, однако, сдвигаться в пользу последних, если они репрезентируют естественную жизнь, а его интеллигентность носит извращенный и антигуманный характер. Мотив встречается в комическом или трагикомическом варианте у Гоголя (*Невский проспект*: немцы-ремесленники порют поручика Пирогова на глазах у дамы; Чичикова собираются бить по лицу слуга Ноздрева), у Чехова (*Человек в футляре*: Коваленко спускает Великова с лестницы под смех его дамы), у Ильфа и Петрова (наказание Лоханкина, дополняемое сексуальными унижениями: жена ушла к Птибурдукову, Дуня наблюдает за экзекуцией, *конфуэливо смеясь*). В большинстве случаев, однако, автор вызывает сочувствие к герою и отвращение к его мучителям. Примеры: Лесков, *Леди Макбет Мценского уезда* (героиню подвергают телесному наказанию ее бывший любовник с помощью таких же, как он, хамов-каторжников); Чехов, *Печенег* (рассказ Жмукина о черкесской вдове-княгине, высеченной солдатами); Горький, *Дело Артамоновых* (скотина-офицер Маврин, отбив у Якова женщину, дергает его при ней за бороду); А.Н.Толстой, *Прогулка* (кузнец порет акцизного чиновника, ухаживавшего за его дочерью); Набоков, *Камера obscura* (героя - ослепшего искусствоведа и эстетика - подвергают чудовищным издевательствам его любовница и циничный хам Горн, с которым она живет); Бабель, *Вечер* (хилый интеллигент Галин влюблен в прачку Ирину, но та идет спать с "мордатом" поваром Василием) и т.п. Черты отталкивающей физиологической brutality в обидчике героя обнаруживают большую однотипность. Этот персонаж часто рисуется в нижнем белье, в подтанниках, голый по пояс, босой (у Набокова - голый, обезьяноподобный), покрытый волосами, с неприятным запахом, с уродливыми каменными ногтями на пальцах ног. В эпизоде с Лоханкиным почти всеми этими чертами наделен Никита Пряхин. Замечательное сходство в деталях прослеживается между сценой Лоханкин/Пряхин в ЭТ 13 и финалом повести А.Платонова *Епифанские шлюзы* (1927), где палач, огромный там в одних штанах на пуговице и без рубашки, расправляется с британским инженером Перри, которого, как и Лоханкина, незадолго перед этим бросила женщина - его невеста, оставшаяся в Англии. Приказ палача, а также наивный вопрос Перри и свирепый ответ мужика образуют почти точный параллелизм со знаменитым диалогом в ЭТ: - *Общее собрание будет?* - *Будет, будет... Все тебе будет. Кофе тебе будет, какава! Ложись!* Элемент сексуального унижения есть в *Зависти* Ю.Олеси, где Андрей Бабичев предстает перед Кавалеровым в кальсонах, вызывая в нем содрогание своей жизненной силой и душевной толстокожестью (позже Бабичев спускает Кавалерова с лестницы и отнимает у него Валю). В повести А.Н.Толстого *Гадюка* героиню травят в коммунальной квартире, обвиняют в проституции, называют "клейменной"; среди преследователей - ее удачливая соперница в любви. Иногда мотив любовного унижения отсутствует, и тогда упор делается на обвинения в позорных провинностях: хама уличают интеллигента в краже дров (Замятин, *Пещера*) или "пятка яблок" (Олеша, *Список благодеев*); ср. обвинение Лужиным Сони в краже ста рублей (Достоевский).

бодки уже говорилось выше в связи с его символикой. История с шахматами в Васюках содержит интертекстуальную переключку с циклоповским эпизодом *Одиссеи*^И. Вставная новелла о гусаре-схимнике (ДС 12) - откровенная пародия на рассказы о святых отшельниках, в молодые годы блиставших в свете. Во многих таких историях отшельничество в конце концов терпит фиаско, герой побежден миром и возвращается в него, как это делает и граф Алексей Буланов в бендеровском рассказе^К.

Следование известным моделям наблюдается и в более мелких сценах. Когда журналисты "Станка" в ДС 39 не берут Бендера в свою машину, когда антилоповцы с обочины наблюдают автопробег, когда Остапа выгоняют из литерного поезда и не пускают в самолет (ЗТ 7, 30), мы имеем дело с манифестациями мотива 'экипаж и пешеход'^Л. Голый инженер Щукин перед захлопнувшейся дверью своей квартиры - это мотив человека, 'вытолкнутого в неподобающем виде на открытое место, увязимого, безуспешно пытающегося вер-

И В васюкинской главе имеется несколько параллелей с гомеровским рассказом: одноглазый председатель шахматного клуба; прибытие и отбытие героев по воде; отказ Бендера фотографироваться (ср. отказ Одиссея назвать свое имя); ослепление противника (Бендер швыряет горсть фигур в голову одноглазого и разбивает лампочку); камни, бросаемые преследователями в судно героев; угроза жизни героев; насмешки героя над преследователями.

К Мотив представлен у Гофмана (*Серапионовы братья*), Филдингa (*Том Джонс*, рассказ о горном отшельнике), Мериме (*Души чистилища*: здесь герой, хотя и оскверняет свой монашеский статус, убив на поединке старого врага, но монастыря не покидает); у Достоевского (старец Зосима, бывший в молодости гвардейским офицером: неудача святости и возвращение в мир распределены здесь между двумя персонажами - старцем, который после смерти "прованивает", и его учеником Алешей; уходящим к людям); у Толстого (*Отец Сергий*).

Л Данный мотив выражает тему униженности, отвергнутости героя некоей средой, а также тему расхождения жизненных путей между ранее близкими людьми, один из которых "уносится вверх" в социальном или карьерном плане. Примеры: Лермонтов, *Максим Максимич* (Печорин проявляет холодность к старому другу, уезжает в коляске, говоря *Всякому своя дорога*; тот с обочины горестно глядит вслед); Толстой, *Воскресение* (Катюша видит Нехлюдова в окне вагона, пытается бежать за поездом); Некрасов, *Тройка* (*Что ты жадно глядишь на дорогу...*); Чехов, *Анна на шее* (отец в начале и конце рассказа порывается бежать за экипажем, в котором уезжает дочь) и мн. др.

нуться в укрытие^М. Кепка Бендера, катящаяся по земле в направлении Индии, - это комический мотив 'веди, не повинующейся хозяину'^Н. Дети в ДС 5 бегут за Бендером, входящим в Старгород, в ДС 10 растаскивают по кусочкам ремонтируемые Полесовым ворота, выполняя оба раза типичные функции детей^О. Отец Федор, отправляясь на поиски стульев, сбивает локоны и бороду (ДС 3)^П. Птицы выклеивают детали из овсяной картины Феофана Мухина, а ломадь, везущая картину в музей, оглядывается и ржет (ЗТ 8)^Р.

^М Представлен у Боккаччо (VII.4) и у Мольера (*Жорж Данден*): оба раза речь идет о ревнивце, которого жена обманом выслала на улицу, не пускает назад и стыдит. Встречается у Диккенса (м-р Уникль выходит из гостиницы, дверь захлопывается, он в дезабилье, перед портнзем дамы, на виду у ее свирепого мужа, *Пике, клуб*, гл. 36; миссис Эфферы и приходящий ей на помощь Ригго - как Щукин и Бендер, *Крошка Доррит*, 1.29), у Марка Твена (принца, вышедшего за ворота дворца, стража не пускает назад, так как на нем лохмотья Тома Кэнти, *Принц и нищий*). В более общем плане сюда относятся мотивы одежды, украденной у купающегося, а также сказочного превращения героя в животное - уязвимое, беспомощное, лишенное прав (осла, птицу, мышь, насекомое) и т.п.

^Н Ср. погоню владельца за косичкой (Гофман, *Золотой горшок*), за пуговицей (Макар Девушкин в *Бедные люди*), за посудой (К.Чуковский, *Федорино горе*), за шляпой (Пиквик, гл. 4; Н.Готорн, *The Goldthwaite Treasure*). Об унижительности погони за шляпой см. замечания у Достоевского (*Подросток*, III.6).

^О 'Растаскивание, разрознивание' детьми различных вещей см. у Чехова (*Палата № 6*: мальчики разграбляют книги Ивана Дмитрича); у Достоевского (*Елка и свадьба*: расхищают и тут же ломают игрушки); у Текерея (наряжаются в платья Бекки Шарп и разыгрывают в них комедии, *Ярмарка тщеславия*, гл. 16). 'Дети, преследующие нового или странного человека' - см. Гюго (*Отверженные*, II.1: дети бегут за Жаном Вальжаном, входящим в городок Д.), Набокова (*Защита Лужина*, гл. 6: бегут за чудаковатым героем, бросают камни), Тьянянова (*Подпоручик Риж*: бегут за Синюхаевым, дразнят).

^П 'Отстригание волос и бороды' - мотив, чаще всего выражающий разоблачение и унижительное наказание, но также смену статуса, образа жизни, разрыв с прошлым, начало странствий и поисков чего-либо. Пример первой функции - у Диккенса (*Крошка Доррит*, II.32: Пенк отстригает локоны, придававшие респектабельность лицу меру Кэсби). Примеры второй функции - у Толстого (*Отец Сергей*: герой, покидая монастырь, обстригает волосы); у Каверина (*Скандалист*: профессор Ложкин, уходя от семьи и привычных занятий, сбивает бороду; ср. там же: *Сбрейте бороду, вам пора начинать скандалить!*).

^Р Ср. античные легенды о художнике Зевксисе, изобразившем виноград так правдиво, что птицы слетались его клевать.

'Толпа, преследующая одного человека' (Паниковского в ЗТ 3, Бендера в Васюках), - нередкий мотив в авантюрных и эксцентрических жанрах^С.

Традиционны многие персонажи и их конфигурации: 'жена-расчетчица и труженик-муж' (супруги Щукины)^Т; 'мнимый гений - нахлебник у женщины' (Лоханкия/Варвара)^У; 'великий путешественник и его бестолковые спутники' (Бендер и его компаньоны)^Ф; 'дед, опекаемый внучкой' (Синицкие)^Х; 'опустившийся, некогда приличный человек' (Паниковский, Бендер в начале ДС)^Ц. "Воронья

^С Ср. Бекфорд, *Ватек* (погоня за Гяуром); Диккенс, *Оливер Твист* (гл. 11); Дюма, *Черный тюльпан* (гл. 1-4; погоня толпы за двумя де Виттами); Ж.Верн, *Бедствия китайца* (гл. 13); И.Башевич-Зингер, *Кровь*; фильм Бестера Китона *Seven Chances* (герой спасается от толпы невест) и т.п.

^Т Чехов, *Попригунья*; Е.Зозуля, *Тысяча* (рассказ "Вышла замуж за труженика..."); отчасти *La Pagine* Мопассана и т.п.

^У Диккенс, *Николас Никльби* (супруги Манталини; ср. притворные угрозы самоубийства м-ра Манталини с голодовкой Лоханкина); Тургенев, *Татьяна Борисовна и ее племянник*; Достоевский, *Бесы* (Степан Трофимович у генеральши Ставрогиной); Ибсен, *Дикая утка*; Чехов, *Дядя Ваня* (Серебряков; живет в имении первой жены, окружен работающими на него женщинами); Н.Эрдман, *Самоубийца* и др. Как правило, подобный персонаж капризен, хитер, притворяется болезненным, требует внимания, любит принимать обиженную позу, говорит, что уйдет, "поступит в гувернеры к купцу" (ср. Лоханкина: *Уйду я прочь и прокляну притом*), иногда уходит, но после недолгих и бестолковых странствий возвращается.

^Ф Как правило, спутники недалёковидны, слабы, делают глупости и встают против вождя, нанося этим вред делу. Классический пример - в *Одиссее* (съедение быков Гелиоса и последовавшие бедствия); также в *Лавке древностей* (путешествие Нелл с дедом), повести Стейнбека *Of Mice and Men* и т.п. Ср. растрату Воробьянинова в ДС, неприязности с Козлевичем и Паниковским в ЗТ.

^Х Ср. *Лавку древностей* (Нелл и дед). Дети, руководящие немощными взрослыми, - мотив, встречающийся в античной литературе (*Эдип в Колоне* Софокла), у Диккенса (кукольная швея и алкоголик-отец, *Наш общий друг*), Достоевского (Коля и генерал Иволгин, *Идиот*), Чехова (Петр Леонтьич и гимназисты, *Анна на шее*).

^Ц Данный тип, очень обильно представленный, обычно имеет такие признаки, как отсутствие белья или бутафорское белье (манишка Паниковского), попытки скрыть дыры, плохая обувь, отсутствие носков, болезненная амбиция, хвастовство былым благополучием. Примеры: в испанских романах (нищие идалъго), у Дюма (Портос,

слободка" типологически близка к семейным пансионам Бальзака и Достоевского, старгородский дом собеса - к диккенсовским интерьерам, хозяева которых с многочисленной родней эксплуатируют призреваемых и кормятся за их счет^Ч.

Ориентация Ильфа и Петрова на классические, в основном западные, модели еще более явно сказалась в жанровом и стилистическом плане. Мы встречаем в них, например, такие элементы западного романа, как вставные новеллы (о гусаре-схимнике, о Вечном Жиде, об Адаме и Еве), письма (почти вся линия отца Федора дана в его письмах к жене), авторские отступления в фельетонно-эссеистском стиле (о пешеходах, о том, что в Москве любят закрывать двери, о большом и маленьком мире, о вокзалах, о мебели, о матрацах, о статистике, об ответственных рабочих, которые "только что вышли" и т.п.)^Ш. Жанр романа-путешествия, сталкивающий героя с необычайными чудачками и монстрами, имеет давнюю традицию (Сервантес, Смоллет, Гоголь...). Композиционная структура ДС и ЗТ выглядит как квинтэссенция классической нарративной техники: романы могут служить настоящей антологией сюжетных приемов. Рассматривать их подробно здесь нет никакой возможности: укажем для примера на наличие в обоих романах двух параллельных линий, варьирующих центральный мотив ('поиск') в двух различных ключах (линия Воробьянинова/Бендера и отца Федора в ДС; Бендера и Паниковского/Балаганова в истории с гириями, ЗТ

Три мушкетера, с фальшивой португесей); у Бальзака (Шабер, Рафаэль в начале *Шагреновой кожи*); у Чахова (Петр Леонтьич), Горького (барон, *На дне*) и др.

^Ч Ср. пансионы в *Отце Горюи* и *Господине Протарчине*, школу м-ра Сквирса в *Николае Никльби*. Между ЗТ 13 и *Протарчиным* имеются параллели в мелочах, например в сцене порки Лоханкина о *антресолей свешивалась голова ничьей бабушки*; у Достоевского в аналогичной сцене собрания жильцов *сверту с печки, с испуганным любопытством, глядели головы Авдотьи-работницы и хозяйской кошки-фаворитки*. Много общих деталей имеют дом собеса и школа м-ра Сквирса.

^Ш Ср. у Диккенса рассуждения о дендизме (*Холодный дом*, гл. 12), о старых лондонских гостиницах (*Пухляк клуб*, гл. 10), о естественном и противостественном (*Домби и сын*, гл. 47); у Бальзака и Гюго - о характере и истории разных мест и зданий Парижа; у Пушкина - о станционных зрителях и об уездных барышнях, и т.п.

20-23)^{III}. Уже известные нам совпадения и согласования сюжетных моментов прочитываются, помимо прочего, как ироническая гиперболизация соответствующих согласований в авантюрном романе. Наконец, фарсовый комизм и эксцентрика - драки, погони, вопли, прыжки и проч., - типичные для ДС и ЗТ, восходят к мольерско-диккенсовской школе телесного юмора - возможно, не прямо, а через посредство немых комических кинолент.

Подчеркнем в заключение этого краткого обзора тесную связь между архетипическим фоном какого-либо момента в романе и его символическими обертонами. Встречая мотив, который кажется смутно знакомым и идущим из анонимной старины или прямо перекликается с каким-то классическим прототипом, и в то же время явно оказывается пригодным и для оформления современной темы, читатель склонен подозревать в нем некую универсальную истину и объясняющую силу. В этом смысле насыщенность фабулы ДС и ЗТ традиционными фигурами опять-таки скрыто работает на ту веселую атмосферу квази-философской многозначительности, которая, как мы видели ранее, постоянно дается и открытым текстом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Осветив основные черты мифологизма (в нашем понимании этого термина) у Ильфа и Петрова, повторим сказанное в самом начале - что эти параметры в значительной степени помогли ДС и ЗТ стать важной историко-культурной парадигмой, занимающей одно из центральных мест в литературной "иконографии" советской эпохи. Этим мы вовсе не хотим сказать, однако, что классический характер романов целиком вытекает из упомянутых особенностей их мира. Мы описали в этой статье лишь общие правила представления действительности, своего рода языковую форму, задаваемую в романах, и

^{III} Две линии, развивающие основную тему в двух ключах - прямом и метафорическом, серьезном и смешном, позитивном и негативном, прямом и обратном и т.п., - представлены в *Анне Карениной* (Каренины/Облонские и Левины), в повести Толстого *Холстомер* (параллельная судьба человека и лошади), в новелле Т.Манна *Смерть в Венеции* (темная страсть, овладевающая героем, и холера, надвигающаяся на город), в *Подпоручике Киж* Ю.Тынянова (мнимо-живой Киж и мнимо-умерший Синюхаев) и т.п.

совершенно не касались того, как авторы пользуются этим языком, какие идеи и ситуации они воплощают с его помощью и т.п. Для успеха романов потребовалось счастливое стечение целого ряда факторов, среди которых - талант, остроумие, легкость, острота социального зрения, актуальность и многое другое, чему трудно подыскать точное имя. Место Ильфа и Петрова в современной литературе не в последнюю очередь обеспечено фигурой их центрального героя, стоящего на некоторых магистральных линиях мировой литературной типологии и в то же время совершенно неповторимого. Своеобразное сочетание социального "низа" с интеллектуальным "верхом", внеположности обществу и циничной неангажированности с духовной свободой и аристократизмом, воплощенное в Бендере, несет в себе возможности многостороннего сатирического освещения действительности. Дифференциальные признаки образа Бендера, механизмы его сатиры, его место среди литературных персонажей - вот лишь некоторые из тем будущих исследований об Ильфе и Петрове, которые должны обеспечить этим писателям их законное место в научном обиходе славистики и сравнительной литературы.

П р и м е ч а н и я

1. Alex Preminger (ed.), *Princeton Encyclopadia of Poetry and Poetics*. Enlarged Edition, Princeton University Press, 1974, p. 538.

2. В особенности свойственных философскому роману Достоевского и Толстого. Как замечает В.В.Кожин, "в романе Достоевского все живут последними, конечными вопросами. И - что еще важнее и характернее - все живут в прямой соотнесенности с целым миром, с человечеством, и не только современным, но и прошлым и будущим. Конечно, и Раскольников и Мармеладов не перестают поэтому жить в своих каморках и на узких улицах вокруг Сенной площади... Но герои чувствуют себя все же на всемирной арене..., как будто на них смотрит целое человечество, все люди, даже Вселенная" (В.В.Кожин, Роман - эпос нового времени. В кн. *Теория литературы: основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы*. Москва; Наука, 1964, стр. 157). Так, Соня побуждает Раскольникова поцеловать землю, которую тот осквернил, и поклониться всему свету, а Шатов говорит Ставрогину: "Мы два существа и сошлись в беспредельности в последний раз в мире". Подобное соотнесение с мировыми категориями свойственно и Толстому, хотя в более завуалированном виде (см., в частности, такие мо-

менты линий Пьера и князя Андрея как комета 1812 года, аустерлицкое небо, бессмертная душа Пьера во французском плену и т.п.). Романы Ильфа и Петрова представляют собой обобщенную карикатуру на указанные тенденции "великих" романов, подобно тому как пародии Козьмы Пруткова относились к целым школам и эпохам лирической поэзии.

3. Попутно отметим и многозначительность фигуры парикмахера. Цирюльник - обычно мудрец, философ, советник (Фигаро, Партридж у Филдинга и др.). Его работа может быть связана с идеями перерождения, омолаживания или смерти (см. *Смерть в Венеции* Т.Манна). Снятие волос, бороды - символ перемены жизни (в частности, этой операции подвергают себя Воробьянинов и отец Федор перед началом своих странствий).

4. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p. 833.

5. Данное толкование позаимствовано из J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Vol. 4, Paris; Seghers, 1974, p. 303.

6. Бег - символ суеты и бесплодной деятельности; среди многочисленных иллюстраций - *Горелки* Державина, *жизни мышья беготня* Пушкина, *Бег* Булгакова и проч.