

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.В.ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Берзина Маргарита Евгеньевна

**ПУШКИНСКИЙ И ГОГОЛЕВСКИЙ ПОДТЕКСТЫ В РОМАНЕ И.
ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА «ДВЕНАДЦАТЬ СТУЛЬЕВ».
ПАРОДИЧНОСТЬ И ЕЕ РЕАЛИЗАЦИЯ**

Диссертация
на соискание степени кандидата филологических наук

Специальность 5.9.1. Русская литература
и литературы народов Российской Федерации

Научный руководитель:
докт. филол. наук, профессор
Ранчин Андрей Михайлович

Москва
2025

Оглавление

Введение.....	4
Глава 1. Интертекстуальный анализ. История и методология.	
Интертекстуальность и теория пародии.....	18
§1. Интертекстуальность. История и специфика.....	18
§1. Интертекстуальный анализ. Определение, методика, основные понятия.....	24
§1. Соотношение интертекстуальности и пародии. Пародийность и пародичность.....	34
Глава 2: «Бунт на корабле»: петербургская повесть А. Пушкина «Медный всадник» как претекст романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев».....	38
§1. Сюжетообразующий мотив природной катастрофы.....	41
§2. Система персонажей: образы «маленьких людей».....	42
§3. Система персонажей: образ кумира на бронзовом коне и образ Великого комбинатора.....	48
§4. Общие выводы.....	49
Глава 3. «Если вещи ваши сны»: повести «Пиковая дама» А. Пушкина и «Портрет» Н. Гоголя как претексты романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев».....	50
§1. Умиравший хранитель тайны: образы графини, старого ростовщика и мадам Петуховой как вариации одного и того же литературного типа.....	51
§2. Искатели сокровищ: типология образов Германна, Чарткова и Воробьянинова.....	55
§3. Образ Лизы в «Пиковой даме», «Портрете» и «Двенадцати стульях»: генезис и сюжетная роль.....	62
§4. Мотив лунного света и другие квазимистические мотивы, характеризующие «Пиковую даму», «Портрет» и «Двенадцать стульев».....	67
§5. Общие выводы.....	68
Глава 4. «Инкогнито проклятое»: комедия Н. Гоголя Ревизор как претекст романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев».....	70

§1. «Ревизор» Н. Гоголя и «старгородские главы» романа И. Ильфа и Е. Петрова: семантика сюжетов. Особенности завязки и кульминации.....	72
§2. Особенности поэтики пространства: образ провинциального города».....	74
§3. Комический пафос: поэтика каламбуров и алогизмов.....	76
§4. Типология центральных образов комедии «Ревизор» и «старгородских глав» романа «Двенадцать стульев».....	78
§5 Общие выводы.....	87
Глава 5. «Вечная идея»: повесть Н. Гоголя «Шинель» как претекст романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев».....	89
§1. Тип «маленького человека»: Акакий Акакиевич Башмачкин и Ипполит Матвеевич Воробьянинов как увлеченные чиновники, объекты насмешек и носители «говорящих фамилий».....	92
§2. Мотивы утраты и надежды как сюжетообразующие в истории «маленького человека».....	95
§3. Разбитая мечта как кульминация сюжета о «маленьком человеке». Мотив «равнодушного города».....	97
§4. Идейные отличия образов Башмачкина и Воробьянинова. Образы Воробьянинова и гоголевского «значительного лица».....	99
§5. «Маленький человек» и мистицизм: теория фатализма и квази-демонические подтексты.....	102
§6. Общие выводы.....	109
Заключение.....	111
Библиография.....	120
Приложение 1.....	130
Приложение 2.....	149

Введение

Написанный в 1927 году роман Ильи Ильфа и Евгения Петрова «Двенадцать стульев» — настольная книга советского интеллигента — знаком широкому читателю прежде всего по острой сатире и необычности авторских афоризмов, давно вплетенных в ткань разговорного языка: «интеллигенцию в СССР эти книги ["Двенадцать стульев" и "Золотой теленок"] во многом научили говорить... благодаря им Главная Улица советской неофициальной культуры оказалась менее безъязыкой, чем она была бы при их отсутствии»¹.

Однако почти не запечатлен в культурной памяти² тот факт, что роман соткан из аллюзий на дореволюционную русскую литературу и культуру.

Известен, к примеру, афоризм дворника Тихона «Наших невест... давно на том свете с фонарями ищут»³, но малоизвестно, что источник этого афоризма — библейская притча о десяти девах, которые «взяв светильники свои, вышли навстречу жениху» [Мф. 25:1-13], а также неоконченная повесть Михаила Лермонтова «Штосс», где заезжий Лугин точно так же подробно расспрашивал дворника. Известна в то же время сцена южного землетрясения и угрожающий вопрос раздраженного Остапа Бендера: «Бунт на корабле?» — но малоизвестно, что эпизод этот вплоть до «медной ладони», которой Великий Комбинатор без жалости бьет Кису по шее, воссоздает бедствие и бунт из «Медного всадника» Александра Пушкина.

«Двенадцать стульев» — мозаика из множества аллюзий на романы, повести и рассказы, а определение и выявление этих интертекстуальных элементов не слишком отличается от сюжетного топоса поиска сокровищ —

¹ Щеглов Ю. К. Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. С. 52

² Термин «культурная память» приводится в его классическом значении, сформулированном в книге Я. Ассмана «Культурная память»: это не наследуемая биологически память, «внешняя сторона социальной традиции и коммуникации». Термин «культурная память» «подразумевает одно из внешних изменений человеческой памяти». См.: Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. — М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 29-47.

³ Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. — М.: Вагриус, 1998. С. 28.

композиционного стержня первого романа про Великого Комбинатора. Один из ключевых исследователей диалогии Ильфа и Петрова Юрий Щеглов писал об отраженной в романе «лоскутности»⁴ постреволюционной эпохи, которая прослеживается в том числе за счет аллюзий (на классическую литературу) и «бесчисленных вкраплений»⁵ в текст «старого, вдребезги разбитого быта»⁶, о «полупереваренном дореволюционном субстрате», что «то и дело проглядывает... из-под форм новой действительности, комично с ними соединяясь»⁷. Майя Каганская и Зеев Бар-Селла также отмечали, что художественная реальность «Двенадцати стульев» — это реальность, которая глубоко «поражена литературой»⁸, и сама жизнь в представлении Ильфа и Петрова как будто действительно является не чем иным, как «способом существования литературных текстов»⁹.

К похожему выводу приходит в книге, посвященной творчеству М. Зощенко, и М. Чудакова: «Они [Ильф и Петров] производят как бы пересмотр уже имеющегося в литературе материала и отбирают годное — то, что может быть использовано в нужном сочетании с образцами других стилей»¹⁰. Описывая ту же особенность текста соавторов (т.е. его интертекстуальность), а также авторов постреволюционного времени в целом, Щеглов иронично сравнивает ее со средневековыми архитектурными преобразованиями: «Новая культура утилизирует обломки старой, подобно тому как в Средние века победители вделывали в кладку своих домов надписи, гербы, украшения из снесенных дворцов и башен поверженного врага...»¹¹.

⁴ Щеглов Ю. К. Спутник читателя. С. 20.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Каганская М. Л., Бар-Селла З. Мастер Гамбс и Маргарита. — Без места публикации, 2011. Т. 2. С. 18.

⁹ Там же.

¹⁰ Чудакова М. О. Поэтика Зощенко. — М.: Наука, 1979. С. 99.

¹¹ Щеглов Ю. К. Спутник читателя. С. 38.

Объектом исследования, осуществленного в данной работе, является текст романа Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев». Последовательность глав обусловлена необходимостью вначале определить релевантный метод работы с указанным текстом, рассмотреть теоретический аспект данного метода, его понятийный аппарат, чтобы затем приступить к практической части исследования, а именно: применению к роману об Остапе Бендере интертекстуального метода.

Предметом исследования выступают пушкинские и гоголевские подтексты упомянутого произведения, выявленные самостоятельно, а также уже фигурировавшие в труде Щеглова, посвященном творчеству двух соавторов. **Материал исследования** — реконструкция романа «Двенадцать стульев», выполненная в 1997 году М. Одесским и Д. Фельдманом, называемая ими редакцией, в которой «игнорируются правка идеологическая и сокращения»¹²: «Для предлагаемого издания за основу был взят самый ранний из сохранившихся вариантов, переписанный Петровым»¹³.

Степень научной разработанности темы:

Нельзя сказать, что первый роман о Великом Комбинаторе изначально был тепло воспринят критиками. Петров вспоминал: «Первая рецензия в “Вечерке”. Потом рецензий вообще не было». И эта первая рецензия в газете «Вечерняя Москва», рецензия от второго сентября 1928 года, казалось бы, не особенно примечательна. Не подписываясь полным именем (лишь инициалы — Л. К.), автор замечает: Ильф и Петров «прошли мимо действительной жизни», а в художественный объектив попали только «уходящие с жизненной сцены типы». Образы, которые создали «два молодых дикаря», показались Л.К. странными — слишком устаревшими, слишком «бывшими» и связанными не только с эпохой дореволюционной России, но и с ее литературой.

Иными словами, косвенно тот факт, что дореволюционная —

¹² Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Первый полный вариант романа с комментариями М. Одесского и Д. Фельдмана. — М.: Вагриус, 1999. URL: <https://www.rulit.me/books/dvenadcat-stulev-polnaya-versiya-read-247485-6.html> (дата последнего обращения: 3.07.2024).

¹³ Там же.

классическая — литература повлияла на «Двенадцать стульев», был отмечен еще в самом первом отзыве о романе.

Если влияние действительно очевидно даже при прочтении в социально-политическом (не историко-литературном) аспекте, если вскользь оно было установлено с самого первого отклика, а сам роман, как образно называл его Щеглов, — не что иное, как лоскутное одеяло, самые яркие фрагменты которого взяты именно из дореволюционного прошлого, то метод интертекстуального анализа, бесспорно, является наиболее целесообразным подходом к изучению такого произведения.

Рассматривая случаи применения интертекстуального метода к «Двенадцати стульям», следует отметить, что большинство из них приходится на более-менее современный этап исследования (начиная с девяностых годов двадцатого века). Это объясняется несколькими причинами.

Во-первых, метод интертекстуального анализа был открыт сравнительно недавно — упоминание самого термина интертекстуальность относится к второй половине шестидесятых годов двадцатого века. Во-вторых, роман «Двенадцать стульев» не сразу попал в сферу интересов критиков и литературоведов. Как отмечалось ранее, роман «замолчали». Большинство из немногочисленных рецензий были негативными (положительно отзывались лишь Н. Бухарин и О. Мандельштам, чуть позже к ним также примкнул Ю. Олеша). Только спустя почти год после публикации романа вышла статья А. Тарасенкова «Книга, о которой не пишут», и произведение сочли «благонадежным» текстом, о котором в принципе можно высказываться без возможных последствий со стороны власти.

Положительный отзыв о романе, однако, для Тарасенкова не прошел совсем бесследно — в 1948 году (спустя почти двадцать лет) ему был сделан выговор за опубликованный отклик — на основании постановления секретариата Союза советских писателей от пятнадцатого ноября того же года. В конце сороковых отношение критики к роману меняется из-за его якобы антисоветского пафоса. В результате доноса ряда партийных деятелей (в числе которых был, например, Д. Шепилов) роман в конце концов был запрещен к печати вплоть до второй половины пятидесятых. Сложная судьба произведения не способствовала его

изучению.

Всплеск интереса к «Двенадцати стульях» характерен уже для последней четверти двадцатого века. В это же время появляются первые случаи применения к роману интертекстуального метода. В частности, следует упомянуть книгу М. Чудаковой «Поэтика Зощенко», в которой одна из глав («Пути слова в прозе 20-30х годов») посвящена отчасти творческому стилю Ильфа и Петрова. Чудакова акцентирует внимание на том, что для творчества авторов характерна игровая рецепция классической литературы: «Они [Ильф и Петров] производят как бы пересмотр уже имеющегося в литературе материала и отбирают годное — то, что может быть использовано в нужном сочетании с образцами других стилей»¹⁴. Чудакова рассматривает имитацию толстовского стиля как фигуру интертекста. В целом, исследовательница отмечает высокую степень заимствования в «Двенадцати стульях», что представляет предмет для отдельного филологического исследования.

Такой труд — его первое издание — выходит в Вене в начале девяностых годов. На сегодняшний день его автор, Щеглов, остается ключевым исследователем творчества Ильфа и Петрова. При комментировании в своем «Спутнике читателя» ученый исходит прежде всего из того, что интертекстуальность романа — его ключевая особенность: «И в самом деле, ДС/ЗТ выделяются среди всех произведений 20-х гг. своей исключительно густой литературностью. Это поистине идеальный объект для изучения так называемой "интертекстуальности" во всех ее вариантах»¹⁵. При этом Щеглов отдельно отмечает важность рецепции русской классики в романе: «... это касается представленных в ДС/ЗТ элементов дореволюционного мира. Здесь перед нами не столько непосредственные свидетельства об ушедшей эпохе, сколько концентрат ее мотивов и устоявшихся признаков»¹⁶. Огромное внимание исследователь посвящает выявлению аллюзий на произведения русской классики

¹⁴ Чудакова М. О. Поэтика Зощенко. — М.: Наука, 1979. С. 99.

¹⁵ Щеглов Ю. К. Указ соч. С. 51.

¹⁶ Там же. С. 35.

в романе (см. напр., стр. 82, 87, 215, 250 — указаны пушкинские и гоголевские подтексты). Лакуной фундаментального и практически всеобъемлющего труда Щеглова является то, что чаще всего функции тех или иных аллюзий не рассматриваются автором, а интертекстуальный анализ останавливается на этапе выявления и систематизации — что представляет предмет будущих исследований романа «Двенадцать стульев».

На рубеже двадцатого и двадцать первого веков, во-первых, звучит на международной научной конференции в Екатеринбурге доклад Е. Маркевич, посвященный анализу гоголевских традиций в произведениях Ильфа и Петрова.

Интертекстуальный анализ (вследствие формата) нельзя назвать полным, однако Маркевич отмечает несколько ключевых случаев гоголевской рецепции: «Можно даже говорить о феномене влияния на творчество Ильфа и Петрова особого типа художественного мышления Гоголя, проявляющегося на уровне проблематики, преобладающего пафоса, типа обобщения и структурных закономерностей»¹⁷.

Во-вторых, на рубеже веков выходят в свет полный вариант (т.е. авторский без учета цензурной правки) романа «Двенадцать стульев» с комментариями М. Одесского и Д. Фельдмана. Среди прочих примечательно замечание, намечающее возможный предмет интертекстуального исследования: «Осенью 1927 года Воробьянинов убедился, что попытка вернуть прошлое не удастся. И осенью 1927 года был построен новый железнодорожный клуб — на воробьяниновские средства. Круг замкнулся. И в итоге авторы (иронически обыгрывая сюжет пушкинской "Пиковой дамы") доказали, что любые попытки вернуться в прошлое — безумны, губительны»¹⁸. Комментарий показателен в том отношении, что большинство исследований интертекстуальности романа представляют собой (по разным причинам) такие же перспективные тезисы без аргументации или

¹⁷ Маркевич Е. В. Гоголевские традиции в произведениях И. Ильфа и Е. Петрова // Дергачевские чтения — 98. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы международной научной конференции. — Екатеринбург: Издательство Уральского университета. 1998. С. 180.

¹⁸ Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Первый полный вариант романа с комментариями М. Одесского и Д. Фельдмана. — М.: Вагриус, 1999. С. 541.

объяснения причины обращения к классическим текстам.

В начале двадцать первого века выходит ряд статей, в которых интертекстуальный метод используется для выявления в «Двенадцати стульях» влияния того или иного автора, относящегося к классической литературе. В частности, в 2009 году выходит статья М. Соколянского «О гоголевских традициях в дилогии И. Ильфа и Е. Петрова». Вкратце исследователь рассматривает несколько аллюзий на гоголевские тексты в двух романах об Остапе Бендере, применяя (опять же довольно тезисно) интертекстуальный метод.

В качестве основных претекстов Соколянский обозначает гоголевские произведения «Ревизор» и «Мертвые души», анализируется, к примеру, схожесть Бендера и Хлестакова: «Подчас проглядывает в действиях Остапа Бендера сходство и с другим гоголевским героем — Хлестаковым. Достаточно вспомнить грустно-комическое признание героя Козлевичу, что он, было, написал "Я помню чудное мгновенье.", а потом вспомнил, что стихотворение уже было написано Пушкиным, или хвастовство подпольного миллионера перед студентами в поезде»¹⁹.

Необходимо отметить также защиту диссертации Т. Афанасьевой по теме «Литературная архетипика и мотивно-образная система дилогии И. Ильфа и Е. Петрова»²⁰.

В 2013 году была опубликована статья Е. Анисимовой «"Когда луна поднялась и ее мятный свет озарил миниатюрный бюстик Жуковского. . . ": "Жуковский код" в романе И. Ильфа и Е. Петрова "Двенадцать стульев"», в которой рассматривались идейно-композиционные функции аллюзий на творчество Жуковского. В частности, исследовательница отмечает функцию романтизации образа Бендера: «Другое направление реализации "Жуковского кода" связано с романтизированным образом Остапа Бендера... Не менее

¹⁹ Соколянский М. Г. О гоголевских традициях в дилогии И. Ильфа и Е. Петрова // Известия Российской академии наук. 2009. № 1 (68). С. 44.

²⁰ Афанасьева Т. С. Литературная архетипика и мотивно-образная система дилогии И. Ильфа и Е. Петрова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2009. URL: <https://www.dissercat.com/content/literaturnaya-arkhetipika-i-motivno-obraznaya-sistema-dilogii-i-ilfa-i-e-petrova> (дата обращения: 05.09.2020).

популярный "бендерский" сюжет связан с полутурецким происхождением Жуковского: при взятии крепости Бендеры попала в плен и была вывезена в Россию его мать - турчанка Сальха... В этом смысле мотив полутурецкого происхождения Остапа Бендера также может быть обязан своим происхождением широко известной в литературных кругах истории жизни Жуковского»²¹.

В 2020 году была опубликована статья «Детали советского быта в интертекстовом пространстве И. Ильфа и Е. Петрова ("Двенадцать стульев" и "Золотой теленок")»²² К. Сидоренко, косвенно также связанная с предметом исследования данной диссертации.

В общем и целом, интерес к применению интертекстуального анализа к «Двенадцати стульям» лишь начинает развиваться в академической среде. К настоящему моменту остаются не проанализированы отдельно, например, функции пушкинских, гоголевских, лермонтовских и др. аллюзий в романе. Уже опубликованные исследования либо охватывают всех ключевых классических авторов (как труд Щеглова), но подробно не раскрывают роль аллюзий на их творчество; либо, наоборот, являются достаточно узконаправленными и при этом зачастую поверхностными (как работы Соколянского или Маркевич, укладывающиеся в несколько страниц, — в то время как подобный охват материала соответствует, скорее, диссертации или книге).

Несмотря на то что практически все исследователи творчества Ильфа и Петрова отмечают целесообразность разбора «Двенадцати стульев» интертекстуальным методом — работ, где данный метод действительно был бы реализован полноценно, в конечном счете не так много, что открывает поле для дальнейших возможных исследований. Опубликованные труды нельзя назвать исчерпывающими и с точки зрения анализа интертекстуальности как средства

²¹ *Анисимова Е. Е.* «Когда луна поднялась и ее мятный свет озарил миниатюрный бюстик Жуковского...»: «Жуковский код» в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» // Вестник Томского государственного университета. 2013. №1(21). С. 77.

²² *Сидоренко К. П.* Детали советского быта в интертекстовом пространстве И. Ильфа и Е. Петрова («Двенадцать стульев» и «Золотой теленок») // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2020. №196. С. 37-43.

создания комического эффекта, в то время как большинство фигур интертекста в «Двенадцати стульях» являются (так или иначе) случаями «смехового слова»²³, которое «выступает важнейшим элементом теории смеховой культуры, разрабатывавшейся М. М. Бахтиным во второй половине 1930-х - начале 70-х гг.»²⁴. Восполнение существующих лакун является одной из задач последующих глав диссертационного исследования.

Научная новизна работы заключается в том, что в ней впервые проведен системный анализ обращений Ильфа и Петрова к нескольким ключевым для романа претекстам — произведениям А. Пушкина («Пиковая дама» и «Медный всадник») и Н. Гоголя («Ревизор», «Портрет» и «Шинель»). Именно к Пушкину и Гоголю «два молодых дикаря»²⁵ апеллируют чаще всего — согласно «Спутнику читателя» Ю. Щеглова, представляющего собой документацию всех претекстов романа, как правило, без выявления их художественных функций. Применение интертекстуального метода в данном исследовании предполагает не только выявление тех или иных аллюзий, но и рефлексию над их идейно-композиционной и стилистической ролями.

Актуальность обращения к анализу фигур интертекста (т.е. реминисценциям или аллюзиям, цитатам) в романе «Двенадцать стульев», таким образом, обусловлена прежде всего тем, что они и есть «материал», из которого соткано лоскутное одеяло произведения. «Мысль писателя реализуется в определенной художественной структуре и неотделима от нее»²⁶. Обращение к «чужому слову» — метод Ильфа и Петрова и особый язык их текста, соответственно, рассмотрение этого обращение является ключом к пониманию художественного замысла первого романа дилогии.

Цель работы — это применение интертекстуального метода для анализа

²³ Определение термина см. по: *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М.: Художественная литература, 1990. 545 с.

²⁴ *Осовский О. Е.* Смеховое слово как один из аспектов наследия М. М. Бахтина // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2025. №8 (2). С. 26.

²⁵ *Мандельштам Н. Я.* Воспоминания. — Нью-Йорк: Изд-во Чехова, 1970. 345 с.

²⁶ *Ломан Ю. М.* Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970. С. 18.

романа Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев», в частности пушкинских и гоголевских подтекстов произведения, призванных дать ключ к его более глубокому прочтению как текста травестийного. Для осуществления поставленной цели определены следующие задачи:

Во-первых, предполагается сделать методологический комментарий, рассмотреть теоретическую базу интертекстуального метода анализа, описать историю возникновения идеи («чужое слово» по Бахтину, «язык других» по Барту и т.д.), понятийный аппарат: аллюзию, цитату. Также предполагается рассмотрение сферы действия интертекстуального анализа, обозначение его параметров и основных этапов (выявление, определение, систематизация, анализ связи с претекстом и изучение функции в исследуемом тексте). В то же время рассмотрена будет концепция Ю. Тынянова, посвященная оппозиции пародийности и пародичности, теории пародии, основные признаки которой характерны и для романа «Двенадцать стульев»: в частности, именно пародичную функцию в тексте реализуют большинство аллюзий на дореволюционную литературу.

Выполнению данной задачи посвящена первая глава диссертационного исследования — «История и методология интертекстуального анализа», два ее параграфа: «"Интертекстуальность" как предмет интертекстуального анализа. История и специфика» и «Интертекстуальный анализ. Определение, методика, основные понятия».

Во-вторых, предполагается реферативный обзор исследований, посвященных отдельно пушкинским и гоголевским подтекстам, уже существующие труды будут дополнены с учетом проводимого в диссертации анализа роли «Медного всадника», «Пиковой дамы» Пушкина, а также «Портрета», «Шинели» и «Ревизора» Гоголя как претекстов романа Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев».

Выполнение этой задачи планируется во второй («"Бунт на корабле": петербургская повесть А. Пушкина "Медный всадник" как претекст для романа И. Ильфа и Е. Петрова "Двенадцать стульев"), третьей («"Если вещи ваши сны": повести "Пиковая дама" А. Пушкина и "Портрет" Н. Гоголя как претексты

романа И. Ильфа и Е. Петрова "Двенадцать стульев"»), четвертой («"Инкогнито проклятое": комедия Н. Гоголя Ревизор как претекст для романа И. Ильфа и Е. Петрова "Двенадцать стульев"») и пятой («"Вечная идея": повесть Н. Гоголя "Шинель" как претекст для романа И. Ильфа и Е. Петрова "Двенадцать стульев"») главах диссертационного исследования.

В-третьих, задачей является систематизация обращений к пушкинским и гоголевским художественным текстам с целью выявления их идейно-композиционной и стилистической ролей, а также пародичной функции, что будет осуществлено благодаря проведенному в главах с третьей по шестую исследованию.

Первое приложение к исследованию («"Храм спаса на картошке": десакрализация библейского текста и травестия религиозных мотивов в романе И. Ильфа и Е. Петрова "Двенадцать стульев"») также будет посвящено рассмотрению пародичной направленности «Двенадцати стульев», прослеживаемой за счет обращения соавторов к библейскому материалу. Анализ рецепции призван определить характер большинства аллюзий на библейский материал в тексте Ильфа и Петрова.

Во втором приложении («Обращение к документам эпохи как стилистическая особенность романа И. Ильфа и Е. Петрова "Двенадцать стульев"») также подразумевается провести анализ пародичности и ее реализации, однако в данном случае — на примере обращения Ильфа и Петрова к нехудожественным претекстам (статьям и речам Ленина, императорским указам, путеводителям и т.д.). Анализ и систематизация данных подтекстов призваны раскрыть их роль в создании комического пласта «Двенадцати стульев», являющегося предметом изучения данной научно-квалификационной работы.

Заключение проводимого исследования призвано подвести итоги типологического анализа, а также анализа средств реализации пародичности за счет привлечения пушкинских и гоголевских подтекстов. Библиографический список же, приведенный в конце научно-квалификационной работы, призван наиболее полно отразить список существующих по теме пушкинских и

гоголевских подтекстов исследований, а также исследований, посвященных релевантной теории литературы (теории интертекста, теории пародии).

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. В романе Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев» значимую роль играют пушкинские подтексты, реализованные как на сюжетно-композиционном уровне, так и на уровне системы персонажей. Важные претексты, служащие ключом к более глубокому прочтению романа, — «петербургская повесть» «Медный всадник» и повесть «Пиковая дама».

2. Гоголевская традиция является для художественного метода Ильфа и Петрова определяющей. Гоголевские мотивы прослеживаются в семантике сюжета, системе персонажей, а также в комическом пафосе, средствах его создания. Существенное влияние на «Двенадцать стульев» оказали комедия «Ревизор», повести «Портрет» и «Шинель».

3. Повести «Портрет» Гоголя и «Пиковая дама» Пушкина образуют для романа Ильфа и Петрова единый претекст вследствие их сюжетно-композиционной и идейной схожести.

4. Большинство аллюзий на пушкинские и гоголевские тексты выполняют в тексте романа пародичную функцию.

Несмотря на то что высокий уровень интертекстуальности «Двенадцати стульев» уже отмечался в научном дискурсе неоднократно, трудов, где системно рассматривалась бы функция интертекстуальности немного. Чаще всего²⁷ применение интертекстуального метода к «Двенадцати стульям» останавливалось на этапе фиксирования тех или иных аллюзий или реминисценции без рефлексии над причинами их использования.

Являясь по всеобщему пониманию произведением сатирическим и актуальным для раннесталинской эпохи, роман «Двенадцать стульев», тем не менее, часто описывает комические ситуации, почерпнутые не из живого настоящего того времени, но из былого. Неспроста значительная часть романа описывает события, происходящие в городе с говорящим названием Старгород. Становясь языком впервые читающий роман интеллигенции, язык Ильфа и

²⁷ См. вышеперечисленные труды Ю. Щеглова, М. Каганской и З. Бар-Селла, М. Чудаковой.

Петрова — это в некоторой мере язык Пушкина, Гоголя и других авторов эпохи XIX века.

По-разному играя с семантикой классических сюжетов, «вечными» образами и темами, Ильф и Петров создали, используя слова Лотмана, «сложно построенный смысл»²⁸, где на паратекстуальном, сюжетно-композиционном, стилистическом уровнях, а также на уровне системы персонажей реализуется пародичность, созданная в первую очередь за счет обращения к топосам классической литературы, которые и будут подробно исследованы в этой диссертации.

Методологическую и теоретическую основу работы составили исследования, посвященные вопросам семиотики (Р. Барт, Ю. Лотман, Ю. Кристева), интертекстуальности (Р. Барт, Ю. Кристева, М. Бахтин, А. Жолковский, Н. Фатеева), теории пародии (Ю. Тынянов, А. Морозов).

Степень достоверности результатов, проведенных соискателем ученой степени исследований, во-первых, подтверждена опорой на существующую российскую традицию научного изучения творчества Ильфа и Петрова, во-вторых, прослеживается благодаря использованию апробированных и традиционных литературоведческих методов (прежде всего интертекстуального метода), а также благодаря полноте и точности представленных библиографических описаний, верифицируемости впервые представляемых сведений, последовательной аргументации предлагаемых выводов.

Теоретическая значимость заключается в уточнении понятийного аппарата интертекстуального метода, а также релевантных терминов, использованных исследователями творчества Ильфа и Петрова (мимикрия, рециклизация и др.). **Практическая значимость** результатов определяется тем, что они могут быть использованы в общих и специальных вузовских курсах по творчеству Ильфа и Петрова, исследованию рецепции классики в раннесталинскую эпоху, по истории и теории литературы. Данная научно-квалификационная работа, с одной стороны, подводит итог существующим трудам по анализу романа Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев», а с другой —

²⁸ Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. — Л.: Просвещение, 1972. С. 38.

восполняет имеющиеся в них лакуны, отвечает на вопрос о механизмах функционирования элементов русской классической литературы в романе об Остапе Бендере.

Апробация работы. Основные положения диссертации отражены в 5 научных работах автора общим объемом 3 п.л., в том числе 4 публикациях в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ по специальности и отрасли наук.

Публикации в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ имени М. В. Ломоносова:

1. Шанурина (Берзина) М. Е. Шинель и бриллианты // Известия Смоленского государственного университета. 2017. № 3 (39). С. 44–55 (0,8 а. л.). ИФ РИНЦ — 0,158.

2. Шанурина (Берзина) М. Е. «Медный всадник» А. Пушкина как претекст XXXIX главы романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» // Вестник Московского Университета. Серия 9: Филология. 2020. №2. С. 117–125 (0, 56 а. л.). ИФ РИНЦ — 0,138.

3. Шанурина (Берзина) М. Е. Если вещи ваши сны // Новый мир. 2020. №9(1145). С. 192–201 (0,99 а. л.). ИФ РИНЦ — 0,188.

4. Шанурина (Берзина) М. Е. «Храм Спаса на Картошке»: десакрализация библейского текста и травестия религиозных мотивов в романе И. Ильфа и Е. Петрова Двенадцать стульев // Slavia Orientalis. 2021. №1 (LXX). С. 85–101 (0,8 а. л.). ИФ РИНЦ — 0.121.

5. Берзина М. Е. Обращения к документам эпохи как стилистическая особенность романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев»: классификация «чужого слова» // Litera. 2024. №12. С. 102–111 (0,5 а. л.). ИФ РИНЦ — 0,203.

В иных изданиях:

6. Берзина М. Е. «Инкогнито проклятое»: комедия Н. Гоголя «Ревизор» как претекст романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» // Литературоведческий журнал. 2024. № 2 (64). С. 113–135 (0,8 а. л.). ИФ РИНЦ — 0,16.

Основные положения диссертационного исследования также были представлены в виде докладов на двух научных конференциях международного формата: XXIV Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2017», Москва, Россия, 10-14 апреля 2017 г.; XIX International Conference of Young Philologists (15th-17th of February, 2018), Tallinn, Estonia, 17.02.2018.

Диссертация прошла апробацию при защите НКР по той же теме на кафедре истории русской литературы филологического факультета 5 сентября 2024 года.

Структура диссертационного исследования. Работа состоит из введения, пяти глав, заключения, списка литературы и двух приложений.

Глава 1. Интертекстуальный анализ. История и методология. Интертекстуальность и теория пародии

§1. Интертекстуальность. История и специфика.

«Интертекстуальность», то есть соотношение одного текста с другим (данное определение можно рассматривать как постулат, общее определение термина, в то же время необходимо оговорить, что понятие «интертекстуальности» может по-разному конкретизироваться в филологических и культурологических исследованиях, о чем будет отдельно сказано ниже), как термин была введена одной из теоретиков постструктурализма Юлией Кристевой — впервые он прозвучал осенью 1966 года в ее докладе о творчестве Максима Бахтина, опубликованном год спустя как статья «Бахтин, слово, диалог и роман». Бахтин (в частности, в его работах «Проблемы поэтики Достоевского», «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», «Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке», «Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику») во многом повлиял на понимание Кристевой феномена интертекстуальности.

Несмотря на то что Бахтин не использовал термин «интертекстуальность», в

своем труде «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» 1924 года он сформулировал другой тезис: автор художественного текста вынужден находиться в непрерывном диалоге с литературой предшествующих и современных ему творцов — идея постоянного художественного диалога культур лежит в основе теории интертекстуальности, хотя и была несколько переосмыслена Кристевой, понимающей диалогизм преимущественно как диалог исключительно между текстами.

Согласно некоторым позднейшим исследователям истории феномена, зарождение интертекстуальной теории относится к более ранним временам — в частности, упоминается имя Александра Веселовского, который создал «оригинальную теорию влияния литературных сюжетов... впервые установил связь и зависимость между смысловой структурой художественного текста, механизмами памяти человека и культурной традицией»²⁹.

Среди других источников интертекстуального метода в филологии указываются также труды Ф. де Соссюра, развивавшего концепцию анаграмматического текста. Согласно этой концепции, оказавшей позже серьезное влияние на труды упомянутой выше Кристевой, язык человека обладает свойством делиться на первичные единицы, из которых, в свою очередь, составляются новые слова с самостоятельным смыслом. «Открытое ученым явление позволило получить наглядную модель того, как элементы одного текста, включенные в другой, могут изменять значение последнего. Такое языковое "конструирование" имеет отношение к теории интертекста как способа создания текста из уже имеющихся "чужих цитат"»³⁰.

Развитие идеи Бахтина и Кристевой, отсылающей к Соссюру, происходит и в трудах французского исследователя Ролана Барта: «Каждый текст является интертекстом: другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты

²⁹ Васильчикова Т. Н. Теория интертекста в филологии: основные этапы исторического формирования // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2016. №1(18). С. 189.

³⁰ Там же.

окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык»³¹.

Согласно энциклопедии литературоведческих терминов, формулировку учителя Кристевой Барта в настоящее время принято считать в литературоведении канонической³².

В целом, концепция Бахтина-Кристевой-Барта «в благоприятной для нее атмосфере постмодернистских и деконструктивистских настроений»³³ оказалась одной из наиболее востребованной у филологов, так как сделала более простой воспроизведение «идейной сверхзадачи»³⁴ постмодернизма — стереть границу между критической и художественной продукцией, «а равно и [снять] классическую оппозицию субъекта — объекту, своего — чужому, письма — чтению и т.д.»³⁵.

Под влиянием последователей структурализма и постструктурализма (необходимо в первую очередь упомянуть имена А. Ж. Греймаса, Ж. Лакана, М. Фуко, Ж. Дерриды), которые утверждали «панъязыковой характер мышления»³⁶, сознание человека в принципе соотносилось с написанным текстом как с максимально точным способом его фиксации. Следствием этого стало понимание мира, отдельных его элементов (таких, как человек, история, общество, культура) как текста. Известно высказывание Ж. Дерриды — «мир — это текст». Все наследие человечества уподобляется некоему сверх-интертексту, который, в свою

³¹ Цит. по: Степанов Ю. С. В мире семиотики // Семиотика: Антология / Сост. Ю.С. Степанов. 2-е изд., испр. и доп. — М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 36-37.

³² Ильин И. П. Интертекстуальность // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. С. 307.

³³ Там же. С. 308.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же.

³⁶ Там же.

очередь, становится претекстом для совершенно любого рождающегося нового текста.

Под претекстом здесь и далее понимается исходный текст, то есть тот текст, к которому восходит исследуемое произведение. Претекст подразумевает «предшествующую дискурсивную деятельность»³⁷, «некоторый текст, предшествующий актуальной письменной деятельности автора и определяющий его мотивацию или ориентацию», т.е. текст, служащий ассоциативной опорой для адекватного понимания интертекстуально обогащенной речи»³⁸. Термин «претекст» синонимичен «предтексту» в работах Н. А. Фатеевой, посвященных исследованию интертекстуальности³⁹.

В концепции «мир — это текст» автор любого текста вне зависимости от его содержания, стиля, цели превращается как бы «в пустое пространство проекции интертекстуальной игры»⁴⁰ по М. Пфистеру. Происходит «интертекстуальное растворение суверенной субъективности человека в текстах-сознаниях, составляющих "великий интертекст" культурной традиции»⁴¹.

Понятие «интертекстуальности» неотделимо от так называемой «смерти субъекта», впервые названной М. Фуко, а затем определенной как «смерть автора» Бартом, в то же время утвердившим и крах оригинальности текста, который сам по себе всегда представляет набор мозаику из элементов (очевидно прослеживающихся или нет) других текстов. Примечательно, что Барт диагностировал также и смерть «читателя», чье мышление неизбежно цитатно. Проблемой автор – текст – читатель занималась и исследовательница Л. Перрон-Муазес, полагавшая, что все трое становятся в течение восприятия текста

³⁷ Цит. по: Москвин В. П. Интертекстуальность: категориальный аппарат и типология // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2013. №6(81). С. 55.

³⁸ Там же.

³⁹ См. напр.: Фатеева Н. А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 1998. №5(57). С. 35.

⁴⁰ Pfrister M. Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien / Hrsg. U.Broich, M.Pfrister. Tübingen, 1985. P. 8.

⁴¹ Ильин И. П. Указ. соч. С. 308.

«бесконечным полем для игры письма»⁴².

Деконструкция индивидуальности мышления или творчества, хотя и рассматривалась в разных постструктуралистских интерпретациях, достигла своеобразной кульминации в трудах Дерриды. «Децентрирование субъекта, уничтожение границ понятия текста и самого текста, отрыв знака от его референциального сигнификата, осуществленный Дерридой, свели всю коммуникацию до свободной игры означающих. Это породило картину универсума текстов, в котором отдельные безличные тексты до бесконечности ссылаются друг на друга и на все сразу, поскольку все вместе они являются лишь частью всеобщего текста»⁴³.

Таким образом, сквозь призму интертекстуальности мир предстает как огромный сверхинтертекст, а любое, что создается, уже было создано, даже если установить претекст (первоисточник) невозможно. Совершенно любой художественный (и не только) текст — это эхокамера (по Барту) или «ансамбль пресуппозиций других текстов»⁴⁴ (по М. Риффатеру).

Иными словами, понятие «интертекстуальность» используется не только в значении метода филологического исследования. Также стоит добавить, что оно в целом характеризует такое мироощущение человека, которое принято определять как «постмодернистскую чувствительность», то есть установку на понимание мира как хаоса⁴⁵. Ф. Джеймисон к книге «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма» пишет об этом мироощущении так: «...можно охарактеризовать обобщенной чувствительностью нашего времени к разрывам и прерывистости, к гетерогенному (не только в произведениях искусства), к Различию, а не Тожеству, к пробелам и дырам, а не бесшовным сетям и

⁴² *Perrone-Moises L. L'intertextualite critique // Poetique. 1976. № 27. P. 34.*

⁴³ *Ильин И. П. Указ соч. С. 309.*

⁴⁴ *цит. по Ильин И. П. Указ соч. С. 309.*

⁴⁵ Под термином «постмодернистская чувствительность» может подразумеваться и особая манера письма, отражающая поэтическое мышление и берущая свое начало в научных трудах М. Хайдеггера, в которых используется не столько логически обоснованная аргументация, сколько средства художественности, поэтический язык, свойственный художественному тексту.

триумфальным шествиям повествования, к социальной дифференциации, а не к Обществу как таковому и его тотальности, которой омывались и в которой отражались прежние доктрины монументального произведения и конкретной универсальности»⁴⁶.

Однако в то же время далеко не все исследователи, использующие понятие интертекстуальности, соглашаются с подобными культурно-философскими — довольно широкими — определениями термина. В частности, например, в нарратологии (можно обратить внимание на труды Л. Дэлленбах, П. Ван ден Хевель) интертекстуальность понимается как нечто гораздо менее масштабное: как «взаимодействие различных видов внутритекстовых дискурсов»⁴⁷.

В заключение стоит отметить следующее: несмотря на то что разобранный в данном параграфе понятие интертекстуальности, бесспорно, — понятие постмодернистской текстологии (Н. Фатеева писала: «если раньше интертекстуальность являлась одним из приемов, наряду с другими, то теперь это самый выдвинутый прием и неотъемлемая часть постмодернистского дискурса»⁴⁸), сам по себе феномен направленности одного текста на другой изучается и вне контекста постструктуралистского (постмодернистского) подхода, предполагающего растворение субъекта в мире уже существующего и уже сказанного.

Непостструктуралистский подход к изучению интертекстов прослеживается, например, в работах О. Прокурина («Понимание интертекстуальности, предложенное автором, во многом полемично по отношению к постструктуралистскому... и особенно деконструктивистскому... литературоведению» — замечается уже в аннотации к книге «Поэзия Пушкина,

⁴⁶ Цит. по: Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. — М.: Издательство института Гайдара, 2019. С. 358.

⁴⁷ цит. по Ильин И. П. Интертекстуальность. С. 309.

⁴⁸ Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. — М.: КомКнига, 2006. С. 31.

или Подвижный палимпсест»⁴⁹) и А. Ранчина, а также в работах Ю. Тынянова и Н. Фатеевой, которые будут приведены в следующем параграфе исследования.

В одном из интервью Проскурин таким образом охарактеризовал отличие собственного метода, разработанного для изучения пушкинского творчества, от постструктуралистского подхода: «... вот здесь мой взгляд решительно расходился с пониманием интертекстуальности, господствовавшим тогда на Западе... он [Пушкин] часто работает с чужими текстами совершенно сознательно, осмысляет и обыгрывает свои источники, и из этой игры рождаются новые смыслы»⁵⁰. В то же время иронично и показательно в этом отношении вступительное слово «Поэзии Пушкина...»: постмодернистская мысль Барта о том, что нет ничего вне уже сказанного, приводится вместе с полемичным по смыслу высказыванием Пушкина на ту же тему: «... дух человеческий уже ничего нового не производит? Нет, не станем на него клеветать»⁵¹.

Схожее мнение относительно некоторой деструктивности постструктуралистского подхода к тексту можно проследить и в работе А. Ранчина, посвященной анализу «чужого слова» в творчестве И. Бродского: «Понятие интертекстуальности, используемое в этой книге, не связывается с постструктуралистским пониманием интертекстуальности как игры знаков и языков, отрицающим роль автора и пренебрегающим единством текста»⁵².

Чтобы подвести итог непостмодернистской рефлексии над интертекстуальностью, представляется необходимым привести цитату Проскурина, упомянутую и в труде «На пиру Мнемозины. Интертексты Иосифа Бродского»: «Понимание интертекстуальности, имплицитное в настоящую

⁴⁹ Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. — М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 4.

⁵⁰ Проскурин О. А. «Меня упрекали в том, что я превратил Пушкина в постмодерниста». Научная биография филолога Олега Проскурина. URL: <https://gorky.media/context/menya-uprekali-v-tom-chto-ya-prevratil-pushkina-v-postmodernista> (дата последнего обращения: 1.08.2024).

⁵¹ Цит. по: Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. С. 9.

⁵² Ранчин А. М. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Иосифа Бродского. — М.: Новое Литературное Обозрение, 2001. С.9-10.

книгу, отлично от господствующих ныне представлений. Там, где постструктуралисты видят мрачную (или, напротив, карнавализованную) драму поглощения субъекта языком, автор склонен видеть чудо превращения "структурного" в индивидуальное, "текстуальности" — в тексты»⁵³.

Подробнее классификации и методы «непостструктуралистского» интертекстуального анализа будут рассмотрены во втором параграфе диссертации.

§2. Интертекстуальный анализ. Определение, методика, основные понятия.

Согласно М. Гаспарову, «интертекстуальный анализ до сих пор остаётся скорее искусством, чем наукой»⁵⁴. Во многом такая позиция исследователя объясняется тем, что не всегда возможно отделить фигуры интертекста (аллюзии, цитаты) от простого совпадения или неосознанного заимствования.

Интертекстуальный метод филологического анализа подразумевает изучение художественного текста через взаимодействие с другим, предшествующим ему, текстом (претекстом). Целью интертекстуального анализа всегда является выявление аллюзий, их функции, что, в свою очередь, позволяет осуществить новое прочтение текста, возможное благодаря изучению его осознанной (а не случайной) связи с первоисточником.

«Вкратце механизм интертекстуальности можно описать следующим образом. Соотносятся два (как минимум два) контекстных опыта: прошлый и настоящий, при этом элементы или признаки предыдущего опыта повторяются (воспроизводятся) в настоящем»⁵⁵. Важна возможность интертекстуальности «порождать идейно-оценочную и экспрессивную информацию», а также ее комментирующая и характерологическая функции.

⁵³ *Проскурин О. А.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. С. 11.

⁵⁴ *Гаспаров М. Л.* Литературный интертекст и языковой интертекст // Известия Российской Академии Наук. 2002. №4 (61). С. 3.

⁵⁵ *Иванов Н.В.* Интертекст — метатекст: культура, дискурс, язык // Языковые контексты: структура, коммуникация, дискурс. Материалы межвузовской научной конференции по актуальным проблемам языка и коммуникации. Военный университет. — М.: Книга и бизнес, 2007. С. 44.

В. Москвин в своей работе «Методика интертекстуального анализа» достаточно подробно останавливается на вопросе о том, что не может быть предметом интертекстуального анализа, замечая, что стереотипы и случаи плагиата нельзя рассматривать в связи с вопросом интертекстуальности. Данная позиция находит подтверждение в трудах таких исследователей, как М. Пешо и М. Анжено, утверждавших разницу между интертекстуальностью и интердискурсивностью: последнее относится к сфере общих мест в тексте, «интеракции и взаимовлияния гомологичных дискурсов»⁵⁶, в то время как интертекстуальность характеризует только связь текст с определенным, конкретным претекстом.

Данное ограничение интертекстуального анализа, однако, принимается во внимание отнюдь не всеми исследователями. В качестве иной точки зрения на метод можно привести, к примеру, статью Н. Иванова «Интертекст – метатекст: культура, дискурс, язык». В частности, автор (используя постструктуралистский подход) рассматривает пословицу как форму интертекстуальности, замечая, что «перенос пословицы в иную ситуацию обостряет ее контекстное восприятие, устанавливает дискурсивную связь между настоящим и прошлым смысловым опытом пословицы, что, собственно и понимается нами как механизм интертекстуальной связи»⁵⁷ (при интерпретации пословицы как фигуры интертекста Иванов ссылается на концепцию Г. Пермякова, развитую им в работе «Основы структурной паремиологии»⁵⁸). Показательно и другое замечание исследователя, полемичное по отношению к интерпретации Москвина: «любая метафора представляет собой интертекст в миниатюре»⁵⁹.

По мнению большинства филологов, применение интертекстуальности в радикально «широком» значении данного термина является, скорее, неоправданным, так как следствием этого становится «размытость границ

⁵⁶ Москвин В. П. Методика интертекстуального анализа // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2015. №3(98). С. 118.

⁵⁷ Иванов Н.В. Указ. соч. С. 47.

⁵⁸ Пермяков Г.Л. Основы структурной паремиологии. — М.: Наука, 1988. С. 21.

⁵⁹ Иванов Н.В. Указ. соч. С. 47.

определения понятий текста и текстуальности»⁶⁰. При узком же понимании интертекстуальности (представленном, в частности, в упомянутой работе Москвина, также можно назвать имена таких исследователей, как Н. Фатеева, Р. де Богранд, М. Пфистер, А. Супрун, У. Дресслер, В. Чернявская, Р. Лахманн, М. Пфистер и др.) «об интертекстуальности следует говорить в том случае, когда автор намеренно тематизирует взаимодействие между текстами, делает его видимым для читателя с помощью особых формальных средств. Интертекстуальность в таком ее понимании сводится к намеренно маркированной интертекстуальности»⁶¹.

Ряд исследователей (прежде всего Н. Болотнова, Ю. Гимранова, В. Москвин), являющихся последователями более конкретного применения интертекстуального анализа, выделяют — с незначительными вариациями — следующие этапы интертекстуального анализа:

Во-первых, выявление «чужого слова» в рассматриваемом тексте. Ссылаясь на уже упомянутое выше высказывание Гаспарова, стоит отметить — данный этап остается наиболее проблематичным из-за зачастую нестабильной для исследователя грани между случайностью и аллюзией.

Во-вторых, выявление форм «чужого текста», иначе говоря, фигур интертекста (являются ли они аллюзиями, цитатами и др.).

И, в-третьих, систематизация. Для осуществления этого этапа релевантной может считаться концепция Фатеевой, четко разграничившей формы интертекстуальности и представившей их классификацию.

В целом, теория Фатеевой во многом перекликается с исследованиями зарубежных литературоведов — Ж. Женетта и П. Торопа.

Женнет пишет о следующей формах диалога двух текстов⁶²:

- 1) Интертекстуальность как сопричастие двух или более текстов в одном (к этому исследователь относит аллюзию, цитату и т.д.);

⁶⁰ *Потылицина И. Г.* Типология интертекстуальных отношений // Профессиональное образование и общество. 2016. №1 (17). С. 76.

⁶¹ Там же.

⁶² приводится по: *Потылицина И. Г.* Указ. соч. С. 80.

- 2) Паратекстуальность как взаимосвязь рамочного текста (то есть заглавия, эпиграфа, жанра и проч.) непосредственно с самим текстом;
- 3) Метатекстуальность — комментирующее, оценочное отношение художественного текста к источнику;
- 4) Гипертекстуальность, под которой понимание сатира, пародирование текстом своего претекста (Женетт относит сюда, к примеру, травестию).
- 5) Архитекстуальность — «память жанра» по Бахтину, иначе говоря, жанровая соотнесенность текстов.

Тороп представляет во многом аналогичную концепцию. Важным отличием становится то, что исследователь комментирует выделение способов и уровней примыкания одного текста к другому. Так, например, цитирование понимается как имитирующее примыкание, а высмеивание — как селективное⁶³.

В основе концепции Фатеевой же лежат обе классификации — и Женетта и Торопа. По замечанию Потылицыной, «В основе ее [Фатеевой] классификации лежат основные классы интертекстуальных отношений, отмеченные Ж. Женеттом, а принципы, предложенные Торопом П. Х. (выделение способов и уровней примыкания), становятся точкой отсчета для таких категорий, как атрибутированность / неатрибутированность заимствованного текста или его части, явный или скрытый характер атрибуции»⁶⁴.

Фатеева создает подробную классификацию интертекстуальных элементов, создающих модель «текст в тексте». Она делит данные интертекстуальные элементы на две группы⁶⁵:

- 1) Цитаты (атрибутированные с точным повторением фрагмента претекста, с неточным повторением оригинала; неатрибутированные);
- 2) Аллюзии (также делятся на атрибутированные и аллюзии без

⁶³ Тороп П. Х. Проблема интекста // Труды по знаковым системам XIV. Текст в тексте. Ученые записки Тартуского государственного университета. Тарту: ТГУ, 1981. Вып. 567. С. 33-44.

⁶⁴ Потылицына И. Г. Указ. соч. С. 80

⁶⁵ здесь и далее по: Фатеева Н. А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка 1998. №5 (57). С. 25-38.

атрибуции).

Цитата, по Фатеевой, всегда нацелена на читательское узнавание. Ее отличает в первую очередь сохранение предикации. Это повторение элементов претекста в рамках нового создаваемого произведения. Примером атрибутированной цитаты с дословным воспроизведением оригинала можно считать, по Фатеевой, стихотворение С. Парнок: «Что возвестят мне Пушкинские строки? Страницы милые я разверну. / Опять, опять "Ненастный день потух", Оборванный пронзительным "но если"!»⁶⁶.

Похожий случай характерен для речи Остапа Бендера — например, в «Золотом теленке»:

«У меня налицо все пошлые признаки влюбленности: отсутствие аппетита, бессонница и маниакальное стремление сочинять стихи. Слушайте, что я накропал вчера ночью при колеблющемся свете электрической лампы: «"Я помню чудное мгновенье, передо мной явилась ты, как мимолетное виденье, как гений чистой красоты». Правда, хорошо? Талантливо? И только на рассвете, когда дописаны были последние строки, я вспомнил, что этот стих уже написал А. Пушкин. Такой удар со стороны классика! А?»⁶⁷.

Атрибуция выражается в четком назывании автора (Пушкин), который будет процитирован, сама цитата заключена в кавычки и повторяется дословно.

Также в качестве примера можно привести рассказ Шукшина «Забуксовал», где дословное воспроизведение лирического отступления отсылает к конкретному тексту конкретного автора (Гоголя):

«Однажды Роман лежал так на диване, курил и слушал. Валерка зубрил "Русь-тройку" из "Мертвых душ".

– "Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади. Остановился..." — Нет, это не надо, — сказал сам себе Валерка. И дальше. —

⁶⁶ Цит. по: *Фатеева Н. А.* Указ соч. С. 26.

⁶⁷ *Ильф И. А., Петров Е. П.* Золотой телёнок. — Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1991. 528 с. URL: http://az.lib.ru/i/ilfpetrov/text_0130.shtml (дата последнего обращения 1.08.2024).

"Эх, кони, кони, – что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке? Заслышали с вышины знакомую песню – дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчится, вся вдохновенная богом!.. Русь, куда же несешься ты? Дай ответ!.. Не дает ответа. Чудным звоном заливаётся..."

– Не торопись, – посоветовал отец. – Чешешь, как... Вдумывайся! Слова-то вон какие хорошие»⁶⁸.

Атрибутированным цитатам Фатеева противопоставляет цитаты с неточной атрибуцией. И приводит в качестве примера стихотворение Баратынского, где афоризм Декарта якобы сказал некий чудной мудрец:

«Меж мудрецами был чужак:
"Я мыслю, - пишет он, - итак,
Я, несомненно, существую".
Нет! любишь ты, и потому
Ты существуешь, - я пойму
Скорее истину такую»⁶⁹.

При этом Фатеева указывает и неатрибутированные цитаты, для примера рассматривая эпизод из романа Л. Толстого «Анна Каренина», в котором персонажи (Левин и Облонский) обмениваются недословными фразами из Пушкина, используя их как элементы словаря, первичное средство коммуникации⁷⁰.

Стоит отметить, что теорией цитаты занималась также Д. Ораич-Толич, например, в статье «Цитатность». В отличие от Фатеевой, Ораич-Толич интерпретирует цитату не как отдельный прием, но «как более широкий принцип,

⁶⁸ Шукшин В. М. Забуксовал / Он же. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. Рассказы 1970-х годов, Повести для театра. — М.: Молодая гвардия, 1993. С. 124-125.

⁶⁹ Цит. по: Фатеева Н. А. Указ. соч. С. 27.

⁷⁰ Там же. С. 28.

характерный для системы авангардного искусства»⁷¹, как феномен, объясняющийся «переоцениваем глобального подтекста традиционной культуры»⁷².

В то же время в работе Ораич-Толич представлена иная типология цитатности: цитаты делятся на иллюстративные и иллюминативные. «В интертекстуальном треугольнике цитатности возможны принципиально два основных соотношения, два типа семантической детерминации... В одном случае [претекст] является образцом, на который равняется текст, цитаты же служат для установления связи по сходству. В другом же случае [претекст] не является образцом для текста, так что... устанавливается связь по смежности». Первый тип интертекстуальной связи основан на принципе сходства текста и претекста, второй же — на принципе отличия.

Аллюзии, согласно Фатеевой, представляют собой не повторение претекста (как в случае с цитатами), а воспроизведение некоторых выбранных элементов претекста, по которым происходит его «опознание». Аллюзия — фрагментарное воспроизведение оригинала, отличающееся несохранением предикации. В качестве примера атрибутированной аллюзии Фатеева приводит текст Л. Губанова «Зеркальные осколки», а именно, следующее: «Но заказал мне белые стихи стукач Есенина - человек черный». Неточному воспроизведению лирического произведения Есенина «Черный человек» соответствует указание на его автора⁷³.

Однако большинство аллюзий не имеют такой четкой атрибуции. В качестве примера, отличного от того, что приводит Фатеева, можно привести стихотворение Я. Полонского:

Знавал я нищего: как тень,
С утра бывало целый день
Старик под окнами бродил

⁷¹ Ораич-Толич Д. Цитатность // Russian Literature, Elsevier: North-Holland, XXIII. (1988). С. 116-117.

⁷² Ораич-Толич Д. Указ. Соч. С. 127.

⁷³ Фатеева Н. А. Указ. соч. С. 29.

И подаяния просил...
 Но все, что в день ни собирал,
 Бывало к ночи раздавал
 Больным, калекам и слепцам -
 Таким же нищим, как и сам.

В наш век таков иной поэт.
 Утратив веру юных лет,
 Как нищий старец изнурен,
 Духовной пищи просит он.-
 И все, что жизнь ему ни шлет,
 Он с благодарностью берет -
 И душу делит пополам
 С такими ж нищими, как сам...⁷⁴

Стихотворение неявно отсылает сразу к нескольким лирическим текстам М. Лермонтова (в частности, к «Нищему», «Пророку», «Поэту»).

В качестве примера неатрибутированной аллюзии Фатеева приводит фрагмент произведения В. Набокова «Подвиг», в котором приводится прозаический перевод стихотворения Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...», выполненный англичанином без указания ссылки на первоисточник⁷⁵.

Четвертый этап интертекстуального анализа — изучение отношений фигур интертекста и претекста также может быть, таким образом, осуществлен с опорой на концепцию Фатеевой, рассматривающей атрибутированность как основной критерий оценки указанных отношений. Однако Фатеевой рассматриваются лишь цитаты и аллюзии, потому целесообразным представляется дополнить понятий аппарат по крайней мере терминами реминисценция и подтекст, так как они релевантны для анализа текста «Двенадцати стульев» как мозаики из «чужих

⁷⁴ Полонский Я. П. Нищий / Полонский Я. П. Стихотворения. — М.: Советская Россия, 1981. С. 45.

⁷⁵ Фатеева Н. А. Указ. соч. С. 30.

слов».

Термин реминисценция во многом синонимичен термину аллюзия в понимании Фатеевой и определяется как «содержащаяся в произведении неявная, косвенная отсылка к другому тексту, напоминание о другом художественном произведении, факте культурной жизни»⁷⁶. Л. Федорова в энциклопедической статье, ссылаясь на работу З. Минц, посвященную реминисценциям в творчестве А. Блока, замечает, что основное отличие реминисценции от цитаты (и аллюзии) заключается в том, что реминисценция «может быть не осознанной самим автором»⁷⁷. Как и другие фигуры интертекста, реминисценция — «это способ создать определенный контекст для восприятия произведения, подключить его к традиции и одновременно — средство продемонстрировать отличие, новизну создаваемого произведения, вступить в диалог»⁷⁸.

Термин подтекст, отраженный в заглавии данной работы, безусловно, является наиболее широким из всех уже перечисленных фигур интертекста (аллюзия, цитата, реминисценция). В диссертационном исследовании данный термин употребляется сообразно работам К. Тарановского, посвященным творчеству О. Мандельштама. Согласно Тарановскому, «подтекст можно формулировать как уже существующий текст, отраженный в последующем, новом тексте»⁷⁹.

Именно термины аллюзия, цитата, реминисценция, подтекст во многом образуют теоретическую базу практической части данного исследования (а также двух приложений к работе).

Последний, пятый, этап интертекстуального анализа подразумевает выявление причин внедрения «чужого слова» в произведение: какие возможные новые смыслы появились в результате влияния предшествующего текста? Среди

⁷⁶ Федорова Л. Г. Реминисценция // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М.: Интелвак, 2001. С. 870.

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ Тарановский К. Ф. Очерки о поэзии О. Мандельштама. I: Концерт на вокзале. К вопросу о контексте и подтексте / он же. О поэзии и поэтике. — М.: Языки русской культуры, 2000. С. 31.

возможных функций аллюзии и цитаты можно назвать, например, травестию или пародирование.

Следует отметить, подводя итог, что продуктивность применения интертекстуального метода для литературоведческого анализа бесспорна и отмечается многими современными исследователями. Показательно в данном случае, например, высказывание Гимрановой, старшего преподавателя кафедры литературы и методики обучения литературе при ЮУрГГПУ: «формирование умения выявлять специфику интертекстуального диалога... является первостепенной задачей современного филологического образования»⁸⁰.

§3. Соотношение интертекстуальности и пародии. Пародийность и пародичность

Особый тип взаимосвязи прослеживается между интертекстуальностью и пародией как жанром литературы⁸¹, к которому, в том числе, традиционно относят роман «Двенадцать стульев» — по мнению одного из современников авторов, Г. Блока, «легко читаемую игрушку, где зубоскальство перемешано с анекдотом»⁸².

М. Гаспаров определяет пародию как «комическое подражание художественному произведению или группе произведений»⁸³. Одни из ключевых исследователей пародии, Б. Бегак, Н. Кравцов и А. Морозов в книге «Русская

⁸⁰ Гимранова Ю.А. Методика интертекстуального анализа художественного произведения на филологическом факультете // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. 2019. №3. С.57.

⁸¹ Вопрос об определении пародии как жанра литературы представляется достаточно дискуссионным. В данной работе пародия называется жанром литературы аналогично тому, как рассматривается этот термин в книге Б. Бегак, Н. Кравцова и А. Морозова «Русская литературная пародия» (см.: Бегак Б., Кравцов Н., Морозов А. Русская литературная пародия. — М., Л.: Государственное издательство, 1930. С. 101), а также в статье А. Морозова «Пародия как литературный жанр» (см.: Морозов А. А. Пародия как литературный жанр // Русская литература. 1960. № 1. С. 48-78) — последнее исследование также указано как один из основных библиографических источников в энциклопедической статье М. Гаспарова, посвященной пародии (Гаспаров М. Л. Пародия // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М.: Интелвак, 2001. С. 721-722).

⁸² Цит. по: Петров Е. П. Мой друг Ильф. — М.: Текст, 2001. С. 31.

⁸³ Гаспаров М. Л. Пародия // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М.: Интелвак, 2001. С. 721.

литературная пародия» замечают: «Пародия — особый литературный жанр, но не самостоятельный. Она не имеет равноправности с такими жанрами, как новелла, роман, комедия и пр., так как не может существовать без литературного объекта. Она определяется прототипом...»⁸⁴.

Тынянов, анализируя амбивалентную структуру пародии, писал — пародия живет «...двойною жизнью: за планом произведения стоит другой план... пародируемый»⁸⁵. Пародия существует «постольку, поскольку сквозь произведение просвечивает второй план, пародируемый»⁸⁶. Таким образом, «двуплановость, проявляющаяся в соприсутствии и взаимодействии двух текстов, т. е. интертекстуальном взаимодействии, является сутью пародии»⁸⁷.

Примечательно, что Тынянов в своей работе «О пародии» рассматривает комизм как необязательное, производное свойство пародии, отчасти терминологически сближая, по мнению некоторых исследователей, тем самым пародию и такую фигуру интертекста, как «аллюзию»: «Так же, как и аллюзия, — [пародия по Тынянову] частный случай интертекста, при котором метатекст "намекает" на прецедентный текст, вызывает отсылающие к прецедентному тексту ассоциации»⁸⁸. Но очевидно, что не всякая пародия сходна именно с аллюзией, так как в некоторых случаях пародия может строиться и на цитате. Отчасти верной представляется мысль о том, что пародия в понимании Тынянова — явление синонимичное термину «интертекстуальность» (все же не термину «аллюзия» как частному случаю интертекстуальности), так как комический аспект, согласно исследователю, действительно является лишь производным признаком жанра:

⁸⁴ Бегак Б., Кравцов Н., Морозов А. Русская литературная пародия. — М., Л.: Государственное издательство, 1930. С. 101.

⁸⁵ Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. — Л.: Прибой, 1929. С. 416.

⁸⁶ Там же. С. 433.

⁸⁷ Воскресенская Е. Г. Интертекстуальность как средство создания пародии в романе Т. Пратчетта «Поддай пару» // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2019. №4 (38). С. 27.

⁸⁸ Абрамян Н. Л., Иерусалимская А. О. Учение Ю. Н. Тынянова о пародии в контексте интертекстуальности // Вестник Российско-Армянского (Славянского) Университета: гуманитарные и общественные науки. 2014. №1(16). С. 73.

«Таким образом, остается либо сохранить в определении пародии признак комизма, а пародии Полевого и Панаева объявить несущественными или даже несуществовавшими, либо этот признак отбросить. Но если даже стать на первую позицию, нельзя не отметить, что и в пародиях комических суть дела вовсе не в комическом...»⁸⁹.

Один из ключевых вопросов теории пародии, согласно Тынянову, – вопрос пародийности и пародичности, то есть вопрос наличия либо отсутствия дискредитации произведения, выступающего в роли «макета» для создания нового художественного текста. «Пародичность – это лишь использование формы одного текста для создания другого. В ней нет направленности. Тогда как пародийность имеет дело со смыслом»⁹⁰. Различие пародичности и пародийности, таким образом, функционально: «... есть более и менее устойчивая связь пародической формы и пародийной функции; есть условия для того, чтобы эта функция не изменялась и не превращалась в служебную. Условия эти заключаются в том, что произведения пародирующее и пародируемое могут быть связаны не только в сходных элементах (ритме, синтаксисе, рифмах и т.д.), но и в несходных — по противоположности. Иными словами, пародия может быть направлена не только на произведение, но и против него»⁹¹.

В романе Ильфа и Петрова, с одной стороны, значительное количество фигур интертекста выполняют пародичную функцию, так как воспроизводят элементы определенных дискурсов: риторики царских указов, советских плакатов, классической поэзии и др. Данные фрагменты романа воспроизводят лишь стилистические особенности разных дореволюционных (как правило) претекстов и не направлены на их осмеяние.

С другой стороны, пародичность в романе реализуется не только на стилистическом уровне. Многие обращения Ильфа и Петрова к «чужому слову»

⁸⁹ Тынянов Ю. Н. О пародии // он же. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. С. 288.

⁹⁰ Там же. С. 75.

⁹¹ Тынянов Ю. Н. О пародии // он же. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. С. 291.

продиктованы, скорее, сознательным желанием диалога с тем или иным автором, его текстами. Такова значительная часть аллюзий, например, на пушкинские произведения.

Случаи пародийности, то есть случаи воспроизведения претекста с целью его осмеяния и дискредитации, в романе выделяются спорно и не являются предметом исследования данной научно-квалификационной работы. Сатирический пафос, безусловно, характерен для травестийного романа, но направлена авторская сатира, скорее, на явления жизни, нежели на явления литературы⁹². Определенно, пародийность не прослеживается в обращении авторов к Пушкину или Гоголю.

Художественная задача «Двенадцати стульев», как ее сформулировали сами авторы, — «показать жизнь»⁹³, и методом ее воссоздания становится интертекстуальность, а также частные ее разновидности: пародичность, аллюзия, реминисценция, атрибутированные и неатрибутированные цитаты, которые будут проанализированы в дальнейших главах научно-квалификационного исследования.

⁹² См. напр.: *Щеглов Ю. К.* Спутник читателя. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. С. 397.

⁹³ *Петров Е. П.* Мой друг Ильф. — М.: Текст, 2001. С. 147.

Глава 2: «Бунт на корабле»: петербургская повесть А. Пушкина «Медный всадник» как претекст для романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев»⁹⁴

Не отрицая уже задокументированный другими исследователями интерес Ильфа и Петрова к классической литературе, стоит уточнить, однако, что «Двенадцать стульев» — текст прежде всего травестийный, ведь именно такой пафос изображения в романе доминирует вплоть до развязки сюжетной линии Великого Комбинатора.

В воспоминаниях Петрова можно увидеть, например, следующее двустишие, созданное современником авторов, пародистом А. Архангельским: «Провозгласил остряк один: / Ильф — Салтыков, Петров — Щедрин»⁹⁵. Учитывая, что «Двенадцать стульев», бесспорно, — произведение, сотканное из «чужого слова», логично предположение, согласно которому травестийно-сатирический пафос текста создается — если не прежде всего, то по крайней мере во многом — благодаря разнообразным фигурам интертекста.

Тем не менее комическая (и пародичная, и пародийная) функция аллюзий на классическую литературу в научных работах по «Двенадцати стульям» практически не рассматривалась⁹⁶.

Между тем роман во многом — кривое зеркало классической литературы, травестия, созданная с помощью сюжетов и образов литературы XIX века. Ирония

⁹⁴ При подготовке данного раздела диссертационного исследования использована следующая публикация, выполненная автором лично.

Шанурина (Берзина) М. Е. «Медный всадник» А. Пушкина как претекст XXXIX главы романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» // Вестник Московского Университета. Серия 9: Филология. 2020. №2. С. 117-125.

В приведенной публикации, согласно Положению о присуждении ученых степеней в МГУ, отражены основные результаты, тезисы и выводы исследования.

⁹⁵ *Петров Е. П.* Мой друг Ильф. — М.: Текст, 2001. С. 251

⁹⁶ Более подробно художественная функция смеха в романе «Двенадцать стульев» будет рассмотрена в четвертой главе работы.

— ключевой прием для книги двух «молодых дикарей»⁹⁷ — чаще всего создается именно на интертекстуальном уровне: за счет аллюзий на произведения других авторов и особенно — на произведения писателей дореволюционной России, в том числе и Пушкина.

В «Спутнике читателя» Ю. Щеглов указывает множество фрагментов «Двенадцати стульев», которые отсылают нас к тем или иным произведениям Пушкина⁹⁸; о сюжетном сходстве романа с пушкинской повестью «Пиковая дама», как уже упоминалось, писали М. Одесский и Д. Фельдман⁹⁹ (подробнее данная параллель будет рассмотрена в следующей главе исследования). Кроме труда Щеглова, комментария Одесского и Фельдмана, к пушкинским подтекстам, несмотря на в целом отмеченное внимание Ильфа и Петрова к творчеству дореволюционных авторов, обращений нет.

В данной главе исследования будет проведен подробный сравнительный анализ «Двенадцати стульев» и поэмы Пушкина «Медный всадник».

Целесообразность сопоставления «Медного всадника» и «Двенадцати стульев» (на материале главы XXXIX, описывающей землетрясение) объясняется рядом прямых и косвенных аллюзий — ранее не выявленных — на пушкинское произведение, содержащихся в тексте Ильфа и Петрова.

Во-первых, сюжет главы «Землетрясение» во многом совпадает с сюжетом пушкинской поэмы (пусть у писателей советской эпохи этот сюжет и обыгрывается преимущественно в пародийном ключе); во-вторых, есть совпадения в системе персонажей (прежде всего это проявляется в оппозициях Бронзовый Петр — Евгений, Остап — Воробьянинов); в-третьих, пушкинская поэма и XXXIX глава романа объединены рядом ключевых мотивов: квазидемонического, безумия, неудачного бунта, роковой насмешки, всевластия

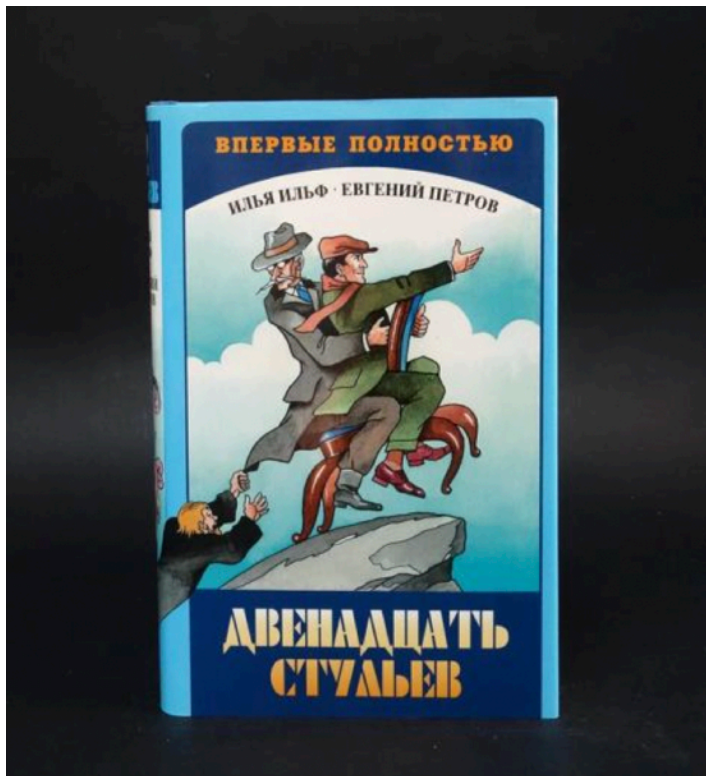
⁹⁷ *Мандельштам Н. Я.* Воспоминания. — Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1970. С. 345.

⁹⁸ *Щеглов Ю. К.* Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. С. 83, 101, 138, 283, 316.

⁹⁹ *Ильф И. А., Петров Е. П.* Двенадцать стульев. Первый полный вариант романа с комментариями М. Одесского и Д. Фельдмана. URL: http://az.lib.ru/i/ilfpetrov/text_0120.shtml (дата последнего обращения: 04. 10. 2023).

стихии, потери сокровища (невесты или бриллиантов умершей тещи). Некоторые из них кратко описаны в «Спутнике читателя», однако все же требуют более детального разбора и структурирования, так как явные параллели с «Медным всадником» не только играют ключевую роль в главе «Землетрясение», но и важны для определения художественной задачи романа в целом.

Несмотря на то что в научных трудах нет отражения влияния на «Двенадцать стульев» пушкинской «петербургской повести», факт данного влияния отражен на обложке одного из уже упомянутых изданий романа Ильфа и Петрова: первый полный вариант романа с комментариями М. Одесского и Д. Фельдмана 1997 года (издательство «Вагриус»)¹⁰⁰ сопровождается следующей иллюстрацией:



Композиция вполне отчетливо (и пародично) перекликается с композицией монументального конного памятника Этьена Мориса Фальконе: простертая рука, каменный утес, конь, вставший на дыбы (стул).

¹⁰⁰ Ильф И. А., Петров Е. П. «Двенадцать стульев». Первый полный вариант романа с комментариями М. Одесского и Д. Фельдмана. М.: Варгиус, 1997. 464 с.

Очевидно, художник не преследовал цели создать аллюзию на скульптуру как таковую — важны в первую очередь культурологические коннотации, создаваемые за счет поэмы Пушкина «Медный всадник», к которой и отсылает обложка данного издания, отражая тем самым влияние дореволюционной литературы на роман.

§1. Сюжетообразующий мотив природной катастрофы

И в поэме, и в романе описывается реально произошедшее стихийное бедствие, нанесшее городу и его жителям сильный урон. В «Медном всаднике» изображено петербургское наводнение 1824 года, в «Двенадцати стульях» — крымское землетрясение 1927 года. И Пушкин, и Ильф и Петров подчеркивают достоверность событий: Пушкин — в рамочном тексте («Происшествие, описанное в сей повести, основано на истине. Подробности наводнения заимствованы из тогдашних журналов. Любопытные могут справиться с известием, составленным В.Н. Берхом»¹⁰¹); Ильф и Петров — в самом тексте главы: «Было двенадцать часов и четырнадцать минут. Это был первый удар большого крымского землетрясения 1927 года»¹⁰².

Отчасти совпадают в обоих произведениях и детали в описании стихийной катастрофы¹⁰³:

«Медный всадник»	«Двенадцать стульев»
«Осада! приступ! злые волны, Как воры, лезут в окна. Челны С разбега стекла бьют кормой...» (с. 140)	«Со звоном выскочили стекла, и зонтик с надписью "Я хочу Подколесина", подхваченный вихрем, вылетел в окно к морю». (с. 287)

¹⁰¹ Пушкин А. С. Медный всадник: Петербургская повесть // он же. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 5. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. С. 133.

¹⁰² Ильф И.А., Петров Е.П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. — М.: Московский рабочий, 1998. С. 287.

¹⁰³ Курсив в таблице и далее мой.

И в том и в другом случае акцентированы мотивы битого стекла, яростного проникновения стихии в жилище человека. В главе «Землетрясение» так же, как и в «Медном всаднике», природное бедствие приравнивается к хаосу, неконтролируемой и разрушающей силе. Никто из живых не в состоянии противостоять стихии: ни царь в «Медном всаднике» («С Божией стихией // Царям не совладеть»¹⁰⁴), ни великий комбинатор Бендер («Остап был вне себя. Землетрясение, ставшее на его пути! Это был единственный случай в его богатой практике»¹⁰⁵). Стихия непредсказуема: «И *вдруг*, как // зверь остервенясь, // На город кинулась»¹⁰⁶; «Вспыхнула спичка, и, *странное дело*, стул сам собой скакнул в сторону и вдруг, на глазах *изумленных* концессионеров, провалился сквозь пол»¹⁰⁷), она управляет судьбами, сводит персонажей с ума и сеет катастрофические разрушения: «Увы! всё гибнет: кров и пища!»¹⁰⁸; «Удар в девять баллов, причинивший неисчислимые бедствия всему полуострову...»¹⁰⁹.

Композиция главы XXXIX во многом перекликается с композицией «Медного всадника»: в обоих случаях завязкой становится вмешательство стихии в жизнь персонажей (наводнение в поэме и землетрясение в романе), а кульминацией — безумие и бунт (маленького человека против «кумира»: бронзового Петра в произведении Пушкина, сына турецко-поданного в «Двенадцати стульях»).

§2. Система персонажей: образы «маленьких людей»

Помимо сходства чисто сюжетного проследить можно и сходство основных участников действия. Образы главных героев «Двенадцати стульев» (которые,

¹⁰⁴ Пушкин А. С. Медный всадник: Петербургская повесть. С. 141.

¹⁰⁵ Ильф И.А., Петров Е.П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. М., 1998. С. 287.

¹⁰⁶ Пушкин А. С. Медный всадник: Петербургская повесть. С. 140.

¹⁰⁷ Ильф И.А., Петров Е.П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 287.

¹⁰⁸ Пушкин А. С. Медный всадник: Петербургская повесть. С. 141.

¹⁰⁹ Там же.

разумеется, являются центральными и в главе «Землетрясение») определенно перекликаются с образами персонажей поэмы. В обоих случаях перед нами система образов, выстроенная по принципу контраста: с одной стороны, «маленький человек», с другой — квинтэссенция власти, квазидемонический персонаж.

Маленький человек — это «герой зловонных и темных углов»¹¹⁰, «"ничтожный герой"... ничем не выдающийся, принадлежащий всецело толпе других, подобных ему»¹¹¹. Маленький человек пушкинской поэмы — это Евгений¹¹², «неведомый коломенский чиновник, напоминающий смиренных героев Достоевского и Гоголя»¹¹³. «Маленький человек» романа Ильфа и Петрова — это Киса Воробьянинов, делопроизводитель ЗАГСа.

Несмотря на то что Воробьянинов отнюдь не всегда был «маленьким человеком» (до революции он был предводителем уездного дворянства и кутилой), в начале романа Евгений и Киса находятся примерно на одной ступени социальной лестницы; оба они потомственные дворяне, чья фамилия предана забвению. О своем герое Пушкин пишет: «Прозванья нам его не нужно, / Хотя в минувши времена / Оно, быть может, и блистало / И под пером Карамзина / В родных преданьях прозвучало; / Но ныне светом и молвой / Оно забыто»¹¹⁴. До известной степени эти слова справедливы и для дворянина Воробьянинова, о

¹¹⁰ Григорьев А. А. Русская литература в 1851 году // Русская литература XIX века: хрестоматия критических материалов. — М.: Высшая школа, 1975. С. 411.

¹¹¹ Измайлов Н. В. «Медный всадник» А.С. Пушкина: История замысла и создания, публикации и изучения // Пушкин А.С. Медный всадник. — Л.: Наука, 1978. С. 165.

¹¹² Как правило, пушкинского Евгения рассматривают как одного из первых маленьких людей в русской литературе. Однако при этом, например, П. Е. Спиваковский не считает Евгения в полной мере маленьким человеком (см. напр., Спиваковский П. Е. Иллюзии «Медного всадника». Лекция. Правмир, 2015. URL: <https://www.pravmir.ru/pavel-spivakovskiy-illyuzii-mednogo-vsadnika-videolektsiya> (дата последнего 04. 10. 2023)).

Вопрос о целесообразности рассмотрения пушкинского героя в качестве маленького человека, определенно, достоин отдельного литературоведческого исследования и не рассматривается в данной работе.

¹¹³ Мережковский Д. С. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. — СПб.: Наука, 2007. С. 403.

¹¹⁴ Пушкин А. С. Медный всадник: Петербургская повесть. С. 138.

происхождении которого помнят только старый дворник Тихон, гадалка Елена Станиславовна и еще несколько жителей Старгорода.

Евгений и Ипполит Матвеевич, несмотря на то что разделены практически столетием, находятся примерно на одной социальной ступени: Евгений «живет в Коломне; где-то служит, / Дичится знатных и не тужит / Ни о почившей родне, / Ни о забытой старине»¹¹⁵, Ипполит Матвеевич в начале романа живет в городе N и также не вспоминает о временах дореволюционной России и жизни предводителя дворянства. И с образом Евгения, и с образом Кисы оказывается так или иначе связан мотив обочины жизни — Евгений живет в бедном районе Петербурга, далеко от его центра, Воробьянинов в маленьком провинциальном городе.

Как и Евгений, Воробьянинов — мелкий чиновник, делопроизводитель ЗАГСа. И рассуждает Воробьянинов в первых главах «Двенадцати стульев» почти совсем как Евгений:

«Медный всадник»	«Двенадцать стульев»
<p>«Жениться? Ну... за чем же нет? Оно и тяжело, конечно, Но что ж, он молод и здоров, Трудиться день и ночь готов; Он кое-как себе устроит Приют смиренный и простой И в нем Парашу успокоит». (с. 139)</p>	<p>« " Ж е н и т ь с я ? — п о д у м а л Ипполит Матвеевич. — На ком? На племяннице начальника милиции, на Варваре Степановне, сестре Прусиса? Или, может быть, нанять домработницу? Куда там! Затаскает по судам. Да и накладно"». (с. 29)</p>

Определенно, в данном случае внутренний монолог Ипполита Матвеевича имеет пародийный характер. Если сомнения молодого Евгения по поводу брака связаны с финансовыми трудностями, хотя он искренне любит свою невесту, и намерения его благородны, то сомнения немолодого Воробьянинова вызваны лишь сухим расчетом: он ни в кого не влюблен, и жена нужна бывшему

¹¹⁵ Там же.

старгородскому льву исключительно для удобства. Отчасти размышления Воробьянинова напоминают и набросок Пушкина: «"Женись!"» — На ком? — "На Вере Чацкой"»¹¹⁶, где мотив сугубо формальной необходимости брака также предстает в ироническом ключе.

И Евгений, и Киса становятся жертвами стихийного бедствия, однако, сталкиваясь со стихией, они совсем не думают о себе — Евгений боится за жизнь невесты, Параши: «Сидел недвижимый, страшно бледный / Евгений. Он страшился, бедный, / Не за себя...»¹¹⁷. Ипполит Матвеевич боится за сохранность бриллиантов:

«— Давайте плоскогубцы! — крикнул он Остапу.

— Идиот вы паршивый! — застонал Остап. — Сейчас потолок обвалится, а он тут с ума сходит! Скорее на воздух.

— Плоскогубцы! — ревел обезумевший Ипполит Матвеевич.

— Ну вас к черту! Пропадайте здесь с вашим стулом! А мне моя жизнь дорога как память!»¹¹⁸.

Эта переключка с «Медным всадником», как и размышления Воробьянинова в начале романа, пародийна. Евгений рискует жизнью, нанимая лодочника, чтобы отправиться на другой берег к невесте, — Воробьянинов тоже рискует жизнью: потрошит стул в здании, которое вот-вот обрушится. Самое дорогое для «маленького человека» Пушкина — невеста; самое дорогое для Ипполита Матвеевича — бриллианты. Своей одержимостью он пугает даже Великого Комбинатора.

И с образом Евгения, и с образом Кисы Воробьянинова оказывается связан мотив роковой насмешки. Не сбудутся скромные мечты Евгения о семейной жизни; не обретет заветные бриллианты Ипполит Матвеевич Воробьянинов.

¹¹⁶ Бонди С. М. «Женись — на ком?..» / он же. Черновики Пушкина. Статьи 1930-1970 гг. — М.: Просвещение, 1978. С. 193-203.

¹¹⁷ Пушкин А. С. Медный всадник: Петербургская повесть. С. 141.

¹¹⁸ Ильф И.А., Петров Е.П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 287.

Судьба Евгения и Кисы до известной степени трагична: оба они теряют последнюю надежду, которая есть в их небогатом быте мелкого чиновника. И как будто сама жизнь, используя слова «петербургской повести», предстает в обоих произведениях «как сон пустой, / Насмешка неба над землей»¹¹⁹.

Сталкиваясь со стихией и ее разрушительной силой, и Евгений, и Киса теряют разум. Евгений — потому, что наводнение лишает его невесты («Но бедный, бедный мой Евгений ... / Увы! его смятенный ум / Против ужасных потрясений / Не устоял»¹²⁰), Ипполит Матвеевич — от страха: «...И, наконец, землетрясение, после которого Ипполит Матвеевич несколько повредился и затаил к своему компаньону тайную ненависть»¹²¹). В самый ужасный для себя момент, когда надежды разбиты, невеста мертва, а бриллианты снова не найдены, оба «маленьких человека» смеются: Евгений «вдруг, ударя в лоб рукою, / Захохотал»¹²² — Ипполит Матвеевич «засмеялся крысиным смешком»¹²³. Смех в обоих случаях является знаком разгорающегося безумия, которое привело Евгения к бунту на словах, а Ипполита Матвеевича — к бунту сначала на словах, а потом и на деле.

«Медный всадник»	«Двенадцать стульев»
<p>«Глаза подернулись туманом, По сердцу пламень пробежал, Вскипела кровь. Он мрачен стал Пред горделивым истуканом</p>	<p>«— Не дам! — взвизгнул Ипполит Матвеевич. — Это что такое? <i>Бунт</i> на корабле? Отдайте стул! Слышите?</p>

¹¹⁹ Пушкин А. С. Медный всадник: Петербургская повесть. С. 142.

¹²⁰ Там же. С. 145.

¹²¹ Ильф И.А., Петров Е.П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 290.

¹²² Пушкин А. С. Медный всадник: Петербургская повесть. С. 145.

¹²³ Ильф И.А., Петров Е.П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 288.

И, зубы стиснув, пальцы сжав,
 Как обуянный силой черной,
 "Добро, строитель чудотворный! —
 Шепнул он, злобно задрожав, —
 Ужо тебе!..."» (с. 148)

— Это мой стул! — заклекотал
 Воробьянинов, перекрывая стон, плач
 и треск, несшиеся отовсюду».
 (с. 289)

В обоих случаях бунт «маленького человека» оказывается подавлен. Разгневанный медный всадник как будто проследует Евгения, жестоко наказывая за так и не высказанный до конца упрек. Разгневанный Остап тоже расправляется с «маленьким человеком»:

«— В таком случае получайте гонорар, старая калоша!
 И Остап ударил Воробьянинова *медной ладонью* по шее»¹²⁴.

Эпитет «медный» в этом контексте определенно не случаен, так как снова отсылает читателя, уже более прямолинейно, к поэме Пушкина (соотнося образ Бендера и образ медного всадника). Однако если бронзовый Петр окончательно разбил слабое сопротивление Евгения и обратил его в бегство, то Остап не смог одержать над компаньоном окончательную победу. Воробьянинов уступил во время стихийного бедствия, но в отличие от Евгения отомстил за свое поражение позже, когда перерезал Великому Комбинатору горло бритвой (Щеглов рассматривает как бунт именно этот поступок Воробьянинова, а не его отказ отдавать стул¹²⁵). Едва ли Евгений, даже в состоянии невменяемости, мог бы поднять на кого-то руку.

Ильф и Петров намеренно переигрывают ситуацию бунта «маленького человека», создают трагедию: и «маленький человек» оказался, что называется, с кулаками, и власть была воплощена не в образе грозного ожившего царя, но в образе сына турецко-подданного и виртуозного мошенника, Остапа Бендера.

¹²⁴ Там же.

¹²⁵ Щеглов Ю. К. Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. С. 316.

Несоответствие «высокому» образцу, воплощенному в конфликте пушкинской поэмы, рождает иронию, придает страшному по своей сути эпизоду землетрясения эффект комический.

§3. Система персонажей: образ кумира на бронзовом коне и образ великого комбинатора

Такого эффекта не лишена и параллель Великий Комбинатор — медный всадник. Бендер не царь, и рукотворным ожившим памятником назвать его сложно. Однако образ его (прежде всего детали портрета во время стихийного бедствия) все же отсылает нас к бронзовому кумиру из поэмы.

«Медный всадник»	«Двенадцать стульев»
<p>И, озарен луною бледной, Простерши руку в вышине, За ним несется Всадник Медный</p> <p><i>Ужасен он в окрестной мгле!</i> Какая дума на челе! <i>Какая сила в нем сокрыта!</i></p> <p>(с. 147)</p>	<p>В эту же минуту по переулку промчался пожарный обоз с <i>факелами, и при их трепетном свете</i> <i>Ипполит Матвеевич увидел на лице</i> <i>Бендера такое страшное выражение,</i> что мгновенно покорился и отдал стул.</p> <p>(с. 288)</p>

Мотив ожившей статуи, который реализован в пушкинском «Медном всаднике», определенно связан с демонической традицией¹²⁶. И через эту связь с демоническим Бендер также соотносится с Бронзовым Кумиром из поэмы: Великий Комбинатор в начале романа появляется из ниоткуда, он обладает как будто какой-то темной властью над людьми, легко манипулирует ими. Кроме того,

¹²⁶ См. напр.: *Ахматова А. А.* «Каменный гость» Пушкина / Пушкин: Исследования и материалы. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. С. 185-195; *Солнцева Н. М.* Сюжет о статуе // Вестник Российского университета дружбы народов. Литературоведение, журналистика, 2014. №2. С. 29-35; *Топоров В.Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (введение в тему) / он же. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: Избранное. — М.: Издательская группа «Культура», 1995. С. 275; *Якобсон Р. О.* Работы по поэтике. — М.: Прогресс, 1987. С. 145-181;

Бендер, по его собственному утверждению, — сын турецко-подданного, что также позволяет рассматривать его как персонажа квазидемонического характера: турецкое — т. е. нехристианское — ассоциируется в классической русской литературе с нечистой силой. И параллель Бендер — медный всадник только усиливает демонические черты в образе героя Ильфа и Петрова, создавая в тексте дополнительный пласт — квазимистический.

§4. Общие выводы

Подводя итог, можно сказать, перефразируя известные слова из «Интернационала»: кто был чем-то — тот стал никем. Корыстным и подлым стал некогда благородный и скромный «маленький человек»; джентльменом в поисках десятки и жертвой «маленького человека» стал грозный бронзовый призрак. Сокровище нематериальное обратилось вполне материальным: теперь не потеря любви, но страх за свою жизнь и утрата бриллиантов становятся причиной сумасшествия. Ведя художественный диалог с «Медным всадником», Ильф и Петров обращаются как бы ко всей классической литературе в целом, Пушкин — ее квинтэссенция. Классика в художественной реальности «Двенадцати стульев» может быть возникнуть только с иронической подсветкой, в форме сниженной и пародийной. Классические сюжетные ходы перестают восприниматься серьезно, высокий образец недостижим, вместо него — на основе его — создается травестия. То, что некогда было трагедией, превратилось в фарс.

Глава 3. «Если вещи ваши сны»: повести «Пиковая дама» А. Пушкина и «Портрет» Н. Гоголя как претексты романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев»¹²⁷

Продолжая анализ роли пушкинских мотивов в «Двенадцати стульях», нельзя не упомянуть о повести «Пиковая дама», сходство с которой отмечали Одесский и Фельдман: «осенью 1927 года Воробьянинов убедился, что попытка вернуть прошлое не удастся. И осенью 1927 года был построен новый железнодорожный клуб — на воробьяниновские средства. Круг замкнулся. И в итоге авторы (иронически обыгрывая сюжет пушкинской "Пиковой дамы") доказали, что любые попытки вернуться в прошлое — безумны, губительны»¹²⁸.

Тем не менее все же нельзя утверждать, что пушкинская «Пиковая дама» реализуется как независимый прецедентный текст — скорее, она образует единый претекст с произведением Н. Гоголя «Портрет», что объясняется прежде всего необычайным идейно-композиционным сходством двух повестей.

В обоих случаях перед нами сюжет о гибели души и сумасшествии вследствие погони за материальным, в обоих случаях местом действия становится Петербург. Примечательное сходство «Пиковой дамы» и «Портрета» ранее уже отмечалось исследователями. Так, Н. Фортунатов пишет следующее: «... гоголевская повесть испытала влияние "Пиковой дамы" сразу в нескольких направлениях»¹²⁹. Среди направлений называется демонизм, идея

¹²⁷ При подготовке данного раздела диссертационного исследования использована следующая публикация, выполненная автором лично.

Шанурина (Берзина) М. Е. Если вещи ваши сны // Новый мир. 2020. №9. С. 192-202.

В приведенной публикации, согласно Положению о присуждении ученых степеней в МГУ, отражены основные результаты, тезисы и выводы исследования.

¹²⁸ *Ильф И. А., Петров Е. П.* Двенадцать стульев. Первый полный вариант романа с комментариями М. Одесского и Д. Фельдмана. URL: http://az.lib.ru/i/ilfpetrov/text_0120.shtml. (дата последнего обращения: 19. 09. 2023).

¹²⁹ *Фортунатов Н. М.* «Портрет» Н. В. Гоголя и «Пиковая дама» А. С. Пушкина: фрагмент художественной структуры // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 2(2). С. 59.

меркантильности нового века, разрушительная страсть к золоту и тип героя, к которому относится Чартков, будто «скроенный по образу и подобию пушкинского Германна»¹³⁰.

Отчетливые сходства в системе персонажей, семантике сюжета, художественном пространстве также позволяют не разделять «Портрет» и «Пиковую даму» как отдельные претексты для романа «Двенадцать стульев». В работе они будут рассмотрены в одной главе.

Ранее подробный анализ интертекстуальных связей между «Пиковой дамой», «Портретом» и «Двенадцатью стульями» не проводился исследователями, и целью данной главы является, таким образом, восполнение существующей лакуны — так как сопоставительный анализ систем персонажей, образности и семантики сюжетов трех указанных произведений призван дать ключ к более глубокому пониманию романа Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев» и его художественного замысла.

§1. Умиравший хранитель тайны: образы графини, старого ростовщика и мадам Петуховой как вариации одного и того же литературного типа

Ключевую роль и в «Пиковой даме», и в «Портрете», и в «Двенадцати стульях» играет пожилой персонаж, чей образ оказывается так или иначе связан с мотивом легких денег. В «Пиковой даме» старая умирающая графиня будто бы может угадать три карты кряду и обеспечить тем самым безбедное существование Германну, главному герою повести: «— Вы можете, — продолжал Германн, — составить счастье моей жизни, и оно ничего не будет вам стоить: я знаю, что вы можете угадать три карты сряду»¹³¹. В «Портрете» призрак ростовщика «ссужает» главному герою Чарткову крупную сумму денег; художник впервые берет деньги во сне («Тут заметил он один сверток, откатившийся подальше от других у самой ножки его кровати... Почти судорожно схватил он его и, полный страха, смотрел,

¹³⁰ Там же.

¹³¹ *Пушкин А. С.* Пиковая дама / он же. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 6. — Л.: Наука, 1977—1979. С. 225.

не заметит ли старик»¹³²), а затем получает их же наяву, после того как квартальный ломает раму портрета: «... послышался треск. Квартальный пожал, видно, слишком крепко раму портрета... боковые досточки вломились вовнутрь, одна упала на пол, и вместе с нею упал, тяжело звякнув, сверток в синей бумаге. Чарткову бросилась в глаза надпись: "1000 червонных"»¹³³. В романе «Двенадцать стульев» Клавдия Ивановна Петухова зашивает в стул бриллианты на семьдесят тысяч, которые могли бы кардинально изменить жизнь ее зятя, Ипполита Матвеевича: «— В сидении стула я зашила свои брильянты»¹³⁴, — признается мадам Петухова на смертном одре.

Всех троих персонажей характеризует также неприятная наружность: «В этом наряде, более свойственном ее старости, она <графиня> казалась менее ужасна и безобразна»¹³⁵. Ростовщик обладает «непостижимо страшным цветом лица» и ужасными глазами, которые производят на всех, кто их видит, сильное впечатление («Глаза еще страшнее, еще значительнее вперились в него <в Чарткова> и, казалось, не хотели ни на что другое глядеть, как только на него»¹³⁶). У Клавдии Ивановны «выросли усы, и каждый ус был похож на кисточку для бритья»¹³⁷.

Отчасти такие подчеркнута безобразные детали портрета объясняются тем, что загадочные пожилые персонажи оказываются во всех трех случаях противопоставлены окружающей их действительности. Они осколки мира иного, давно ушедшего и канувшего в Лету. Графиня из «Пиковой дамы» была «как и все

¹³² Гоголь Н. В. Портрет / Полное собрание сочинений; В 14 т. — М.: Изд-во АН СССР, 1938. Т. 3: Повести. С. 90.

¹³³ Там же. С. 95.

¹³⁴ Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. — М.: Московский рабочий, 1998. С. 16.

¹³⁵ Пушкин А. С. Пиковая дама. С. 225.

¹³⁶ Гоголь Н. В. Портрет. С. 89.

¹³⁷ Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 7.

старые люди, отлюбившие в свой век и чуждые настоящему»¹³⁸, ростовщик жил во времена императрицы Екатерины Второй и стал персонажем легенд того времени. Клавдия Ивановна произносит слово «сон» с французским прононсом (что, очевидно, архаично для советской действительности), вся ее жизнь прошла в дореволюционное время, безвозвратное ушедшее. Кроме того, героиня располагает голосом, которому мог бы позавидовать Ричард Львиное Сердце (упоминание средневекового короля здесь, вероятно, не случайно и не используется исключительно для создания комического эффекта — оно также подчеркивает, что Клавдия Ивановна часть того времени, которое непостижимо давно минуло).

Стоит отдельно заметить, что Анна Федотовна и ростовщик из гоголевского «Портрета» противопоставлены действительности еще по одному признаку: их образы в произведениях оказываются довольно тесно связаны с демоническими мотивами. «В "Пиковой даме"... образ старухи связан с деструктивным, инфернальным началом...»¹³⁹ — пишет в статье «Мистика, тщеславие и безумие: петербургские сюжеты в прозе В. Набокова (А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский)» Д. Мухачев.

Цель гоголевского ростовщика — искушать людей деньгами, губить души (об этом свидетельствует, например, история князя Р., который занял у ростовщика деньги на свадьбу, а затем изменился до неузнаваемости, стал домашним тираном и в конце концов сошел с ума). Демонический колорит прослеживается — пусть и в меньшей степени — и в образе графини из «Пиковой дамы». Например, Германну кажется, что он видит, как она усмехается, лежа в гробу («В эту минуту показалось ему, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом»¹⁴⁰).

¹³⁸ Пушкин А. С. Пиковая дама. С. 217.

¹³⁹ Мухачев Д. А. Мистика, тщеславие и безумие: петербургские сюжеты в прозе В. Набокова (А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский) // Мир науки, культуры, образования. 2013. №2 (39). С. 263.

¹⁴⁰ Пушкин А. С. Пиковая дама. С. 232.

Не стоит забывать и о сне Германна, в котором некие силы заставляют графиню прийти и рассказать свой секрет, обеспечивающий победу в карточной игре. Природа этих сил не до конца ясна, но очевидно, что едва ли они могут быть рассмотрены как светлые — традиционно карточная игра ассоциируется именно с темным мистическим началом. Так, анализируя «Пиковую даму», Ю. Лотман отмечал, что «игра становилась столкновением с силой мощной и иррациональной, зачастую осмысляемой как демоническая»¹⁴¹. С демоническим отождествлял карточную игру и, к примеру, В. Виноградов: «Демон игры... здесь управляет человечеством»¹⁴². Еще прежде, в двадцатые годы, похожую точку зрения выразил В. Ходасевич: «Однако те, по чьей воле она <графиня> пришла исполнить волю Германна, насмеялись над ним... возвели почти на предельную высоту — и столкнули вниз»¹⁴³. Эпизод проигрыша Германна в последней игре возможно трактовать по-разному, однако вполне допустимо, что именно некие демонические силы, назвав вначале верные карты, затем «насмеялись» над Германном и стали виной досадного промаха в самый ответственный момент: «Он не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдернуться. В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась»¹⁴⁴).

И старая графиня, и ростовщик так или иначе умирают в художественной реальности текста, однако их тайна, связанная с возможностью легко обогатиться, как будто не дает им умереть полностью. Она держит их в повествовании, дарует некую мистическую силу. Графиня после своей смерти снова появляется в повести — в сне Германна. Ростовщик тоже приходит после своей смерти в сон главного героя — Чарткова. И так же, именно в сне, приоткрывает ему свою тайну,

¹⁴¹ Лотман Ю. М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века / он же. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960—1990; "Евгений Онегин": Комментарий. — СПб.: Искусство-СПБ, 1995. С. 798.

¹⁴² Виноградов В. В. Стиль Пиковой дамы // Временник Пушкинской комиссии. Т. 2. 1936. С. 103.

¹⁴³ Ходасевич В. Ф. Европейская ночь. Стихотворения. Воспоминания. — М.: Эксмо, 2013. С. 7 403.

¹⁴⁴ Пушкин А. С. Пиковая дама. С. 237.

которая прежде всего заключается в том, что он может обеспечить его деньгами. Благодаря своей тайне ростовщик «живет» в повествовании даже после физической смерти, исполняется его собственная воля: «Я, может быть, скоро умру. Детей у меня нет; но я не хочу умереть совершенно, я хочу жить»¹⁴⁵.

При этом ростовщик совершенно не заинтересован в деньгах — в этом отличается и от героини Пушкина, и от героини Ильфа и Петрова. Анна Федотовна была «скупа и погружена в холодный эгоизм»¹⁴⁶. Клавдия Ивановна же «скупа...была до чрезвычайности»¹⁴⁷.

§2. Искатели сокровищ: типология образов Германна, Чарткова и Воробьянинова

В то же время примечательно, что и старая графиня, и ростовщик, и Клавдия Ивановна становятся, так или иначе, причиной сумасшествия другого персонажа, более молодого и жаждущего денег. Во всех трех случаях, и в повести Пушкина, и в повести Гоголя, и в романе Ильфа и Петрова, есть персонаж, которому пожилые хранители сообщают способ обогащения. В «Пиковой даме» это Германн, в «Портрете» — художник Чартков, в «Двенадцати стульях» — бывший предводитель дворянства Воробьянинов.

Щеглов, комментируя в своем «Спутнике читателя» романы «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок», так пишет об амплуа пожилого хранителя тайны легких денег: «умирающий — лишь одна из разновидностей персонажа, ограниченного в своих возможностях, лишенного сил, мобильности, времени, средств и т.п., который, не будучи в состоянии сам воспользоваться тайной, делится ею с другим, более молодым, сильным, имеющим ресурсы и т.п.»¹⁴⁸.

Тем не менее, молодой в случае с «Двенадцатью стульями» был не молод: Ипполит Матвеевич — стоит заметить — отнюдь не находится в том же возрасте,

¹⁴⁵ Гоголь Н. В. Портрет. С. 128.

¹⁴⁶ Пушкин А. С. Пиковая дама. С. 217.

¹⁴⁷ Ильф И. А., Петров Е.П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 7.

¹⁴⁸ Щеглов Ю. К. Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. С. 20.

что и Германн или Чартков (отчасти потому, что в романе «Двенадцать стульев» фигура Ипполита Матвеевича ассоциируется прежде всего с образом старого, дореволюционного, мира — мира, который давно изжил себя). Знание тайны, предвкушение легких денег преобразует его и молодит: он является на пороге дворницкой черноусый и черноволосый с сияющими глазами, как будто не уходило время его молодости, время дореволюционной, царской России — так что Тихон, в изумлении отступив, страстно мычит: «Барин! Из Парижа!»¹⁴⁹. Однако данная метаморфоза имеет временный эффект. Воробьянинова никак нельзя назвать молодым («пятьдесят два года — не шутка»¹⁵⁰) — в этом его явное отличие от Германна и Чарткова.

Сходств между тремя искушаемыми тайной героями, однако, больше, чем различий. До знакомства с тайной легких денег все трое бедны и едва сводят концы с концами. Германн «не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее»¹⁵¹ и не может позволить себе играть, хотя игра занимает его сильно. Чартков не может расплатиться за квартиру, «старая шинель и нещегольское платье»¹⁵² выдают в нем «того человека, который с самоотвержением предан был своему труду и не имел времени заботиться о своем наряде, всегда имеющем таинственную привлекательность для молодости»¹⁵³.

Чартков в начале повести действительно предан своему труду — так же предан ему и Воробьянинов, работающий в ЗАГСе. Работа регистратора, определенно, не столь же творческая, как работа художника, однако Ипполит Матвеевич необычайно вдохновлен ею («нежно дышит на штампы», «принимается за дело с ловкостью фокусника»¹⁵⁴), чем даже вызывает смех

¹⁴⁹ Ильф И. А., Петров Е.П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 32.

¹⁵⁰ Там же. С. 6.

¹⁵¹ Пушкин А. С. Пиковая дама. С. 210.

¹⁵² Гоголь Н. В. Портрет. С. 80.

¹⁵³ Там же.

¹⁵⁴ Ильф И. А., Петров Е.П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 5.

сослуживцев, которые, видя его торжественность, «хрюкают в чернильницы»¹⁵⁵. И, как Германн и Чартков, Ипполит Матвеевич необычайно беден: «Скупа она <Клавдия Ивановна> была до чрезвычайности, и только бедность Ипполита Матвеевича не давала развернуться этому захватывающему чувству»¹⁵⁶.

В «Пиковой даме» и в «Портрете» главные герои, Германн и Чартков, видят странные сны, связанные с возможностью легко разбогатеть. В сне к Германну приходит графиня и открывает тайну трех карт, называет герою свои условия: «Тройка, семерка и туз выиграют тебе сряду, но с тем, чтобы ты в сутки более одной карты не ставил и чтоб во всю жизнь уже после не играл. Прощаю тебе мою смерть, с тем, чтоб ты женился на моей воспитаннице Лизавете Ивановне...»¹⁵⁷.

Чартков видит как будто сон в кубе: три сна наслаиваются друг на друга, образуя единое квазимистическое пространство. В первом сне Чартков забирает у ростовщика сверток с деньгами и просыпается («Полный отчаяния, стиснул он всю силу в руке своей сверток, употребил все усилие сделать движенье, вскрикнул — и проснулся»¹⁵⁸), но попадет лишь в новое сновидение, которое заканчивается так же, как предыдущее: «С воплем отчаянья отскочил он — и проснулся»¹⁵⁹. И так же, как предыдущее, второе сновидение переходит в еще один сон, снова обрывающийся вскриком: «"Господи, Боже мой, что это!" — вскрикнул он, крестясь отчаянно, и проснулся»¹⁶⁰. При этом каждый новый сон является как бы продолжением сна предыдущего, в каждом из них ростовщик пугает Чарткова, выбираясь или пытаясь выбраться из рамы своего портрета.

Деньги, которые художник взял в первом сновидении, затем обнаруживаются за рамой портрета, случайно: квартальный слишком сильно сжал

¹⁵⁵ Там же. С. 10.

¹⁵⁶ Там же. С. 7.

¹⁵⁷ *Пушкин А. С.* Пиковая дама. С. 233.

¹⁵⁸ *Гоголь Н. В.* Портрет. С. 90.

¹⁵⁹ Там же. С. 91.

¹⁶⁰ Там же. С. 91.

раму «благодаря топорному устройству полицейских рук своих»¹⁶¹. Чартков получает деньги, которые до этого получил в сне. Германн называет при игре те карты, которые до этого ему назвала в сне старая графиня. Оба героя, таким образом, видят своеобразные вещие сны.

В «Двенадцати стульях» вещий сон видит не Ипполит Матвеевич, а Клавдия Ивановна, которая предчувствует свою смерть: «— Эпполе-эт, — прогремела она, — сегодня я видела дурной сон». В сне к Клавдии Ивановне приходила «покойная Мари с распущенными волосами и в золотом кушаке»¹⁶² (под «Мари», вероятнее всего, подразумевается дочь мадам Петуховой, покойная жена Воробьянинова, которая упоминается только в исключенной из романа главе о прошлом регистратора ЗАГСа¹⁶³). В сне Клавдии Ивановны фигурирует покойник, упоминается золотой цвет, чья семантика традиционно связывается с загробным миром¹⁶⁴, однако дурные предзнаменования сна дискредитируются авторами. Ильф и Петров обманывают ожидания читателей, замечая: «... что было самым ужасным, Клавдия Ивановна видела сны. Она видела их всегда»¹⁶⁵ (таким образом как будто подчеркивается незначительность данного конкретного сна в ряду многих других, также ничего не значащих). То, что сон все-таки был вещим, читатель понимает лишь спустя несколько глав (Клавдия Ивановна оказывается при смерти).

Подобному тому, как переходит мистический портрет ростовщика из рук в руки, подобно тому, как тайна от Сен Жермена перешла к старой графине, а от нее якобы к Чаплицкому и Германну, переходит тайна мадам Петуховой от нее самой к Ипполиту Матвеевичу, а от Ипполита Матвеевича — к Остапу Бендеру. Ипполит Матвеевич не только сам искусился деньгами, как Германн или Чартков, — он еще

¹⁶¹ Там же. С. 95.

¹⁶² Ильф И. А., Петров Е.П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 7.

¹⁶³ Ильф И. А., Петров Е. П. Собрание сочинений; В 5 т. — М.: Гослитиздат, 1961. С. 531-548.

¹⁶⁴ Протт В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова. — Издательство «Лабиринт». М., 2000. С. 245.

¹⁶⁵ Ильф И. А., Петров Е.П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 7.

и вовлек в действие второго героя, Великого Комбинатора (которого позже попытался убить; погоня за легкими деньгами едва не стоила Остапу жизни (а в контексте исключительно романа «Двенадцать стульев» — стоила: на момент окончания произведения Остап был мертв; о том, что Бендер выжил, становится известно только в следующем романе Ильфа и Петрова, в «Золотом теленке»). Произошло, таким образом, удвоение героев, искусившихся легкими деньгами. Кроме того, Клавдия Ивановна изначально сообщила тайну не только зятю, но и отцу Федору — и он тоже искусился деньгами, и расплатился, как и Германн, как и Чартков, как и Ипполит Матвеевич, — безумием (поиски сокровищ отца Федора заканчиваются в Кавказских горах, где он сходит с ума и видит царицу Тамару, жившую, как известно, в XII-XIII веках).

Легкие деньги в принципе становятся навязчивой идеей для всех, кто о них узнает. Тайна преобразует персонажей, делает их «зацикленными» на ней самой. «Тройка, семерка, туз — не выходили из его <Германна> головы и шевелились на его губах... Все мысли его слились в одну, — воспользоваться тайной, которая дорого ему стоила»¹⁶⁶. Безумное желание немедленно воспользоваться деньгами одолевает и Чарткова. Найденные червонцы оказывают на него чрезвычайно сильное воздействие: «Чартков... принялся с сильным сердечным трепетаньем разворачивать сверток. В нем были червонцы, все до одного новые, жаркие как огонь. Почти обезумев, сидел он за золотую кучею, всё еще спрашивая себя, не во сне ли всё это»¹⁶⁷. Воробьянинов, узнав о бриллиантах, как Германн и Чартков, пребывает в сильном волнении: в его голове звучат цыганские хоры, все мысли занимают оранжевые, упоительно дорогие кальсоны. Отцом Федором «овладевает» настоящая авантюрная горячка: «фривольным полугалопом»¹⁶⁸ он бежит от Клавдии Ивановны домой и, напевая «Достойно есть», собирается в путешествие, которое ждет весьма печальный финал.

¹⁶⁶ Пушкин А. С. Пиковая дама. С. 234.

¹⁶⁷ Гоголь Н. В. Портрет. С. 96.

¹⁶⁸ Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 19.

Ипполитом Матвеевичем, как и Чартковым, после раскрытия тайны овладевает мотовство. Чартков бросается приобрести щегольское платье и занять великолепную квартиру на Невском проспекте. Воробьянинов кричит надоедающему гробовых дел мастеру: «Черт с тобой! Делай! Глазетовый. С кистями!»¹⁶⁹, соглашаясь на покупку дорогого гроба для тещи, которую при жизни недолюбливал. Этот эпизод несколько напоминает слова Чарткова, который обращается к обогатившему его портрету: «чей бы ты ни был дедушка, а я тебя поставлю за стекло и сделаю тебе за это золотые рамки»¹⁷⁰. И Чартков, и Ипполит Матвеевич благодарны за подаренную им возможность разбогатеть.

С образами Германна и Ипполита Матвеевича связан, помимо всего прочего, мотив нарушенного обещания, с которым, в свою очередь, оказывается связан мотив безумия. Германн обязан жениться на бедной воспитаннице графини — Лизе — однако не делает этого, лишается денег, которые ему были обещаны, и сходит с ума. У Ипполита Матвеевича есть определенное соглашение с Остапом (поделиться сокровищами мадам Петуховой, отдав Бендеру бóльшую часть), которое он не соблюдает, убивая компаньона. После Воробьянинов не находит бриллиантов в стуле и сходит с ума окончательно (душевное здоровье Ипполита Матвеевича пострадало еще во время землетрясения).

Чартков не нарушает обещаний, данных кому-либо. В некоторой степени он нарушает обещание, данное самому себе. Получив деньги, в которых так нуждался, герой размышляет о том, что теперь он может наконец беспрепятственно развивать свой дар («И если поработаю три года для себя, не торопясь, не на продажу, я зашибу их всех, и могу быть славным художником»¹⁷¹) — однако вместо этого Чартков снимает дорогую квартиру и сразу же берется за написание светских портретов. Такое решение в конце концов приводит к тому, что Чартков лишается своего таланта и сходит с ума.

¹⁶⁹ Там же.

¹⁷⁰ Гоголь Н. В. Портрет. С. 96.

¹⁷¹ Там же.

Также с образами Германна, Чарткова и Ипполита Матвеевича оказывается связан мотив убийства. Герой Пушкина осознает, что виновен в смерти старой графини (« — И кажется, — продолжал Германн, — я причиною ее смерти»¹⁷²). Выпытывая у графини тайну, Германн понимает, что здоровье женщины отнюдь не крепкое и что он сильно пугает ее своими требованиями, однако все равно настаивает на своем — и графиня умирает.

Ипполит Матвеевич, зная, что с тещей случился сердечный удар, кричит на нее, чем провоцирует смерть. Эпизод кончины мадам Петуховой в романе «Двенадцать стульев» довольно явно соотносится с эпизодом из повести Пушкина «Пиковая дама»:

«Старуха не отвечала ни слова.

Германн встал.

— Старая ведьма! — сказал он <Германн>, стиснув зубы, — так я ж заставлю тебя отвечать...

С этим словом он вынул из кармана пистолет. При виде пистолета графиня во второй раз оказала сильное чувство. Она закивала головою и подняла руку, как бы заслоняясь от выстрела... Потом покатила навзничь... и осталась недвижима»¹⁷³.

В «Двенадцати стульях» сцена смерти пожилой тещи Ипполита Матвеевича выглядит следующим образом:

«Ипполит Матвеевич вскочил и, посмотрев на освещенное керосиновой лампой с жестяным рефлектором каменное лицо Клавдии Ивановны, понял, что она не бредит.

— Но ведь это же безумие! Как вы похожи на свою дочь! — закричал Ипполит Матвеевич полным голосом и, уже не стесняясь тем, что находится у постели умирающей, с грохотом отодвинул столик и засеменил по комнате.

Старуха безучастно следила за действиями Ипполита Матвеевича.

У делопроизводителя загса от злобы свалилось с носа пенсне...

— Как? Засадить в стул бриллиантов на семьдесят тысяч?! В стул, на котором неизвестно кто сидит?!

Но тут Клавдия Ивановна всхлинула и подалась всем корпусом к краю кровати. Рука ее, описав полукруг, пыталась ухватить Ипполита Матвеевича, но тут же упала на стеганое фиолетовое одеяло»¹⁷⁴.

В обоих произведениях пожилой персонаж вначале спокоен и безучастен к злости собеседника, желающего узнать подробности тайны. Однако затем агрессивное поведение героя более молодого становится — в обоих случаях — причиной смерти пожилого женского персонажа. Германн угрожает старой графине пистолетом, называя ее «старой ведьмой», Ипполит Матвеевич ругается на тещу, опрокидывая мебель.

¹⁷² Пушкин А. С. Пиковая дама. С. 229.

¹⁷³ Там же. С. 226-227.

¹⁷⁴ Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 17.

Чартков не совершает убийства человека, но он совершает «убийства» произведений искусства. Потеряв свой талант, Чартков из зависти стремится уничтожать талантливые произведения других: скупает полотна художников, а затем ломает и рвет на части: «Он <Чартков> начал скупать все лучшее, что только производило художество. Купивши картину дорогою ценою, осторожно приносил в свою комнату и с бешенством тигра на нее кидался, рвал, разрывал ее, изрезывал в куски и топтал ногами, сопровождая смехом наслажденья»¹⁷⁵.

Тайна, связанная с легкими деньгами, сводит с ума и Германна, и Чарткова, и Ипполита Матвеевича. «Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в 17-м номере, не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: "Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..."»¹⁷⁶. У Чарткова «припадки бешенства и безумия начали оказываться чаще, и наконец все это обратилось в самую ужасную болезнь. Жестокая горячка, соединенная с самою быстрою чахоткою, овладела им так свирепо, что в три дня оставалась от него одна тень только. К этому присоединились все признаки безнадежного сумасшествия»¹⁷⁷.

Словно Германн, беспрестанно повторяющий «Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!...», Воробьянинов, не обнаружив бриллиантов, многократно повторяет, «шевелия губами»: «Этого не может быть!»¹⁷⁸. Осознав, что бриллианты были давно найдены и использованы для строительства клуба железнодорожников, Воробьянинов, очевидно, совершенно теряет рассудок: «Ипполит Матвеевич потрогал руками гранитную облицовку. Холод камня передался в самое его сердце. И он закричал. Крик его, бешеный, страстный и дикий, — крик простреленной навывлет волчицы, — вылетел на середину площади... стал глохнуть и в минуту зачах»¹⁷⁹.

§3. Образ Лизы в «Пиковой даме», «Портрете» и «Двенадцати стульях»: генезис и сюжетная роль

¹⁷⁵ Гоголь Н. В. Портрет. С. 115.

¹⁷⁶ Пушкин А. С. Пиковая дама. С. 237.

¹⁷⁷ Гоголь Н. В. Портрет. С. 116.

¹⁷⁸ Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 295.

¹⁷⁹ Там же. С. 297.

Продолжая изучение системы персонажей в «Портрете», «Пиковой даме» и «Двенадцати стульях», можно отметить также, что во всех трех произведениях появляется женский персонаж по имени Лиза.

В повести Пушкина Лизой зовут бедную воспитанницу старой графини. В гоголевском «Портрете» Лиза — первая девушка, чей портрет продал Чартков. В «Двенадцати стульях» Елизавета Петровна Качалова живет вместе с супругом в общежитии, где остановились Остап и Воробьянинов. Во всех трех случаях данный женский персонаж играет, так или иначе, важную роль в судьбе главных героев.

В «Пиковой даме» Лиза, во-первых, косвенно помогает Германну проникнуть в спальную графини. Во-вторых, если рассматривать повесть с мистической точки зрения, то можно заметить, что именно из-за незаключения брака с Лизой Германн проигрывает, отчего и сходит с ума. Ведь в сне графиня сообщает герою свое завещание, диктует условия «сделки, регулируемой договором о наследстве... Германн обретает тайну, прощение Анны Федотовны и крупный денежный выигрыш. Анна Федотовна не только прощает убийцу, но еще и обеспечивает будущее Лизаветы Ивановны»¹⁸⁰. Тем не менее, Германн не исполняет волю графини: он «Лизавету Ивановну не любит»¹⁸¹ и не торопится делать предложение, несмотря на то что между таинственным сном и игрой с Чекалинским, очевидно, прошло достаточно времени. Договор оказывается нарушен, и Германн лишается обещанного ему выигрыша.

В «Портрете» Гоголя именно с изображения Лизы начинается деградация главного героя, Чарткова. Портрет Лизы — первый, который Чартков пишет за деньги. Любопытно при этом, что продает он не его, а «Психею», написанную в порыве вдохновения и получившую черты девушки Лизы, чей портрет Чартков рисовал ранее. Семантика имени «Психея», определенно, играет в данном случае большую роль: по-древнегречески «Психея» — «дыхание», «душа». Иными словами, Чартков продает «Психею», продает душу, и образ Лизы оказывается связан с мотивом этой продажи. В «Двенадцати стульях» именно во время ужина в

¹⁸⁰ Листов В. С. Мотив притязания на наследство в пушкинской повести «Пиковая дама» // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 2 (2). С. 48.

¹⁸¹ Там же. С. 48.

ресторане с Лизой Воробьянинов пьянеет и теряет над собой контроль. На утро перед аукционом он не знает, «где и как мог истратить такие большие деньги»¹⁸² — из-за этих не предугаданных трат concessionеры навсегда упускают шанс получить бриллианты.

Во всех трех произведениях, и в «Пиковой даме», и в «Портрете», и в «Двенадцати стульях», персонаж по имени Лиза неосознанно становится причиной «падения» главного героя, его проигрыша. Германн проигрывает в карты, Чартков, продав первый портрет, получает новые заказы и перестает развивать свой талант. Воробьянинов, расстроенный отказом Лизы, сильно напивается и теряет деньги, и сокровище ускользает — как выяснится в последних главах, безвозвратно.

Выбор имени героини во всех трех произведениях не случаен, так как в русской литературной традиции имя «Лиза», благодаря повести Карамзина, имеет определенные коннотации. До известной степени образы всех трех героинь, и пушкинской, и гоголевской, и Лизы Ильфа и Петрова, восходят к образу Лизы карамзинской, которая, по определению В.Н. Топорова, «простодушна, чиста и нежна душою, наивна, естественна... ей чужды какие-либо уловки...»¹⁸³.

Лиза из «Пиковой дамы» и Лиза из «Двенадцати стульев» бедны, как и Лиза карамзинская, занимают невысокое социальное положение («Лизавета Ивановна была домашней мученицею»¹⁸⁴; Елизавета Качалова живет с мужем в общежитии, обедает в целях экономии в вегетарианской столовой). Лизе из гоголевского «Портрета» совсем молодая и не испорченная светом девушка, в чем и проявляется ее сходство с Лизой карамзинской.

Все три Лизы до известной степени являются домашними мученицами. Анна Федотовна тиранит Лизавету Ивановну, под жестким контролем матери, судя по всему, находится Лизе (Чартков «вперил глаз в бледное личико дочери. Если бы он был знаток человеческой природы, он прочел бы на нем... тяжелые следы безучастного прилежания к разным искусствам, внушаемого матерью для

¹⁸² Ильф И. А., Петров Е.П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 232.

¹⁸³ Топоров В.Н. Несколько слов о бедной Лизе «железного» века / он же. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыты прочтения. — М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1995. С. 488.

¹⁸⁴ Пушкин А. С. Пиковая дама. С. 217.

возвышения души и чувств»¹⁸⁵), страдает от требований мужа питаться в вегетарианской столовой Лиза Качалова (« — Значит, ты предпочитаешь собачину диетическому питанию? — закричал Коля, в горячности не учтя подслушивающих соседей. — Да говори тише! -- громко закричала Лиза. — И потом, ты ко мне плохо относишься»¹⁸⁶). При этом мотив домашней мученицы у Гоголя не столь акцентирован, как в повести Пушкина, а в романе Ильфа и Петрова обыгрывается в ироническом ключе на примере спора из-за фальшивого зайца и морковных котлет.

Если сравнивать Lise и Лизавету Качалову, можно также заметить, что в обоих произведениях указывается одна и та же деталь портрета героини, шея: в гоголевской повести «художник видел в этом нежном личике... фарфоровую прозрачность, увлекательную легкую томность, тонкую светлую шейку»¹⁸⁷, у Ильфа и Петрова — «рядом с Колькой сидело такое небесное создание, что Остап сразу омрачился. Такие создания никогда не бывают деловыми знакомыми — для этого у них слишком голубые глаза и чистая шея»¹⁸⁸. В обоих произведениях отмечается красота и молодость героини, при этом в «Двенадцати стульях» традиционные детали сентиментального портрета обыгрываются несколько комично (у Лизы слишком чистая шея, чтобы быть деловой знакомой — нарушение причинно-следственной связи рождает иронию).

Возвращаясь к анализу карамзинской традиции, следует отметить, что московские главы романа Ильфа и Петрова отчасти сюжетно перекликаются с «Бедной Лизой», но при этом сюжетные мотивы, восходящие к Карамзину, обыгрываются во многом иначе.

На момент действия романа Ипполит Матвеевич бывший дворянин, и между ним и Лизой нет никакой социальной разницы, кроме того, в отличие от карамзинской Лизы Качалова не испытывает к своему спутнику совершенно никаких чувств — более того, она замужем и счастлива в браке, несмотря на ссоры из-за вегетарианской кухни («Вчера, когда мы съели морковное жаркое, я

¹⁸⁵ Гоголь Н. В. Портрет. С. 100-101.

¹⁸⁶ Ильф И. А., Петров Е.П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 118.

¹⁸⁷ Гоголь Н. В. Портрет. С. 101.

¹⁸⁸ Ильф И. А., Петров Е.П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 116.

почувствовала, что умираю... Я боялась заплакать»¹⁸⁹). Лиза Ильфа и Петрова, как и Лиза Карамзина, бедна, но обладает чувством собственного достоинства. Авторы до известной степени сочувствуют ей, как сочувствует и Карамзин своей героине. Тем не менее Качалова — не просто «бедная Лиза», но советская «бедная Лиза», для которой влюбиться в дворянина было бы уже почти невыносимо. Советская «бедная Лиза» вполне может — и даже должна — быть счастлива с простым и честным молодым человеком, каким является ее муж Николай Качалов или, например, вузовец Яшин из рассказа Л. Никулина «Листопад», где ситуация с подвыпившим бывшим дворянином, пристающим к бедной советской Лизе, разыгрывается точно так же, как и в «Двенадцати стульях»¹⁹⁰. К тому же Лиза «Двенадцати стульев» совсем не беспомощна и может защитить свою честь ударом кулака, если того требуют обстоятельства, — что в целом подтверждает вывод, сделанный Топоровым в конце анализа «Лизина текста» в послереволюционной литературе: «веер оценок-трактовок образа бедной Лизы стал еще шире, а опыты проникновения в смысл этого образа несравненно глубже»¹⁹¹.

Поход Лизы и Ипполита Матвеевича в ресторан заканчивается скандальным выдворением бывшего предводителя дворянства за дверь. Повторение ситуации «Бедной Лизы» в новую эпоху не состоялось, так как не могло состояться в принципе, в данном случае достаточно очевидно пародирование сентиментального сюжета, уже успевшего превратиться в штамп. Воробьянинов жестоко поплатился за свои притязания, не только получив кулачком Лизы по носу, но и потеряв все собранные Остапом деньги, а также шанс получить сокровища, спрятанные мадам Петуховой в стул.

Отчасти Ильф и Петров следуют той традиции послереволюционной литературы, которую Топоров называет традицией развенчания карамзиновской Лизы: «Наступила иная эпоха, и она была не для Лизы!»¹⁹², по крайней мере, не

¹⁸⁹ Там же. С. 119.

¹⁹⁰ Щеглов Ю. К. Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. С. 212.

¹⁹¹ Топоров В.Н. Несколько слов о бедной Лизе «железного» века. С. 510.

¹⁹² Там же. С. 481

для незащищенной, ранимой натуры, готовой убить себя из-за обмана возлюбленного.

§4. Мотив лунного света и другие квазимистические мотивы, характеризующие «Пиковую даму», «Портрет» и «Двенадцать стульев»

Определенно, прослеживаются прочные интертекстуальные связи между образами персонажей «Пиковой дамы», «Портрета» и «Двенадцати стульев» (такими, как графиня, ростовщик и мадам Петухова; Германн, Чартков и Ипполит Матвеевич; бедная воспитанница Лиза, Lise и Лиза Качалова). Однако необходимо отметить также и сходство в некоторых ключевых образах, которое можно рассмотреть на примере эпизодов «соприкосновения» героев с секретом легких денег.

Видение графини, открывающей тайну трех карт, было Германну ночью: «Он проснулся уже ночью: луна озаряла его комнату. Он взглянул на часы: было без четверти три»¹⁹³. Видение ростовщика, перебирающего деньги, тоже было Чарткову ночью: «Лунное сияние лежало все еще на крышах и белых стенах домов, хотя небольшие тучи стали чаще переходить по небу»¹⁹⁴. И, наконец, именно ночью умирает Клавдия Ивановна: луна освещает миниатюрный бюстик Жуковского, Ипполит Матвеевич, желая «рассеяться немного», вышел на крыльцо и увидел, что «в зеленом свете луны стоял гробовых дел мастер Безенчук»¹⁹⁵. Во всех трех произведениях тема легких денег, получаемых персонажами, оказывается связана с образом луны. Именно лунное сияние освещает Германна, записывающего условия графини, оно же освещает Чарткова, забирающего у ростовщика сверток с тысячей червонцев (тем самым он заключает сделку, продавая собственную душу), и Ипполита Матвеевича Воробьянинова, когда Клавдия Ивановна рассказывает ему о спрятанных в стуле сокровищах.

Мотив лунного света имеет демонические коннотации и, как правило, ассоциируется в литературе с нечистой силой. Не случайно упоминается в «Двенадцати стульях» бюст Жуковского, переведившего бюргеровскую «Ленору»

¹⁹³ Пушкин А. С. Пиковая дама. С. 232.

¹⁹⁴ Гоголь Н. В. Портрет. С. 91.

¹⁹⁵ Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 15.

и знаменитого своими балладами, где демоническое всегда приходит в мир человека ночью, под светом луны. Не случайно одет Воробьянинов, персонаж более близкий к миру мертвого, нежели к миру живого¹⁹⁶, в «лунный жилет, усыпанный мелкой серебряной звездой»¹⁹⁷. Не случайно уже отмечалась исследователями схожесть с «Двенадцатью стульями» романа Булгакова «Мастер и Маргарита»¹⁹⁸, где мотив нечистой силы неразрывно связан с образом луны.

Роман «Двенадцать стульев» в действительности пронизан мотивами с мистическими коннотациями (квазидемонические гробовщики, персонажи-призраки ушедшей эпохи, города-Некрополисы вроде города N, где очень много погребальных контор и еще больше — гробовых дел мастеров, где прошлое доминирует над настоящим, а мертвое — над живым). Мистическое или демоническое присутствует в произведении Ильфа и Петрова незримо, распознается во многом именно за счет интертекстуальных связей с произведениями, где эти мотивы выражены более явно, — в частности, «Пиковая дама» Пушкина и «Портрет» Гоголя.

§5. Общие выводы

В заключение необходимо отметить, что интертекстуальные связи романа «Двенадцать стульев» с повестью Пушкина «Пиковая дама» и с повестью Гоголя «Портрет» проявляются на двух уровнях: на уровне системы персонажей и на мотивном уровне. Исходя из сюжетных функций, можно выделить три ряда персонажей: во-первых, Германн—Чартков—Воробьянинов (всех трех отличает — используем характеристику Германна, данную Лотманом, — «стремление к мгновенному и экономически не обусловленному обогащению»¹⁹⁹), во-вторых, старая графиня—ростовщик—мадам Петухова (персонажи «старого века»,

¹⁹⁶ Шанурина М. Е. Шинель и бриллианты // Известия Смоленского государственного университета. 2017. № 3 (39). С. 51.

¹⁹⁷ Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 7.

¹⁹⁸ См. напр.: Щеглов Ю. К. Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. С. 85, 198; Вулис А. З. Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». — М.: Художественная литература, 1991. С. 182-183.

¹⁹⁹ Лотман Ю. М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века. С. 801.

которые так или иначе сообщают свою денежную тайну главным героям), в третьих, Лизавета Ивановна—Lise—Лиза Качалова (героини, невольно потворствующие падению главных героев). Кроме того, третий ряд персонажей выделен еще и по принципу генезиса, так как наличие в тексте персонажа по имени Лиза указывает на существование преемственности повести Пушкина, повести Гоголя, романа Ильфа и Петрова по отношению к повести Карамзина «Бедная Лиза».

Говоря о мотивном уровне, следует заметить, что «Пиковую даму», «Портрет» и «Двенадцать стульев» объединяет ряд ключевых мотивов, таких, как мотив искушения, безумия, лунного света. Но если в произведениях Пушкина и Гоголя (квази)демонические мотивы ярко выражены, то в романе Ильфа и Петрова они находятся лишь на уровне аллюзий, в подтексте. Возможно трактовать «Пиковую даму» и «Портрет» как мистические повести, допускать, что сны героев были вовсе не снами и некие темные силы действительно участвовали в судьбе Германна и Чарткова.

Однако совершенно невозможно трактовать «Двенадцать стульев» как роман мистический — ничего открыто мистического в нем нет. Квазидемонические мотивы носят игровой характер, нередко используются для создания комического эффекта; Ильф и Петров экспериментируют с дореволюционной традицией. Их «Двенадцать стульев» — своего рода травестия, пародия на литературу ушедшего века. Если в «Пиковой даме» и «Портрете» главные герои — незаурядные и одаренные личности, проигравшие в столкновении с демоническим и достойные сочувствия, то в «Двенадцати стульях» перед нами лишь их обмельчавшие тени: талант превращается в умение «нежно дышать» на штампы в ЗАГСе, игра с демоническим снижается до побега от пьяного гробовых дел мастера Безенчука. То, что было серьезным, становится в «Двенадцати стульях» комическим; то, что было высоким, оборачивается мизерным.

В то же время интерстекстуальные связи с «Пиковой дамой» и «Портретом» наделяют произведение Ильфа и Петрова притчевым смыслом: поддающиеся искушению присвоить не свое раз и навсегда губят себя, уже не имеют возможности повернуть назад — в конце пути их ждет только смерть или неминуемое сумасшествие.

Глава 4. «Инкогнито проклятое»: комедия Н. Гоголя *Ревизор* как претекст для романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев»²⁰⁰

Как и многие авторы раннесоветской эпохи, И. Ильф и Е. Петров в романе «Двенадцать стульев» нередко критически осмысляют дореволюционную действительность. «Но ведь мы не просто смеемся. Наша цель — сатира, сатира именно на тех людей, которые не понимают реконструктивного периода»²⁰¹., — вспоминали авторы, отвечая на замечания о несерьезности и даже ненужности комических жанров для советской литературы

«Двенадцать стульев» — роман «беспартийных» авторов («Для нас, беспартийных, никогда не было выбора, — с партией или без нее. Мы всегда шли с ней»²⁰²), который не избежал влияния эпохи и ее требований к литературе. Мотивы обличения «наследия царского режима»²⁰³, являясь неким общим местом послереволюционного дискурса, вводятся прежде всего на интертекстуальном уровне. Соблюдая — как и в случае с произведениями Пушкина — «нарративные ритуалы» (то есть сюжетные схемы и способы их изложения)²⁰⁴ классической русской литературы, Ильф и Петров обыгрывают их иначе, актуализируют и вписывают в современную им действительность.

²⁰⁰ При подготовке данного раздела диссертационного исследования использована следующая публикация, выполненная автором лично.

Берзина М. Е. «Инкогнито проклятое»: комедия Н. Гоголя «Ревизор» как претекст романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» // Литературоведческий журнал. 2024. № 2 (64). С. 113-136.

В приведенной публикации, согласно Положению о присуждении ученых степеней в МГУ, отражены основные результаты, тезисы и выводы исследования.

²⁰¹ *Петров Е. П.* Мой друг Ильф. — М.: Текст, 2001. С. 116.

²⁰² Там же.

²⁰³ *Ильф И.А., Петров Е.П.* Двенадцать стульев. Золотой теленок. — М.: Московский рабочий, 1998. С. 49.

²⁰⁴ *Щеглов Ю. К.* Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. С. 51.

Колыбель дореволюционного мира в «Двенадцати стульях» — это малая родина Ипполита Матвеевича Воробьянинова, провинциальный город с говорящим названием «Старгород».

Во многом старгородские главы романа (главы с первой по четырнадцатую, главы восемнадцать и двадцать семь) построены по образу и подобию комедии Гоголя «Ревизор», что было частично отмечено Ю. Щегловым в «Спутнике читателя»²⁰⁵. Также влияние гоголевской комедии на «Двенадцать стульев» очень кратко отмечал Л. Оборин в своей статье для образовательного проекта «Полка»: «Интересно, что приёмы Хлестакова ещё послужат литературным плутам следующих поколений: эпизод с "Союзом меча и орала" в "Двенадцати стульях" точно следует сцене приёма визитов в четвёртом действии гоголевской пьесы»²⁰⁶.

Несмотря на то что существует целый ряд работ, в которых так или иначе постулируется влияние Гоголя на романы Ильфа и Петрова²⁰⁷, среди них нет исследования, которое комплексно рассмотрело бы именно влияние «Ревизора» на первый роман об Остапе Бендере. Между тем такое воздействие несомненно.

Примечателен, к примеру, тезис Е. Маркевич: «Можно даже говорить о феномене влияния на творчество Ильфа и Петрова особого типа художественного мышления Гоголя, проявляющегося на уровне проблематики, преобладающего пафоса, типа обобщения и структурных закономерностей»²⁰⁸ — доказательству данного тезиса путем дополнения и обобщения приведенных Щегловым и

²⁰⁵ Там же. С. 215, 220, 221, 305.

²⁰⁶ *Оборин Л.* Николай Гоголь. Ревизор. URL: <https://polka.academy/articles/512> (дата последнего обращения 13.11.2023).

²⁰⁷ См. напр.: *Кильдяева Ю. И.* Поэтика комического в романе «12 стульев» (к проблеме мехового слова) // *Интерактивная наука*. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-komicheskogo-v-romane-12-stuliev-k-probleme-smehovogo-slova> (дата последнего обращения: 10.10.2023., *Афанасьева Т. С.* Интеграция архетипов плута и демона в образе Остапа Бендера // *Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета*. 2008. №6. С. 131-140; *Соколянский М. Г.* О гоголевских традициях в дилогии И. Ильфа и Е. Петрова // *Известия РАИ*. 2009. №1(6). С. 38-44.

²⁰⁸ *Маркевич Е. В.* Гоголевские традиции в произведениях И. Ильфа и Е. Петрова // *Дергачевские чтения – 98. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы международной научной конференции*. — Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1998. С. 180.

Обориным аллюзий и посвящена данная глава научно-квалификационного исследования.

Анализ литературного диалога, который «два молодых дикаря»²⁰⁹, прозванные так отчасти за зубоскальство по отношению к классической традиции, ведут с творчеством Гоголя, позволит не только проследить генезис некоторых образов романа «Двенадцать стульев», но и в целом даст ключ к более глубокому художественному методу Ильфа и Петрова — метода, во многом сформированного под влиянием гоголевской традиции: «Авторам удалось, продолжая традиции прежде всего Н. В. Гоголя, создать принципиально новый тип комического дискурса, в котором смеховое слово играет важнейшую роль. Оно выступает существенным элементом портретных и речевых характеристик не только главного героя романа авантюриста О. Бендера, его "сподвижника" Ипполита Матвеевича Воробьянинова, но и их "конкурента" в поиске бриллиантов отца Федора, а также всех второстепенных персонажей — от вдовы Грицацуевой и Элочки — людоедки до участников монархического псевдозаговора»²¹⁰.

§1. «Ревизор» Н. Гоголя и «старгородские главы» романа И. Ильфа и Е. Петрова: семантика сюжетов. Особенности завязки и кульминации

Прежде всего необходимо отметить сюжетно-композиционные переключки между комедией Гоголя и первой частью романа, называющейся «Старгородский лев». В обоих случаях завязка — появление в городе двух чужаков. В случае «Ревизора» — это Хлестаков и его слуга Осип, которые приезжают вместе из столицы; в случае «Старгородского льва» — Бендер и Воробьянинов, которые приезжают в город по отдельности, но встречаются в дворницкой Тихона и далее действуют сообща. Если Хлестаков и Осип, скорее всего, раньше никогда не были в безымянном провинциальном городе (по крайней мере, обратного в тексте не

²⁰⁹ *Мандельштам Н. Я.* Воспоминания. — Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1970. С. 345.

²¹⁰ *Кильдяева Ю. И.* Поэтика комического в романе «12 стульев» (к проблеме мехового слова) // Интерактивная наука. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-komicheskogo-v-romane-12-stuliev-k-probleme-smehovogo-slova> (дата последнего обращения: 10. 10. 2023).

сообщается), откуда «хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь»²¹¹, то один из героев Ильфа и Петрова до революции жил в Старгороде и потому известен некоторым его обитателям. Тем не менее Воробьянинов не узнает родного города, где все изменилось, и потому до известной степени тоже является для него чужаком: «Приехав а родной город, он увидел, что ничего не понимает. Ему было неловко и странно, как если бы он и впрямь был эмигрантом и сейчас только приехал из Парижа»²¹².

В обоих случаях приезд персонажей (Хлестакова и Воробьянинова) вызывает суету и волнение у местных жителей. В провинциальном городе комедии царит переполох после известия о приезде ревизора. В необычайном волнении находятся и некоторые старгородцы, которые узнают о том, кто приехал к ним в город:

— Конца этому нет... Да! Знаете, кого я сегодня видел? Воробьянинова!

Елена Станиславовна прислонилась к колодцу, в изумлении продолжая держать на весу полное ведро с водой.

— Прихожу я продлить договор на аренду мастерской... смотрю — что-то знакомое. Как будто воробьяниновское лицо... Тут я ясно увидел, что это сам Воробьянинов... И тут я подумал [...] Витьки-слесаря опять нету? — спросил он у Елены Станиславовны.

— Ах, ничего я не знаю, — сказала гадалка, — ничего я не знаю.

И в необыкновенном волнении, вываливая воду из ведра, торопливо ушла к себе²¹³.

Отчасти данный фрагмент перекликается с эпизодом сцены визита Бобчинского и Добчинского к городничему, в котором они сообщают, что «инкогнито проклятое» раскрыто, живет в гостинице, выдавая себя за частное лицо:

Бобчинский: Чрезвычайное происшествие!

Добчинский: Неожиданное известие!

Все: Что, что такое?

Добчинский: Непредвиденное дело: приходим в гостиницу...²¹⁴

²¹¹ Гоголь Н. В. Ревизор // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. В 14 т. Т. 4. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951. С. 12.

²¹² Ильф И.А., Петров Е.П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 53.

²¹³ Там же. С. 65.

²¹⁴ Гоголь Н. В. Ревизор. С. 18.

Композиционным центром «Ревизора» является эпизод вечера у Сквозника-Дмухановского, когда Хлестаков, забываясь, рассказывает провинциалам небылицы про суп из Парижа и «высокоинтеллектуальные» беседы с Пушкиным. Композиционным центром «Старгородского льва» становится вечер у гадалки Елены Станиславовны, где Остап рассказывает небылицы про монархический заговор и «длинные руки»²¹⁵. И в комедии «Ревизор», и в главе «Союз меча и орала» перед нами самозванцы (Хлестаков — невольный, Остап — вполне осознанный), которые собирают с провинциальных жителей деньги, окрыляют их надеждой на лучшую жизнь, раздают заведомо невыполнимые обещания, а затем исчезают, чтобы больше никогда не вернуться.

Хлестаков обещает жениться на дочке городничего, Марье Антоновне, оказать протекцию посетившим его просителям. Остап обещает сообщить о времени следующего тайного заседания, вселяет в персонажей надежду на восстановление монархии. И Хлестаков, и Остап исчезают из города почти сразу же после вечера, оставляя провинциальных жителей у разбитого корыта. Персонажи Гоголя вскоре узнают, что в город приехал настоящий ревизор, персонажи Ильфа и Петрова вскоре окажутся под следствием, так как Дядьев и Кислярский в конце концов придут с повинной к губернскому прокурору.

И в «Ревизоре», и в «Двенадцати стульях» акцентированным оказывается мотив разрушенных иллюзий. Не станет генералом Антон Антонович Сквозник-Дмухановский, не переедет с семьей в Петербург. Не станет «достойным попечителем учебного округа или полицмейстером»²¹⁶ слесарь-интеллигент Виктор Михайлович Полесов, а мосье Чарушников городским главой. И в пьесе Гоголя, и в романе «Двенадцать стульев» провинциальные персонажи жестоко наказаны за свою нечистую совесть. Избежали расплаты только Кислярский и, по всей видимости, Дядьев, сдавшие милиции своих коллег по союзу меча и орала.

§2. Особенности поэтики пространства: образ провинциального города»

²¹⁵ Ильф И.А., Петров Е.П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 104.

²¹⁶ Там же. С. 136.

Важно, что образ города во многом совпадает в «Ревизоре» Гоголя и в романе «Двенадцать стульев». В обоих случаях это собирательный образ провинциального города, находящегося вдали от столиц, погрязшего в воровстве и невежестве. Берут взятки все чиновники «Ревизора» — кто деньгами, кто борзыми щенками, как судья Ляпкин-Тяпкин. Крадет деньги, выделенные на церковь, городничий, обворовывает больных попечитель богоугодных заведений Земляника. В Старгороде же орудует «застенчивый ворюга»²¹⁷ Александр Яковлевич Альхен, завхоз 2-го дома Старсобеса, промышляют гадалки, мелкие жулики, такие, как Кислярский и Дядьев. Провинциальные жители в обоих произведениях представлены как наивные, невежественные, путающие значения слов²¹⁸, верящие марьяжным королям и рассказам заезжих мошенников. В обоих случаях у обитателей провинциального города есть вполне обозначенный предел мечтаний: герои Гоголя мечтают о Петербурге, куда хотели бы переехать, герои Ильфа и Петрова — о недостижимом Париже, откуда якобы приехал Ипполит Матвеевич.

В случае «Двенадцати стульев» мотив невежества связывается прежде всего со старым миром, его обломками, вынесенными на берег реки революции. Обманутые Остапом герои — призраки дореволюционной эпохи: «вся такая воздушная, / к поцелуям зовущая»²¹⁹ Елена Станиславовна, дворяне Владя и Кеша, слесарь-интеллигент. Никто из них не смог до конца приспособиться к новому празднику жизни и найти в нем свое место. Не зря вступление в союз меча и орала не имело последствий только для Кислярского и Дядьева, которые более остальных ассимилировались с советской действительностью и даже добились некоторого успеха — остальные, вероятнее всего, окажутся под следствием.

Гоголь в черновой редакции «Театрального разъезда после представления новой комедии» называл место действия своей комедии «сборный город всей темной стороны», определение это до известной степени верно и для Старгорода,

²¹⁷ Там же. С. 43.

²¹⁸ Щеглов Ю. К. Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. С. 215.

²¹⁹ Ильф И.А., Петров Е.П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 61.

советского Некрополиса старого мира. Город в «Ревизоре» функционирует как «конкретная единица обобщения»²²⁰ пороков. Точно такую же роль играет в «Двенадцати стульях» Старгород, становясь не только географической, но и временной периферией государства.

§3. Комический пафос: поэтика каламбуров и алогизмов

Ильф и Петров во многом являются наследниками гоголевской традиции. Не только потому, что гоголевский подтекст — ключ к пониманию многих центральных образов романа «Двенадцать стульев» (образ старого мира, образ провинциального города); как и Гоголь, «два молодых дикаря» чрезвычайно высоко оценивают роль иронии в художественном тексте. Сравнивая «Ревизор» и «Двенадцать стульев», можно заметить, что в обоих случаях перед нами — насыщенный комизмом текст.

Гоголь утверждал: «Я комик, я служил ему [смеху] честно и потому должен стать его заступником. Нет, смех значительней и глубже, чем думают»²²¹. Примечательно обратить внимание на воспоминания Ильфа и Петрова, неоднократно и в разное время выступающих точно с такими же пассажами относительно важности смеха: «Если писатель, не дай бог, сочинил что-нибудь веселое, так сказать, в плане сатиры и юмора, то ему немедленно вдеваются в бледные уши две критические серьги — по линии сатиры: "Автор не поднялся до высоты подлинной сатиры, а работает вхолостую"; по линии юмора: "Беззубое зубоскальство". Кроме того, автор обвиняется в ползучем эмпиризме. А это очень обидно товарищи, — ползучий эмпиризм! Вроде стригущего лишая»²²² или «Враги говорили, что юмор — это низкий жанр, что он вреден. Плача, мы возражали»²²³.

²²⁰ Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. — М.: Худож. лит., 1988. С. 120.

²²¹ Гоголь Н. В. Театральный разъезд после представления новой комедии // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. В 14 т. Т. 5. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. С. 169.

²²² Петров Е. П. Мой друг Ильф, — М.: Текст, 2001. С. 170.

²²³ Там же. С. 175.

И Гоголь, и два автора двадцатого века мыслят себя как «заступники смеха». Среди всех сатирических образов «Ревизора» смех, согласно авторскому комментарию, единственный положительный персонаж. Эту же формулу используют, до известной степени, Ильф и Петров для создания своего сатирического романа: ни одного положительного героя не встретит читатель на его страницах, кроме обличительного смеха, который вызовут его герои. Ирония пронизывает «Двенадцать стульев», и комический пласт, сплетаясь с интертекстуальным, образует фундамент первого романа об Остапе Бендере.

Нередко Ильф и Петров заимствуют у Гоголя и «структуру» иронии: включают в текст «каламбуры, доведенные до абсурда»²²⁴, один из частых приемов Гоголя, а также используют странные и неожиданные для читателя формулировки (см., например, «Дворник, хотя и не был близорук, к очкам привык и носил их с удовольствием»²²⁵ или «непорочно белый попугай»²²⁶; у Гоголя — «человек, прочитавший пять или шесть книг, и потому несколько вольнодумен»²²⁷ или, как указывает в своей книге «Птица-тройка и колесница души» М. Вайскопф: «В следующем году повезу сынка в столицу на пользу государству, так сделайте милость, окажите ему вашу протекцию, заступите сиротке место отца»²²⁸).

Непредсказуемость составляет основу иронии как в творчестве Гоголя, так и в творчестве Ильфа и Петрова. В обоих случаях за алогичностью текста стоит определенное авторское восприятие действительности: непредсказуемой, хаотичной, порой странной, населенной живыми призраками («Гоголь необычайно видел вещи», — писал Ю. Тынянов²²⁹). Перед нами в обоих случаях

²²⁴ *Эйхенбаум Б.* Как сделана «Шинель» Гоголя // *Эйхенбаум Б.* О прозе. — Л.: Худож. лит.; Ленингр. отд-ние, 1969. С. 312—313.

²²⁵ *Ильф И.А., Петров Е.П.* Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 6.

²²⁶ Там же. С. 59

²²⁷ *Гоголь Н. В.* Ревизор. С. 9.

²²⁸ *Вайскопф М.* Птица-тройка и колесница души. — М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 83.

²²⁹ *Тынянов Ю. К.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии) / Тынянов Ю. К. Архаисты и новаторы. — Л.: Прибой, 1929. С. 417.

так называемая оксюморонная поэтика, раскрывающая авторское восприятие действительности как противоречивой и непостижимой. «Жизнь, господа присяжные заседатели, это сложная штука»²³⁰, — философски замечает Остап.

Тынянов, упоминая поющие двери «Старосветских помещиков» и знаменитую плюшкинскую кучу, замечал, что «Гоголь улавливает комизм вещи»²³¹. Комизм гоголевских текстов часто оказывается создан за счет «невязки двух образов, живого и вещного» (Тынянов приводит пример из «Шинели», где предмет гардероба на толстой вате называется приятной подругой жизни). Та же самая ирония нередко — скорее, довольно часто — встречается в тексте «Двенадцати стульев» (см. напр.: «труба, подпрыгивая от собственной мощи, продолжала бушевать в пустой комнате»²³²).

В случае Ильфа и Петрова обилие непредсказуемых формулировок и алогичностей объясняется также, вероятно, полемикой с литературными штампами, желанием создать небанальный нарратив. Показательно, что, если во время работы над романом какое-то слово или предложение возникало в сознании обоих авторов одновременно, — они от него отказывались: «Значит, оно слишком близко лежало»²³³.

§4. Типология центральных образов комедии «Ревизор» и «старгородских глав» романа «Двенадцать стульев»

Как уже было отмечено выше, ни в «Ревизоре», ни в первой главе «Двенадцати стульях» положительных героев (за исключением смеха) нет. Перед читателем в обоих случаях открывается галерея сатирических образов невежественных и наивных провинциалов, заезжих вольных и невольных мошенников. Сравнивая систему персонажей комедии Гоголя и «Старгородского

²³⁰ Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 82.

²³¹ Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) / Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. — Л.: Прибой, 1929. С. 417.

²³² Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 73.

²³³ Петров Е.П. Мой друг Ильф. — М.: Текст, 2001. С. 84.

льва», можно заметить, что персонажи из двух произведений образуют (с некоторыми оговорками) следующие «пары» по своим сюжетообразующим ролям и характеристикам:

«Ревизор» Гоголя	«Двенадцать стульев»: старгородские главы
Хлестаков	Остап Бендер
	Воробьянинов
Осип	Воробьянинов
	Остап Бендер
Городничий	Кислярский
Земляника	Альхен
Анна Андреевна и ее дочь Марья Антоновна	Елена Станиславовна и мадам Грицацуева

Рассматривая параллель Хлестаков – Бендер, необходимо прежде всего обратить внимание на главу «Союз меча и орала» и на то, как действует в ней Великий Комбинатор: «Остапа удержать было нельзя. Его несло. Великий комбинатор чувствовал вдохновение...»²³⁴. Как и Хлестаков, Бендер рассказывает слушающим его провинциалам небылицы, стремясь предстать не тем, кто он есть на самом деле. Подобно герою Гоголя, к которому на пароходе «суп в кастрюльке прямо... приехал из Парижа»²³⁵, Бендер безапелляционно заявляет: «Мы с коллегой прибыли из Берлина... но об этом не рекомендуется говорить»²³⁶. Стремясь показать собственную значимость, Хлестаков замечает: «А любопытно взглянуть ко мне в переднюю, когда я еще не проснулся. Графы и князя толкуются и жужжат там, как шмели, только и слышно ж, ж, ж...»²³⁷. Бендер, выдавая себя и Ипполита Матвеевича за тайных агентов монархии, предупреждает «мраморного»

²³⁴ Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 100.

²³⁵ Гоголь Н. В. Ревизор. С. 49.

²³⁶ Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 99.

²³⁷ Гоголь Н. В. Ревизор. С. 50.

Кислярского: «Впрочем, вы можете уйти, но у нас... длинные руки!»²³⁸. Отчасти рассказы Хлестакова про то, как он «езде, везде»²³⁹ и «во дворец всякий день»²⁴⁰ ездит, перекликаются с тем, что Остап говорит о значимости своего патрона, Ипполита Матвеевича: «гигант мысли, отец русской демократии и особа, приближенная к императору»²⁴¹ — формулировка, в общем и целом, абсурдная, поскольку в двадцать седьмом году никакого императора нет, есть два претендента — Николай Николаевич и Владимир Кириллович Романовы. Кроме того, штамп «отец демократии» закрепился за Г. Плехановым, социалистом, и противоречит последующему «особа, приближенная к императору». Демократия в принципе имеет мало общего с монархизмом — Бендер дает Воробьянинову взаимоисключающие, парадоксальные характеристики.

Много противоречий встречается и в быстрой речи Хлестакова (например: «Как взбежишь по лестнице к себе на четвертый этаж — скажешь только кухарке: «"На, Маврушка, шинель..." Что ж я вру — я и позабыл, что живу в бельэтаже»²⁴²). Однако ни в «Ревизоре», ни в «Двенадцати стульях» слушатели не обращают внимания на явные несостыковки и странность некоторых утверждений. Монолог Хлестакова производит на чиновников безымянного города такое же торжественное и сильное впечатление, как слова Бендера — на старгородцев.

Если анализировать действия героя Гоголя и Бендера, то становится очевидно: ни один ни другой не имеют конкретного плана, их обман — импровизация. Гоголь пишет о своем персонаже: «речь его отрывиста, и слова вылетают из уст его совершенно неожиданно»²⁴³. То же самое справедливо и для Остапа из старгородских глав, который действует «по случаю». Во время тайного

²³⁸ Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 104.

²³⁹ Гоголь Н. В. Ревизор. С. 50.

²⁴⁰ Там же.

²⁴¹ Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 101.

²⁴² Гоголь Н. В. Ревизор. С. 49.

²⁴³ Там же. С. 9.

заседания монархистов речь Бендера перед жителями Старгорода весьма отрывиста, он, как и Хлестаков, следует вдохновению: «— Мадам, — сказал он, — мы счастливы видеть в вашем лице... Он не знал, кого он счастлив видеть в лице Елены Станиславовны. Пришлось начать снова. Изю всех пышных оборотов царского режима вертелось в голове только какое-то "милостиво повелеть соизволил". Но это было не к месту. Поэтому он начал деловито...»²⁴⁴.

И с образом Хлестакова, и с образом Великого Комбинатора, кроме того, оказывается связан мотив двойного обмана. Герой Гоголя обманывает, рассказывая про свою великосветскую жизнь в Петербурге, при этом все слушатели понимают, что он привирает, но думают, что он делает это с целью запугать (хотя на самом деле это не так). В «Двенадцати стульях» Остап собирает деньги якобы на помощь детям («... не стану говорить вам о цели нашего собрания — она вам известна. Цель святая... Одни из вас служат и едят хлеб с маслом, другие занимаются отхожим промыслом и едят бутерброды с икрой. И те и другие спят в своих постелях и укрываются теплыми одеялами. Одни лишь маленькие дети, беспризорные, находятся без призора»²⁴⁵), но все осознают, что это обман, и думают, будто понимают истинный смысл (деньги собираются на восстановление монархии), — однако это опять же не так: ведь на самом деле концессионерам просто нужны средства на поиски стульев.

В обоих случаях слушатели позволяют себя обманывать, полагая, что понимают истинное положение вещей, в то время как их вводят (бессознательно и сознательно) как бы в двойное заблуждение.

Герой Ильфа и Петрова, как и Хлестаков, получает от провинциальных жителей деньги, а затем исчезает, оставляя обманутых героев ни с чем. Важно при этом, что Остап действует умышленно и с самого начала планирует получить со старгородцев деньги, в то время как Хлестаков гораздо в большей степени «плывет по течению». В обоих случаях начинается все с еды: Хлестаков скандалит в гостинице, требуя приличный обед. Остап хочет хорошо поужинать.

²⁴⁴ Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 100.

²⁴⁵ Там же. С. 104.

Однако Хлестакова подбрасывает и уносит течением чужого иррационального страха, а Бендер вполне осознанно пытается не только поехать у Елены Станиславовны, но и воплотить в жизнь свою «программу максимум»: собрать деньги. Завираясь, Хлестаков начинает верить в то, что говорит. Ему важно произвести впечатление, показаться большим, чем он есть в действительности. Срабатывает комплекс «маленького человека», которого у Остапа, определенно, нет. Едва ли он верит в собственные слова, и, хотя ему важно произвести на старгородцев впечатление, его основная цель куда более предметна: деньги.

Кроме того, и с образом Хлестакова, и с образом Остапа оказывается связан мотив «поддельной» свадьбы. Герой Гоголя делает предложение дочери городничего, не собираясь при этом жениться, Остап женится на мадам Грицацуевой, не собираясь при этом остаться в Старгороде и быть ей супругом. Хлестаков заключает помолвку почти случайно. Бендер тоже принимает решение быстро, как будто между прочим. Ни Хлестаков, ни Бендер, естественно, не относятся к браку серьезно. Важное отличие заключается в том, что свадьба с «мечтой поэта» нужна Великому Комбинатору для дела: «Чтобы спокойно, без шума, покопаться в стуле»²⁴⁶. У Хлестакова никакого определенного плана нет. Его предложение руки и сердца ничем не отличается от рассказней про суп из Парижа и толпящихся в прихожей князей — ложь практически бесцельна.

Говоря о сюжетных функциях образов Ивана Александровича и Остапа, следует отметить, что они во многом схожи. Хлестаков, не являясь настоящим ревизором, все же «вскрывает» нравы безымянного города, погрязшего в коррупции и невежестве. Та же функция у образа Великого Комбинатора, который осматривает владения Альхена, представляясь пожарным инспектором, собирает в одном месте всех монархистов Старгорода. В обоих случаях изображается ревизия нравов провинциального города, и ни город Гоголя, ни Старгород не проходя проверку, открываясь зрителю и читателю во всей неприглядности застывшей дореволюционной старины.

²⁴⁶ Там же. С. 82.

Следующая параллель в системе персонажей «Ревизора» и «Двенадцати стульев» прослеживается за счет соотнесенности Осипа и Кисы Воробьянинова в главе «Союз меча и орала». Оба героя немолоды, используя характеристику Гоголя, данную Осипу, — «несколько пожилых лет»²⁴⁷. Акцентированная черта в характере Осипа — его серьезность («Говорит сурьезно»²⁴⁸). Роль серьезной фигуры разыгрывает из себя и Воробьянинов, надувая щеки во время вдохновенного выступления Остапа. Во многом совпадают и сюжетные функции: Осип — слуга и помощник главного героя, пусть и «любит себе самому читать нравоучения для своего барина»²⁴⁹. Воробьянинов, хотя и не может называться слугой, все же является при Остапе фигурой второстепенной и в большей степени походит на слугу Великого Комбинатора, чем стоит с ним на равных: «— Ну, ладно, — сказал Остап со вздохом, — соглашаюсь. Но со мною еще мальчик, ассистент»²⁵⁰».

При этом в «Ревизоре» степень парности Хлестакова и Осипа довольно высока, есть элементы двойничества. В случае романа Ильфа и Петрова же нет тех же тождественных условий, в которой герои могли бы выступать — соответственно, нет и двойничества между Бендером и Воробьяниновым. Образы Хлестакова и Осипа можно назвать парными, а образы центральных персонажей «Двенадцати стульев» — нет.

Есть также существенные отличия Ипполита Матвеевича от Осипа. Ведь персонаж Гоголя в отличие от своего господина сметлив. Немногословность и серьезность — настоящие черты его характера. Воробьянинова же нельзя назвать сметливым, а на фоне Остапа он выглядит особенно блекло. Немногословность и серьезность, которые Киса напускает на себя по указанию Великого Комбинатора, — лишь эпизодическая маска, позволяющая разыграть в старгородской гостиной Елены Станиславовны сцену из гоголевского «Ревизора».

²⁴⁷ Гоголь Н. В. Ревизор. С. 9.

²⁴⁸ Там же.

²⁴⁹ Там же.

²⁵⁰ Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 226.

По критерию сметливости с Осипом можно сравнить скорее Остапа, который, как и слуга из комедии, единственный понимает необходимость скорого отъезда из провинциального города: «Вы, стяжатель, — ответил пьяный Остап, — ждите меня в гостинице. Никуда не уходите. Я могу прийти каждую минуту. Уплатите в гостинице по счету. Чтоб все было готово»²⁵¹.

Кроме того, Осип в отличие от Ипполита Матвеевича — фигура второстепенная. Тем не менее именно он первым предлагает Хлестакову уехать из города, чем спасает своего господина. В случае «Двенадцати стульев» уехать, конечно, решает Бендер, а Воробьянинов послушно следует за ним.

Продолжая сопоставление системы персонажей в «Ревизоре» и первой части романа Ильфа и Петрова, следует сказать, что параллели прослеживаются не только между Хлестаковым, Осипом и Бендером и Воробьяниновым. Соотносятся, в частности, образы городничего и Кислярского, Земляники и застенчивого ворюги Альхена. Отчасти переключки есть также между образами жены и дочери городничего и Елены Станославовны и мадам Грицацуевой.

Как и Сквозник-Дмухановский, Кислярский — самый влиятельный из персонажей провинциального города. Как и «очень неглупый по-своему»²⁵² Антон Антонович, Кислярский также самый сообразительный из них: «...гражданин Кислярский... из краткого разговора с Остапом сразу уяснил себе положение вещей»²⁵³. Однако, несмотря на свой ум, как и гоголевскому городничему, Кислярскому не удается разгадать проклятое инкогнито, и он искренне верит, что Остап и Воробьянинов могут представлять для него угрозу.

Щеглов сравнивает со Сквозником-Дмухановским другого героя Ильфа и Петрова, отца Федора, указывая следующую параллель²⁵⁴:

«Ревизор»	«Двенадцать стульев»
-----------	----------------------

²⁵¹ Там же. С. 107-108.

²⁵² Гоголь Н. В. Ревизор. С. 9.

²⁵³ Ильф И.А., Петров Е.П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 103.

²⁵⁴ Щеглов Ю. К. Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. С. 305.

Городничий, обращаясь к Хлестакову: «Чин такой, что еще можно и постоять».

Отец Федор, обращаясь к инженеру Брунсу: «Не осмеливаюсь сидеть в присутствии высокопоставленных особ».

Однако данная переключка выглядит, скорее, случайной отсылкой к гоголевскому смеху над неуместным раболепством, нежели осознанной аллюзией — в отличие от сюжетной линии Кислярского. В конце концов именно он, обладая большим опытом мошенника и взяточника, был проведен «сосулькой, тряпкой»²⁵⁵, которую принял за важного человека. Заблуждение Кислярского насчет напугавшего его «гиганта мысли» вполне соответствуют заблуждениям городничего насчет Хлестакова.

Кроме того, Сквозник-Дмухановский, и Кислярский готовы на лесть и самоуничижение, чтобы избежать опасности. В то же время они единственные, кто понимает и оценивает все возможные последствия. Городничий довольно долго объясняет судье и другим обитателям города возможные действия ревизора, Кислярский осознает, что может воспоследовать из посещения тайных монархических встреч: «В лучшем случае два года со строгой изоляцией, — подумал Кислярский, начиная дрожать. — Зачем я сюда пришел?»²⁵⁶.

И с образом городничего, и с образом Кислярского тесно связан мотив страха. Оба персонажа, начиная со своего первого появления и заканчивая появлением последним, находятся в состоянии неотступного страха. Городничий — перед «вертопрахом»²⁵⁷ Хлестаковым, Кислярский — перед вертопрахами Воробьяниновым и, в особенности, Остапом. Страх перед расплатой мешает Сквознику-Дмухановскому увидеть истинное лицо Хлестакова, и точно так же, из-за страха перед ГПУ, которое, как говорил Остап Бендер Кисе, придет само, не может распознать мошенников Кислярский.

Как и городничий, герой Ильфа и Петрова платит заезжим шарлатанам, однако воспринимает ситуацию несколько более рационально. Если Антон

²⁵⁵ Гоголь Н. В. Ревизор. С. 93.

²⁵⁶ Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 104.

²⁵⁷ Гоголь Н. В. Ревизор. С. 94.

Антонович действительно помышляет о переезде в Петербург, то Кислярский едва ли верит в успех монархического предприятия и не строит никаких особенных планов. Даже во время баллотировки по-европейски, когда замечтавшиеся старгородцы делят между собой несуществующие должности, Кислярский единственный, кто воздерживается от голосования. В этой рациональности проявляется его существенное отличие от персонажа Гоголя.

На параллель Земляника-Альхен указывает в своей статье «О гоголевских традициях в диалогии И. Ильфа и Е. Петрова» М. Соколянский, замечая, что оба героя услужливы и пронырливы, берут взятки, наживаясь на своих подопечных. Земляника обкрадывает больных, Альхен — старух²⁵⁸. Оба образа дополняют галерею сатирических образов провинциального города.

Та же функция характерна и для образов Анны Андреевны и Марьи Антоновны Сквозник-Дмухановских из комедии Гоголя — и Елены Станиславовны и мадам Грицацуевой из романа «Двенадцать стульев». Сравнивая разговоры матери и дочери и гадалки и ее клиентки, можно заметить, что они достаточно отчетливо перекликаются:

«Ревизор» Гоголя	«Двенадцать стульев»: старгородские главы
<p>Анна Андреевна: Какой вздор говорит! как же не темные, когда я и гадаю про себя всегда на трефовую даму.</p> <p>Марья Антоновна: Ах, маминька, вы больше червонная дама.</p> <p>Анна Андреевна: Пустяки, совершенные пустяки! Я никогда не была червонная дама. (с. 43-44)</p>	<p>— Вас надо гадать на даму треф, — сообщила хозяйка.</p> <p>— Я всегда была червонная дама, — возразила вдова. (с. 84)</p>

В обоих случаях акцентируется мотив пошлости, беспредметности спора. И в комедии «Ревизор», и в «Двенадцати стульях» диалог работает на раскрытие сатирического образа провинциального города и его скучающих обитателей. Для жены и дочери городничего приезд ревизора — больше развлечение, чем

²⁵⁸ Соколянский М. Г. О гоголевских традициях в диалогии И. Ильфа и Е. Петрова // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2009. Т. 68, № 1. С. 40.

настоящее волнение или страх. То же самое касается и Елены Станиславовны, для которой и союз меча и орала, и баллотировка в большей степени просто возможность вспомнить былое и рассеять скуку повседневной рутины. Она не вдается в политические монархические планы, голосует за кандидатов из жалости.

§5 Общие выводы

Подводя итог, можно заключить, что системы персонажей и образы провинциальных городов во многом соотносятся в комедии Гоголя «Ревизор» и в первой части романа Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев». И, хотя Бендер обычно не говорит и не действует без всякого соображения, а Воробьянинов обычно не является «сурьезным» и по-осиповски немногословным, приезжая в Старгород, главные герои романа как будто надевают на себя гоголевские маски, чтобы разыграть пьесу в условиях советской действительности, показывая все то дореволюционно-мертвое, что осталось в ней.

Подобно Хлестакову и Осипу, персонажи «Двенадцати стульев» не являются ревизорами по профессии, но становятся ими неосознанно, раскрывая перед читателями обратную сторону советской действительности.

Обращение к гоголевским сюжету, характерам, иронии, безусловно, объясняется потребностью создать комический портрет «бывших людей» — тех, кому по разным причинам нет места на вечном празднике жизни. Ведь именно так обозначали роль своего смеха сами авторы.

Бахтин писал: «Смеховое слово организуется у Гоголя так, что целью его выступает не простое указание на отдельные отрицательные явления, а вскрытие особого аспекта мира как целого»²⁵⁹ — и точно к такому же «смеховому слову» обращаются Ильф и Петров, воссоздавая особый тип ускользающей, косной действительности затерянного Старгорода.

Отличительная черта обращения авторов к «Ревизору» — иной тип интертекстуальной связи, нежели в случаях с «Медным всадником», «Пиковой

²⁵⁹ Бахтин М. М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) / Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М.: Художественная литература, 1990. С. 533.

дамой» и «Портретом», которые были проанализированы в предыдущих главах исследования. Характер отношений между «Двенадцатью стульями» и упомянутыми прецедентными текстами, скорее, похож на оппозицию: в классических произведениях, к которым обращаются Ильф и Петров, пафос тяготеет к трагедийному: смерть «маленького человека» в безразличной столице, тела, устилающие бедные ее районы, смытый дом, сумасшествие, безвозвратная потеря творческого дара — все это элементы отнюдь не комического пафоса, характерного для «Двенадцати стульев». Используя образы и мотивы классической литературы, Ильф и Петров «инверсируют» присущий им пафос, создавая тем самым то, что Ю. Тынянов в работе «Достоевский и Гоголь. К теории пародии» называет, собственно, пародией — «... в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их; пародией трагедии будет комедия (все равно, через подчеркивание ли трагичности или через соответствующую подстановку комического), пародией комедии может быть трагедия»²⁶⁰, а в труде более позднем — пародичностью²⁶¹.

Обращение к «Ревизору» тоже пародично, но в этом случае не прослеживается оппозиции: Ильф и Петров не используют материал пьесы для создания комического эффекта, так как сама пьеса с точки зрения пафоса — комична. В этом отличительная особенность «Ревизора» как одного из важных претекстов для романа «Двенадцать стульев».

²⁶⁰ Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) / Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. — Л.: Прибой, 1929. С. 416.

²⁶¹ Тынянов Ю. Н. О пародии / Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. С. 226.

Глава 5. «Вечная идея»: повесть Н. Гоголя «Шинель» как претекст для романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев»²⁶²

Говоря о гоголевских подтекстах «Двенадцати стульев», нельзя не упомянуть о «Шинели» и образе «маленького человека» — героя литературы прежде всего века девятнадцатого, но не двадцатого, одного из тех, кого в первой рецензии на роман называли «уходящим с жизненной сцены», но тем не менее попавшим в художественный объектив Ильфа и Петрова²⁶³.

Изображение «бывших людей» Л.К. считает безусловным минусом — так как воспринимает «Двенадцать стульев» исключительно как своеобразное искривленное зеркало советской действительности. Выбор героев (большинство из которых принадлежат к «бывшим людям») представляется для автора рецензии необдуманым и консервативным, однако в действительности так называемые «бывшие люди» произведений Ильфа и Петрова связаны не только с реальностью царской России, но и с определенной литературной эпохой.

Таким образом, представляется логичным не проследить связь между бывшими людьми, «уходящими с жизненной сцены типами», и социальным прошлым России, — эта связь и без того достаточно очевидна — но продолжить в этой главе исследование литературного генезиса романа, сходства между персонажами «Двенадцати стульев» и дореволюционных произведений.

Повесть «Шинель» — претекст, на первый взгляд, неочевидный. Щеглов в «Спутнике читателя» отмечает влияние гоголевского текста, но не на «Двенадцать

²⁶² При подготовке данного раздела диссертационного исследования использована следующая публикация, выполненная автором лично.

Шанурина (Берзина) М. Е. Шинель и бриллианты // Известия Смоленского государственного университета. 2017. № 3 (39). С. 44-55.

В приведенной публикации, согласно Положению о присуждении ученых степеней в МГУ, отражены основные результаты, тезисы и выводы исследования.

²⁶³ Цит. по *Одесский М., Фельдман Д.* Литературная стратегия и политическая интрига // Дружба народов, 2000. № 12. URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2000/12/odess.htm> (дата последнего обращения: 27.09.2023).

стульев», а на «Золотого теленка». Приводятся четыре следующие, вполне очевидные, аллюзии:

1. «Он строил ее [шубу] четыре месяца, строил как дом, изготавливал чертежи, свозил материалы. — *"Строительство" шубы*, затем отнимаемой у героя, имеет параллели с историей Башмачкина из гоголевской "Шинели" [см.: Volen, 68]. Текстуальные сходства: «Он [Бендер] опомнился на льду... без шубы...» — "...[Акакий Акакиевич] опомнился и поднялся на ноги... Он чувствовал, что в поле холодно и шинели нет..."»²⁶⁴.

2. «Предел его ночных грез — покупка волосатого пальто с телячьим воротником. — Очевидная аналогия с Башмачкиным. Ср. у В. Катаева: "Люди, фантазия которых никак не простирается свыше ста рублей наличными и глубже шубы с выдровым воротником" [Поединок (1925)]»²⁶⁵.

3. «Центростремительная сила сутяжничества подхватывала его, втягивала в канцелярии юрисконсультов, вихрем проносила через прокуренные судебные коридоры и вталкивала в камеры товарищеских и народных судов. И долго еще скитался непокорный квартирант... И до самой своей смерти квартирант будет сыпать юридическими словечками... — Пассаж насыщен отзвуками "гуманного места" "Шинели" Гоголя: "Какая-то неестественная сила оттолкнула его от товарищей... И долго потом, среди самых веселых минут, представлялся ему маленький чиновник с лысинкою на лбу... И закрывал себя рукою молодой человек, и много раз потом содрогался он на веку своем..."»²⁶⁶.

4. «... Разглядывая темные, панцирные ногти на ноге Никиты. — Хамам, унижающим нежного героя, придаются черты звероподобия, отталкивающей животной силы: персонаж этого типа предстает голым по пояс, босым, в нижнем белье, он обезьяноподобен, покрыт волосами, издает неприятный

²⁶⁴ Щеглов Ю. К. Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. — СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2009. С. 565.

²⁶⁵ Щеглов Ю. К. Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. С. 408.

²⁶⁶ Щеглов Ю. К. Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. С. 435.

запах и т. п. ... Заметную роль в подобных сценах играют ужасающего вида ногти на ногах мучителя. Эту деталь мы встречаем уже в "Шинели" Гоголя, в сцене, где Акакий Акакиевич заискивает перед Петровичем и выходит от него "совершенно уничтоженный": "Ноги Петровича, по обычаю портных, сидящих за работою, были нагишом. И прежде всего бросился в глаза большой палец, очень известный Акакию Акакиевичу, с каким-то изуродованным ногтем, толстым и крепким, как у черепахи череп"²⁶⁷.

В случае с «Двенадцатью стульями» Щегловым отмечается лишь одна достаточно неявная переключка в комическом экфрасисе:

«...Обнаженная часть картины была так отделана мухами, что совершенно сливалась с рамой. Что творилось в этой части острова мертвых — узнать было уже невозможно. — ... ранний прототип — в гоголевской "Шинели": "...круглой табакеркой с портретом какого-то генерала, какого именно, неизвестно, потому что место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем..."²⁶⁸.

Тем не менее начальные главы романа, а также сюжетная линия Воробьянинова обнаруживают некоторые идейно-композиционные сходства с «Шинелью», ранее исследователями не отмеченные. Роль этих переключек пародична, как и в случае обращения Ильфа и Петрова, например, к «Медному всаднику» Пушкина. Образы и топосы классической литературы подвергаются модернистской²⁶⁹ обработке точно так же, как, например, образ Лизы, уже рассмотренный в третьей главе исследования.

Как упоминалось выше, полный мрачных чудес художественный мир Гоголя часто рассматривается как «литературная родина» героев Ильфа и Петрова, «бывших людей», по мнению первого рецензента. Гротескный, странный и даже зловещий мир произведений Ильфа и Петрова, где скелеты падают на людей в темноте, где гробовых дел мастера ходят за героями по пятам, несомненно,

²⁶⁷ Щеглов Ю. К. Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. С. 444.

²⁶⁸ Щеглов Ю. К. Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. С. 126.

²⁶⁹ Подробнее о корреляции романа «Двенадцать стульев» и модернистской традиции будет сказано в заключении исследования.

рисован гоголевскими красками. Не только красками сатирического «Ревизора», но и мрачными — повестей о гибели души или трагической смерти в inferнальном пространстве города («Портрета» и «Шинели»).

Стоит заметить также, что наивные провинциальны жители, расхитители-чиновники, так называемые «маленькие люди», блестящие Комбинаторы, то есть герои авантюрного плана, — вопреки мнению Л.К. — не остаются неизменными, статичными образами прошлого века, они мимикрируют, и «железный век», как называл его Топоров в книге, посвященной «Лизину тексту»²⁷⁰, обозначает на них свои признаки.

§1. Тип «маленького человека»: Акакий Акакиевич Башмачкин и Ипполит Матвеевич Воробьянинов как увлеченные чиновники, объекты насмешек и носители «говорящих фамилий»

Особенное внимание при сопоставлении «Шинели» и первого романа об Остапе Бендере следует уделить именно образу «маленького человека», который восходит прежде всего к повести Гоголя «Шинель» и который авторы «Двенадцати стульев» до известной степени варьируют в случае с Ипполитом Матвеевичем Воробьяниновым.

На общие параллели с Гоголем неоднократно обращает внимание Щеглов в своем «Спутнике читателя», а также другие исследователи²⁷¹, однако сходство Воробьянинова и Башмачкина ни в одной из существующих работ не рассматривается. Между тем сходство это заслуживает отдельного подробного анализа.

Разумеется, предводителя дворянства все же нельзя было бы назвать «маленьким человеком» и сравнивать с Башмачкиным, но на момент начала романа никакого дворянства уже нет, соответственно, нет и предводителей. Статус Воробьянинова соответствует социальному статусу «маленького человека»:

²⁷⁰ Топоров Н. В. Несколько слов о бедной Лизе "железного" века // он же. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. — М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1995. С. 479.

²⁷¹ См. IV главу научно-квалификационной работы.

«"маленький человек" — в литературе обозначение довольно разнородных героев, объединенных тем, что они занимают одно из низших мест социальной иерархии и что это обстоятельство определяет их психологию и общественное поведение (приниженность, соединенная с ощущением несправедливости, уязвленной гордостью)»²⁷².

Первые главы романа Ильфа и Петрова во многом схожи с повестью «Шинель». В центре изображаемого абсурдного мира в обоих случаях находится «маленький человек», одинокий, живущий без особенных радостей.

Ипполит Матвеевич — заурядный мелкий чиновник, почти точно такой же, как Акакий Акакиевич: по утрам выпивает из морозного, с жилкой, стакана порцию горячего молока, спрашивает, вносили ли за воду, записывает до вечера в толстые книги всех, кто рождается, женится или умирает. Даже описание домашнего быта героев отчасти схоже: оба они делят дом с пожилой, в целом чужой им женщиной, которая занимается организацией быта: Акакий Акакиевич проживает с «семидесятилетнюю старухой»²⁷³, Ипполит Матвеевич — с матерью нелюбимой жены, Клавдией Ивановной («Пустая старуха была Клавдия Ивановна»²⁷⁴).

Акакий Акакиевич занят переписыванием, Ипполит Матвеевич — регистрацией браков и смертей (по сути, почти той же бумажной работой). К службе отношение у героев похожее: Башмачкин погружен во вселенную букв, ему нравится копировать документы: «некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его»²⁷⁵.

²⁷² Манн Ю. В. «Маленький человек» // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 494-495.

²⁷³ Гоголь Н. В. Шинель / Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений в 14 т. Т. 3. — М.; Л.: Издательство АН СССР, 1938. С. 143.

²⁷⁴ Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. — М.: Московский рабочий, 1998. С. 7.

²⁷⁵ Гоголь Н. В. Шинель. С. 144.

Некоторая одержимость рутинной работой прослеживается и у Ипполита Матвеевича. Он принимается за дело «с ловкостью фокусника»²⁷⁶. «Долго и нежно»²⁷⁷ дышит на штампы и с вдохновением произносит перед молодоженами торжественную речь, испытывая по ее окончании удовольствие. Воробьянинов любит свою работу — она единственное, что составляет его жизнь до погони за сокровищами его тещи, мадам Петуховой.

На службе Башмачкин становится предметом насмешек: «молодые чиновники подсмеивались и острились над ним, во сколько хватало канцелярского остроумия»²⁷⁸. Хрюкают в чернильницы и сослуживцы Воробьянинова, развеселившиеся от его торжественной речи перед молодоженами.

Не стоит, однако, забывать, что насмешки над гоголевским героем довольно жестоки — ему мешают работать, толкают под руку, сыпят на голову бумажки. Акакий Акакиевич обижается на коллег, воспринимает их поведение как издевательство. Над Ипполитом Матвеевичем шутят вполне безобидно. Например, «награждают» его ироничным прозвищем «Мацист».

Мацист — герой немых итальянских фильмов, человек атлетического сложения и благородного характера²⁷⁹. Упоминание подобного персонажа в данном контексте создает комический эффект, но, кроме всего прочего, интересна сама фраза Ильфа и Петрова «Ипполита Матвеевича за большой рост, а особенно за усы, прозвали в учреждении Мацистом, хотя у настоящего Мациста никаких усов не было»²⁸⁰.

Эйхенбаум в своей статье «Как сделана "Шинель" Гоголя» называл конструкции подобного типа каламбуром, доведенным до абсурда²⁸¹. Согласно

²⁷⁶ Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. С. 9.

²⁷⁷ Там же. С. 10.

²⁷⁸ Гоголь Н. В. Шинель. С. 143.

²⁷⁹ Щеглов Ю. К. Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. — СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2009. С. 84.

²⁸⁰ Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 8.

²⁸¹ Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. О прозе. — Л.: Худож. лит.; Ленингр. отд-ние, 1969. С. 312-313.

Эйхенбауму, это прием, часто встречающийся в творчестве Гоголя, в том числе в повести «Шинель»: «Уже по самому имени видно, что она [фамилия] когда-то произошла от башмака; но когда, в какое время и каким образом произошла она от башмака, ничего этого неизвестно. И отец, и дед, и даже шурина, и все совершенно Башмачкины ходили в сапогах»²⁸² или еще: «Петрович... несмотря на свой кривой глаз и рябизну по всему лицу, занимался довольно удачно починкой чиновничьих и всяких других панталон и фраков»²⁸³.

Очевидно, что шурина никак не мог иметь фамилию «Башмачкин»: шурина — это брат жены. Ровно так же рябизна никак не могла бы оказывать влияние на работу с одеждой. Для создания образов героев Ильфа и Петрова, следуя гоголевской традиции, обращаются к алогизмам.

Рассматривая фамилии гоголевского героя и персонажа «Двенадцати стульев», нельзя не отметить, что сформированы они сходным образом — то есть обе фамилии — и Башмачин, и Воробьянинов — характеризуются той семантикой преуменьшения, которая в целом свойственна фамилиям «маленьких людей» (ср. Копейкин или Червяков). В первом случае семантика преуменьшения выражена преимущественно за счет корреляции со словом «башмачок» и его уменьшительно-ласкательным суффиксом; фамилия Ипполита Матвеевича отсылает к маленькой по размеру птице, воробью.

В отличие от Гоголя Ильф и Петров не дают алогичного объяснения происхождения фамилии Ипполита Матвеевича от воробья (как Башмачкина — от башмака, согласно замечанию повествователя в экспозиции), тем не менее фамилии в обоих случаях являются говорящими и соотносятся с традицией называния героев, относящихся к типу «маленьких людей».

§2. Мотивы утраты и надежды как сюжетобразующие в истории «маленького человека»

²⁸² Гоголь Н. В. Шинель. С. 142.

²⁸³ Там же. С. 148.

Воробьянинова и Акакия Акакиевича «сближает» потеря. Персонаж Гоголя «теряет» старую шинель — она приходит в полную негодность, и даже Петрович не в состоянии ее «воскресить». Ипполит Матвеевич теряет тещу. Однако, претерпев утрату (очевидно, болезненную не в обоих случаях — Воробьянинов кричит на умирающую родственницу, не испытывая никакого раскаяния), герои обретают надежду: Башмачкин — на новую подругу-шинель, Воробьянинов — на богатую жизнь. Предводитель дворянства думает об «оранжевых упоительно дорогих кальсонах»²⁸⁴, дерзко размышляет о слишком дорогом воротнике из куницы Акакий Акакиевич: «С лица и с поступков его исчезло само собою сомнение, нерешительность, словом все колеблющиеся и неопределенные черты. Огонь порою показывался в глазах его, в голове даже мелькали самые дерзкие и отважные мысли: не положить ли точно куницу на воротник».²⁸⁵

В голове Ипполита Матвеевича звучат цыганские хоры, погружен в ослепительные мечты и голодающий Башмачкин. Как сильно преобразует персонажей мечта — Ипполит Матвеевич и Акакий Акакиевич решаются на безумства. С обоими героями происходит то, что Ю. Манн называет «эффектом превращения»²⁸⁶. С одной стороны, превращение открывало персонажу новые, ранее недоступные эмоции, но с другой — «это превращение, неизбежно привело к утрате первоначального состояния внутренней гармонии»²⁸⁷: чуть не допускает ошибку в документах прилежный ранее Акакий Акакиевич, устремляется неизвестно куда в странствия Воробьянинов, забывая должность делопроизводителя и стол, похожий на надгробную плиту.

Со смелостью Башмачкина, который думает о воротнике из куницы, кричит Воробьянинов про гроб Безенчуку: «Черт с тобой! Делай! Глазетовый! С

²⁸⁴ Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 18.

²⁸⁵ Гоголь Н. В. Шинель. С. 155.

²⁸⁶ Манн Ю. В. Амбивалентность художественного мира Гоголя // Toronto Slavic Quarterly. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/31/mann31.shtml> (дата последнего обращения: 9.12. 2023).

²⁸⁷ Там же.

кистями!»²⁸⁸. Акакий Акакиевич мечтал о новой шинели, и примечательно, что он в отличие от Ипполита Матвеевича смог исполнить свою мечту до конца: Петрович сшил для него шинель, пусть и не с воротником из куницы («была, точно, дорога»²⁸⁹). Гоголевский герой получил билет в новую жизнь, успел почувствовать ее на вкус: «Этот весь день был для Акакия Акакиевича точно самый большой торжественный праздник»²⁹⁰. Как писал Манн, раскрывая понимание «эффекта превращения», в гоголевском герое «проявились проблески незнатных ему новых чувств, обычных для нормального человека, но в Башмачкине словно атрофированных и сохранявшихся до сих пор в виде смутного намека»²⁹¹.

Воробьянинов мечтал прежде всего не о бриллиантах, но о жизни на широкую ногу, которую бриллианты могли ему обеспечить. И большой торжественный праздник случился у героя Ильфа и Петрова, когда в руки ему попали двести рублей, обманом собранные у жителей Старгорода якобы на восстановление монархии. Мечта Ипполита Матвеевича о вольготной жизни исполнилась не целиком, однако в достаточной мере, чтобы лишить героя силы воли — за одну ночь основная сумма была потрачена.

§3. Разбитая мечта как кульминация сюжета о «маленьком человеке».

Мотив «равнодушного города»

В обоих случаях счастье и радость героев оказываются недолговечны: один день с новой шинелью провел Акакий Акакиевич и один вечер и ночь Ипполит Матвеевич мог позволить себе жить на широкую ногу.

²⁸⁸ Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 19.

²⁸⁹ Гоголь Н. В. Шинель. С. 155.

²⁹⁰ Там же. С. 158.

²⁹¹ Манн Ю. В. Амбивалентность художественного мира Гоголя // Toronto Slavic Quarterly. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/31/mann31.shtml> (дата последнего обращения: 9.12. 2023).

У Башмачкина отобрали шинель. Воробьянинов потратил деньги сам, не получив при этом столько удовольствия, сколько хотел — по крайней мере, в ресторане бывший предводитель дворянства чувствовал себя неловко: он отстал от жизни, забыл ресторанный уклад, в нем «продолжал бушевать делопроизводитель загса»²⁹². В новой жизни для «маленьких людей» как будто не оказалось места.

Акакий Акакиевич молча пошел за какой-то незнакомой дамой, словно предавая свою подругу-шинель. Ипполит Матвеевич настойчиво звал Лизу — замужнюю женщину, которая гораздо моложе его, — «в номера». Тем самым он тоже предал свою мечту — просадил деньги и упустил стул с бриллиантами.

Акакий Акакиевич после кражи шинели кричит и бежит к будочнику с претензией (пусть и справедливой), хотя раньше вряд ли смог бы решиться на это. А бывшего предводителя дворянства заставляет забыть обо всем воплощенная на миг мечта, которая, впрочем, легко разбивается кулачком Лизы — «она с силой высвободилась и, не примериваясь, ударила покорителя женщин кулачком в нос»²⁹³. Воробьянинов потом долго плакал, купил корзинку баранок, рассказывал о своей беде прохожим и очнулся лишь наутро в милиции, неизвестно как растратив все деньги.

Гоголевского героя тоска по украденной шинели толкает на отчаянный для него поступок: поход к значительному лицу. Воробьянинов в погоне за своей мечтой о беззаботной жизни тоже ведет себя отчаянно: убивает компаньона (отчаяние, очевидно, у героев проявляется по-разному). Однако эти действия в обоих случаях не окупаются. Акакию Акакиевичу не возвращают шинель, Ипполит Матвеевич не находит бриллиантов.

Неистово ругается на смертном одре Башмачкин — «сквернохульничает», «произнося самые страшные слова, так что старушка хозяйка даже крестилась»²⁹⁴. Страстно и бешено кричит Ипполит Матвеевич, не найдя бриллиантов. Герои

²⁹² Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 145.

²⁹³ Там же. С. 147-148.

²⁹⁴ Гоголь Н. В. Шинель. С. 168.

разбиты, уничтожены, лишены рассудка. Мотив безумия объединяет образ Ипполита Матвеевича не только с Чартковым из повести «Портрет», но и с Акакием Акакиевичем, потерявшим рассудок в тяжелой горячке.

Мир жестоко обошелся с «маленькими людьми» двух разных эпох. Никто в старой столице не обратил внимания на кончину незаметного переписчика («И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было. Исчезло и скрылось существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное»²⁹⁵), который так и не получил помощи, и нет никакого дела городским жителям до горя Ипполита Матвеевича в самом конце романа: «город двинулся в будничным свой поход»²⁹⁶.

§4. Идеиные отличия образов Башмачкина и Воробьянинова. Образы Воробьянинова и гоголевского «значительного лица»

Важно, однако, помнить, что в «Двенадцати стульях» перед нами уже не добродушный и беспомощный переписчик, который вопрошает людей: «зачем вы меня обижаете?»²⁹⁷. Это даже не жалкий Червяков, умерший от страха. Это — Ипполит Воробьянинов, «маленький человек», которого отчаяние и мечта довели до полного морального развращения.

Даже до погони за сокровищам Воробьянинов показывает себя не с лучшей стороны. Сравнивать его можно в конце концов не только с Башмачкиным, но и со значительным лицом, генералом из гоголевской «Шинели».

В первой главе к Ипполиту Матвеевичу приходит пара молодых людей, чтобы он зарегистрировал их брак. Хотя прежде эпизод рассматривался в контексте сходства Воробьянинова и Башмачкина (с точки зрения их любви к службе), рассмотреть его стоит и несколько с иной стороны.

«За всеми манипуляциями советского служащего застенчиво следили двое молодых людей — мужчина и девица. Мужчина<...> был совершенно подавлен

²⁹⁵ Там же. С. 169.

²⁹⁶ Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 297.

²⁹⁷ Гоголь Н. В. Шинель. С. 143.

служебной обстановкой <...> ему казалось, что дело, по которому он пришел, настолько незначительно, что из-за него совестно беспокоить такого видного седого гражданина, каким был Ипполит Матвеевич. Ипполит Матвеевич и сам понимал, что у пришедшего дело маленькое, что оно терпит, а потому <...> углубился в бумаги. Девушка <...> пошептала с мужчиной и, потя отстыда, стала медленно подвигаться к Ипполиту Матвеевичу»²⁹⁸.

Сцена эта очень напоминает визит Акакия Акакиевича к значительному лицу: «В это время доложили ему [значительному лицу], что пришел какой-то Башмачкин. Он спросил отрывисто: "Кто такой?" Ему отвечали: "Какой-то чиновник". "А! может подождать, теперь не время", — сказал значительный человек <...> Акакий Акакиевич уже заблаговременно почувствовал надлежащую робость, несколько смутился и, как мог <...> изъяснил <...> что он обращается к нему, чтоб он ходатайством своим как-нибудь <...> списался бы с господином обер-полицмейстером <...> и отыскал шинель»²⁹⁹.

Ипполит Матвеевич на короткое время перенимает на себя роль значительного лица, пытается обозначить свою власть за счет посетителя.

Кроме того, нельзя сказать, чтобы Воробьянинов был погружен в свою работу так, как Башмачкин. Все-таки гоголевский герой порой путал улицу со строккой и совершенно не ориентировался в пространстве, перемещаясь в дуальной, амбивалентной реальности, подобно героям сказок Гофмана³⁰⁰. Воробьянинов более сосредоточен вне своего кабинета. Хотя бы потому, что ни на улице, ни на службе задуматься герою не позволяют скучающие гробовщики, разыскивающие себе клиента для покупки гробов: Безенчук, например, не только преследует Воробьянинова на улице, но и является к нему на службу — несвязно рассказывать о достоинствах своих гробов.

²⁹⁸ Там же. С. 9.

²⁹⁹ Гоголь Н. В. Шинель. С. 165-166.

³⁰⁰ На сходства поэтики Гофмана и Гоголя указывает, напр., Ю. Манн. См.: Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. — М.: Художественная литература, 1988. С.22-23.

Интерес гоголевского героя к работе отчасти объясняется тем, что Акакий Акакиевич вообще не был никому особенно интересен («сторожа не только не вставали с мест, когда он проходил, но даже не глядели на него, как будто бы через приемную пролетела простая муха»³⁰¹), а вот Ипполит Матвеевич интересен Безенчуку и нимфам — потому что рядом с ним живет пожилая женщина, их потенциальный клиент.

Думая о шинели, Башмачкин не приносит вреда никому, кроме себя: голодает, экономит совершенно на всем, но, в общем и целом, живет так же, как и прежде, никого не беспокоя. Аскеза, как писал Манн, комментируя «Шинель», — «это искус, налагаемый добровольно и на себя, а не на других лиц»³⁰².

Воробьянинова же мечта развращает настолько, что он опускается все ниже и ниже в погоне за бриллиантами мадам Петуховой: обманывает доверившихся (участвуя в союзе Меча и Орала), просаживает деньги на сомнительные развлечения, пытается красть: ему почти удается украсть у Изнуренкова заветный стул, когда хозяин квартиры застаёт «предводителя дворянства» на месте преступления³⁰³.

Акакий Акакиевич просит помощи, рассказывает, что «была-де шинель совершенно новая, и теперь ограблен бесчеловечным образом, и что он обращается к нему, чтоб он [генерал] ходатайством своим как-нибудь того, списался бы с г. обер-полицмейстером, или другим кем, и отыскал шинель»³⁰⁴.

Ипполит Матвеевич «никогда не протягивал руки». Башмачкин почти совсем не горд, но некстати, по мнению Остапа, просыпается порой дворянская гордость в Воробьянинове: «Ипполит Матвеевич преобразился. Грудь его выгнулась, как Дворцовый мост в Ленинграде, глаза метнули огонь, а из ноздрей, как показалось Остапу, повалил густой дым. Усы медленно стали

³⁰¹ Гоголь Н. В. Шинель. С. 143.

³⁰² Манн Ю. В. Амбивалентность художественного мира Гоголя // Toronto Slavic Quarterly. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/31/mann31.shtml> (дата последнего обращения: 9.12. 2023).

³⁰³ Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 167-168.

³⁰⁴ Гоголь Н. В. Шинель. С. 166.

приподниматься... — Никогда, — принялся вдруг чрево вещать Ипполит Матвеевич, — никогда Воробьянинов не протягивал руки»³⁰⁵.

Башмачкин не жаден, но невероятно жаден Воробьянинов, совершенно потерявший рассудок от своей мечты.

Читатель сопереживает Башмачкину, но не сопереживает «предводителю дворянства», который на фоне остроумного и изящного Бендера предстает в крайне невыгодном свете — различен пафос изображения двух героев. Акакий Акакиевич очевидно должен, согласно авторскому замыслу, вызывать сочувствие, но образ Воробьянинова, скорее, — образ сатирический, он «оттеняет» образ Великого Комбинатора. Остап часто дразнит Воробьянинова, уже начиная с первой встречи, размышляя о том, почему бы ему просто не забрать все сокровища себе: «—В таком случае — простите! — сказал Воробьянинов в нос. — У меня есть все основания думать, что я и один справлюсь со своим делом. <...> — Ага! В таком случае — простите, — возразил великолепный Остап, — У меня есть не меньшие основания <...> предполагать, что и я один смогу справиться с вашим делом <...> — Мошенник! — закричал Ипполит Матвеевич, задрожав»³⁰⁶.

Расплата за полушутливые слова оказывается страшной. Ипполит Матвеевич в конце концов убивает напарника и спешит забрать бриллианты себе.

§5. «Маленький человек» и мистицизм: теория фатализма и квазидемонические подтексты

Необходимо также рассмотреть образы Акакия Акакиевича и Ипполита Матвеевича в контексте соприкосновения с темой фатализма: «маленькие люди» оказываются неспособны изменить свою судьбу, как бы ни старались (что обусловлено отнюдь не только социальным фактором). Судьба Башмачкина — быть вечным титулярным советником. Судьба Воробьянинова — лишиться всего и стать вечно чужим на празднике жизни.

³⁰⁵ Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 259-260.

³⁰⁶ Там же. С. 36.

Удивительная метаморфоза происходит с Башмачкиным после приобретения шинели, он действительно как будто сворачивает с дороги своей судьбы: к нему уважительнее относятся, зовут в гости. Однако герой был рожден, чтобы быть незаметным переписчиком, а вместе с именем унаследовать и судьбу отца, такого же неприметного чиновника.

В конце концов Акакий Акакиевич вновь грубо возвращен «обратно», на ту дорогу, которая была ему уготована. Это возвращение сопряжено еще и с потерей шинели, заменившей персонажу приятную подругу жизни. Башмачкин как будто наказан за свою попытку изменить привычный ход вещей. Когда герой бредит, перед самой смертью ему мерещится, будто над ним висит его старый капот — символ той жизни, которая была у него до приобретения новой шинели («...зачем висит перед ним старый капот его... у него есть новая шинель»³⁰⁷ — новой шинели нет, Акакий Акакиевич снова неприметный переписчик, никому не интересный).

В романе «Двенадцать стульев». Ипполит Матвеевич хочет вернуть то, что вернуть невозможно: цыганские хоры, упоительно дорогие кальсоны. Поиски сокровищ в советской России изначально обречены на провал. Не зря упоминается в начале романа затонувший «Титаник», пусть и фигурирует он только в качестве странного названия краски для волос, которую покупает в аптеке Воробьянинов: « — Для окраски есть замечательное средство "Титаник". Получено с таможни. Контрабандный товар. Не смывается ни холодной, ни горячей водой, ни мыльной пеной, ни керосином. Радикальный черный цвет»³⁰⁸.

Плавание-приключение Великого Комбинатора и бывшего предводителя дворянства обречено на печальный конец. Обмануть судьбу не получится даже у такого авантюрного, предприимчивого персонажа, как Остап Бендер. Наказание за попытку изменить судьбу ждет всех: и потомка янычаров, едва не лишившегося жизни, и Ипполита Матвеевича, потерявшего все, и отца Федора, сошедшего с ума и ставшего на время достопримечательностью кавказских гор.

³⁰⁷ Гоголь Н. В. Шинель. С. 168.

³⁰⁸ Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 27.

Попытка изменить «распорядок действий» и для Акакия Акакиевича, и для Ипполита Матвеевича заканчивается, таким образом, весьма печально.

Сами «маленькие люди», Башмачкин и Воробьянинов, — это прежде всего герои-призраки, овеянные ореолом невероятных сплетен. Башмачкин рождается у «старухи», «покойницы»³⁰⁹ (так называется в «Шинели» мать героя). Создается впечатление, что, только появившись на свет, Акакий Акакиевич уже оказывается привидением. Ипполит Матвеевич становится как будто «призраком» царской России, напоминанием о жизни, унесенной ветром, — рабочий день его протекает за столом, похожим на могильную доску.

Петербург наполняется странным слухами о призраке переписчика, который якобы похищает у прохожих шинели. Самые невероятные истории рассказывают про жизнь Ипполита Матвеевича в его родном городе. Дворник Тихон, к примеру, встречает бывшего барина следующим образом:

«— Барин! — страстно замычал Тихон. — Из Парижа!»³¹⁰.

При том, что читателю совершенно очевидно, что приехал Воробьянинов отнюдь не из Парижа. Остап, выступая перед членами союза Меча и Орала, вообще называет Воробьянинова «особой, приближенной к императору»³¹¹, чем только подливает масла в огонь — Ипполит Матвеевич окружен невероятными историями о своей собственной жизни.

Акакий Акакиевич не может связно разговаривать: изъясняется он «большую частью предложениями, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения»³¹². Единственное, что может делать Воробьянинов, чтобы не испортить Великому Комбинатору все дело, — многозначительно молчать. Действительно, завсе время общения с Бендером Киса

³⁰⁹ Там же. С. 142.

³¹⁰ Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 32.

³¹¹ Там же. С. 104.

³¹² Гоголь Н. В. Шинель. С. 149.

не научился ничему, кроме «умения надувать щеки»³¹³. Лишь один-единственный раз «гигант мысли» высказался уместно и даже заслужил похвалу от Остапа: когда прервал спор с Кислярским, у которого Великий Комбинатор выманивал пятьсот рублей («— Я думаю, — сказал Ипполит Матвеевич, — что торг здесь неуместен! <...> Он сейчас же получил пинок в ляжку, что означало: "Браво, Киса, браво, что значит школа!"»³¹⁴).

И Башмачкин, и Воробьянинов, выражаясь словами Бендера, страдают «организационным бессилием и бледной немочью»³¹⁵: они совершенно беспомощны в том мире, в котором оказались. Всё потому, что ближе им — мир потусторонний.

Башмачкин как будто уже рождается призраком, Воробьянинов же становится им — после революции. Появление Ипполита Матвеевича в дворницкой напоминает визит привидения: «В этот момент над дверью задержался ржавый замок. Дворник, кряхтя, поплелся к двери, открыл ее и в сильном замешательстве отступил. На верхней ступеньке стоял Ипполит Матвеевич Воробьянинов, черноусый и черноволосый. Глаза его сияли под пенсне довоенным блеском»³¹⁶. Упоминание черного цвета, сама ситуация (стук в дверь неизвестного) — все это, разумеется, не случайно: эпизод не лишен квазимистического колорита. Образ двери (топос «порога» по Бахтину³¹⁷) особенно интересен. Ведь в разнообразных фольклорных и литературных произведениях, так или иначе связанных с мистикой, дверь нередко выступает в роли своеобразного портала в другой мир. В том числе и в мир потусторонний. Фольклорист Н. А. Криничная, например, замечает следующее: «порог, как река, символизирует границу между бытием и инобытием. И потому приглашение

³¹³ *Старков А. Н.* «Двенадцать стульев» и «Золотой телёнок» Ильфа и Петрова. — М.: Художественная литература, 1969. С. 61-62.

³¹⁴ *Ильф И. А., Петров Е. П.* Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 283.

³¹⁵ Там же. С. 186.

³¹⁶ Там же. С. 32.

³¹⁷ *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 397.

"Шагай через порог" равносильно побуждению преодолеть незримую границу <...>. И вообще порог, который, казалось бы, связан исключительно с жилищем, имеет тем не менее некие экзистенциально-природные соответствия»³¹⁸.

Акакий Акакиевич и Ипполит Матвеевич живут как будто в своеобразном мистическом темном вакууме («Он [Башмачкин] оглянулся назад и по сторонам: точно море вокруг него. Нет“, лучше и не глядеть”»³¹⁹; «он [Воробьянинов] выходил из полутемного домика на <...> улицу<...> По левую руку, за волнистыми зеленоватыми стеклами, серебрились гробы похоронного бюро “Нимфа”. Справа, за маленькими, с обвалившейся замазкой окнами, угрюмо возлежали дубовые, пыльные и скучные гроба гробовых дел мастера Безенчука»³²⁰), и в любой момент могут встретить какую-нибудь сомнительную личность.

Квази-демонические персонажи действительно окружают «маленьких людей» двух разных эпох. Из ниоткуда перед Башмачкиным появляются какие-то люди с усами, громовым голосом предъявляют права на шинель и дают пинка коленом. Безенчук с желтыми глазами преследует Ипполита Матвеевича, справляется о состоянии тещи и с горечью желает ей «здоровьичка»³²¹.

Воры, отобравшие у Башмачкина шинель, конечно, не призраки (хотя позднее, после смерти Акакия Акакиевича, именно этих грабителей, вероятно, и принимают за призрака переписчика, то есть они как будто перенимают роль привидения на себя), но тем не менее некоторый мистический колорит в эпизоде кражи прослеживается: пустынная улица, ночной мрак, внезапно нападение таинственных личностей, появившихся из темноты.

Не стоит забывать и о Петровиче, который, как уже упоминалось выше, был хорошим портным, несмотря на рябизну. Такие детали, как рябизна или

³¹⁸ Криничная Н. А. Дерево, гора, пещера как пристанище, жилище в фольклорной традиции // Русская речь. 2012. №2. С. 116.

³¹⁹ Гоголь Н. В. Шинель. С. 161.

³²⁰ Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 5.

³²¹ Там же.

бородавки, в творчестве Гоголя становятся настолько значительными, что порой составляют весь портрет того или иного героя³²² или даже оказываются способны потенциально оказывать влияние на ремесло персонажа (как в случае с Петровичем). Эта абсурдность, даже таинственность, привносит в портрет Петровича темные краски, делая его в некоторой степени мистическим. Все же персонаж как будто «преодолеывает» влияние своей рябизны и хорошо шьет.

Кроме всего прочего, весь дом Петровича напоминает убежище «нечистой силы»: преобладают темные тона, везде грязь. Сам портной сидит по-турецки (естественно, такая деталь не случайна: герой сидит как турок, т.е. как не христианин — снова появляются ассоциации с «дьявольщиной», художественной деталью со схожими коннотациями является, например, восточный халат ростовщика в «Портрете») в клубах дыма и на шее (вместо креста) имеет лоскуты ткани.

Не лишен демонических черт и «преследователь» Ипполита Матвеевича — гробовых дел мастер Безенчук.

Странный цвет глаз (желтый, кроме того, говорится, что в глазах героя горел неугасимый огонь) делает портрет Безенчука довольно зловещим. Не стоит забывать и о роде деятельности героя — он гробовщик, его клиенты (которым он рад — над конторой висит табличка «милости просим») — покойники. Фамилия героя рождает совершенно отчетливые ассоциации со словом «бес».

Ипполит Матвеевич как будто живет в некоем подобии Некрополиса: в городе очень много погребальных контор. Непосредственно рядом с Воробьяниновым появляются, помимо Безенчука, еще три гробовщика, которые именуются «нимфами» (языческие мотивы опять-таки вызывают ассоциации с «нечистой силой»).

Необходимо отметить: ничто, в принципе, не предвещало кончины мадам Петуховой, кроме ее странного, по сути, бессмысленного сна, который только она одна интерпретировала как предвестие — без особенных оснований («Клавдия

³²² Манн Ю. Сквозь форму к смыслу. Самоотчёт. Из «гоголевской мозаики» // Гуманитарное пространство. *Международный альманах*. Humanityspace. Internationalalmanac. Т. 4. М.: ЯВНЕ, 2015. С. 117.

Ивановна видела сны. Она видела их всегда. Ей снились девушки в кушаках, лошади, обшитые желтым драгунским кантом, дворники, играющие на арфах... Пустая старуха была Клавдия Ивановна»³²³).

Подсказка, данная читателю, оказалась ложной. Здоровье тещи вне опасности. Но вот Воробьянинов выходит из дома — и к нему пристают гробовщики. Вначале непонятно, чем мотивированы их расспросы о мадам Петуховой (голосу Клавдии Ивановны позавидовал бы Ричард Львиное Сердце, на здоровье женщина особенно не жаловалась, сны ее пустые). Второй визит Безенчука на службу к Воробьянинову выглядит особенно странно — Ипполит Матвеевич не понимает, о чем говорит гробовщик: « — “Нимфа”, туды ее в качель, разве товар дает? — смутно молвил гробовой мастер. — Разве ж она может покупателя удовлетворить? Гроб — он одного лесу сколько требует <...> — Чего? — спросил Ипполит Матвеевич»³²⁴.

Однако затем выясняется, что Клавдия Ивановна действительно при смерти. Гробовщики как будто обладали темным даром предвидения, почувствовав «добычу» еще с утра, в самом начале — когда читатель даже не подозревал, что может произойти, они единственные, кто как будто знал точно.

Итак, и рядом с Башмакиным, и рядом с Воробьяниновым есть «темный» персонаж- ремесленник, за деньги помогающий главному герою. Этот «темный ремесленник» как будто является своеобразным антиподом «серого волка» из волшебной сказки — помогает, но не просто так (не в благодарность за спасение, к примеру), за плату, а иногда пытается даже нажиться на чужом несчастье: Безенчук надоедает Ипполиту Матвеевичу своими гробами, Петрович любит называть за работу такую цену, что даже его жена приходит в недоумение.

Два «маленьких человека» действительно существуют в своеобразном inferнальном пространстве и как магниты притягивают к себе разных квазидемонических героев. Таких, как Петрович, Безенчук или «нимфы».

³²³ Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 7-8.

³²⁴ Там же. С. 11.

§6. Общие выводы

«Маленький человек из великой русской литературы настолько мал, что дальнейшему уменьшению не подлежит. Изменения могли идти только в сторону увеличения»³²⁵, — замечал П. Вайль. И действительно — они происходили в сторону увеличения, но только не достоинств, а, как правило, недостатков (как, например, в случае с героем рассказа Чехова «Смерть чиновника» Червяковым). Воробьянинов во многом схож с Акакием Акакиевичем, но предстает он лишь как еще один его «темный двойник», еще даже более «темный», нежели «маленькие люди» Чехова.

Гоголевский колорит замечен уже с самых первых глав романа «Двенадцать стульев»: изображается полумистическое пространство, населенное квазидемоническими персонажами, одни из основных приемов, при помощи которых это пространство создается, — каламбур, доведенный до абсурда, алогизмы.

Встречаются и прямые отсылки к Гоголю, на которые указывает Щеглов в своем «Спутнике читателя»: например, параллели с повестью «Нос» возникают в связи с ежедневным утренним ритуалом Воробьянинова: « — Бонжур! — пропел Ипполит Матвеевич самому себе... “Бонжур” указывало на то, что Ипполит Матвеевич проснулся в бодром расположении. — Параллели с “Носом” Гоголя: “Коллежский ассесор Ковалев проснулся довольно рано и сделал губами: “брр...” — что всегда он делал, когда просыпался, хотя сам не мог растолковать, по какой причине”»³²⁶.

«Маленький человек» в версии авторов «Двенадцати стульев», в советской реальности, стал отчаяние и беспринципнее, что, впрочем, обеспечило ему достойное место рядом с другими персонажами эпохи, изображаемой Ильфом и Петровым, — эпохи, в которой фраза «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?»³²⁷ (произнесенная отчаявшимся Башмачкиным в ответ на жестокие

³²⁵ Вайль П. Смерть героя // Знамя. 1992. № 11. С. 228.

³²⁶ Щеглов Ю. К. Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. С. 82.

³²⁷ Гоголь Н. В. Шинель. С. 144.

шутки коллег) вряд ли возымела бы на кого-то эффект по той простой причине, что некому было ее произносить.

Молодой человек из повести Гоголя, на которого «проникающие слова» Акакия Акакиевича произвели столь сильный эффект, «закрывал себя рукою и много раз содрогался потом на веку своем, видя, как много в человеке бесчеловечья, как много скрыто свирепой грубости в утонченной, образованной светскости, и, боже! даже в том человеке, которого свет признает благородным и честным...»³²⁸. Сложно вообразить себе такого молодого человека в художественной реальности, созданной Ильфом и Петровым.

Если сравнивать «Шинель» и «Двенадцать стульев», можно сказать, что в более позднем произведении мрачные гоголевские краски заметно сгустились: сам изображаемый мир стал более жестоким и темным. Некому больше пожалеть «маленького человека», да и жалеть его уже совсем не за что.

³²⁸ Там же.

Заключение

Нильс Оке Нильссон в статье «Архаизм и модернизм», исследуя определенную особенность русского модернизма, приводит известное высказывание Рериха — «будущее в прошлом»³²⁹. Рассуждая о парадоксальном сочетании интереса к архаичному, с одной стороны, и к поиску новых форм, с другой, Нильсон пишет следующее: «... у всех поэтов и художников, которые ориентировались на "архаичное"... доминируют поиски новых форм как выражение русской самобытности»³³⁰. Отмечается при этом индивидуальность в отборе «архаичного», а также в выборе метода его вплетения в отражение современной действительности разными художниками и поэтами: «неоклассицизм под лозунгом «Возврат к форме» (Бакст)... «классическая поэзия — поэзия революции» (Мандельштам)³³¹.

О схожем феномене в культуре модернизма³³² (эпохи НЭПа) пишет и Ю. Щеглов, замечая, что вкрапления «старого, вдребезги разбитого быта»³³³

³²⁹ Нильссон Н. О. Архаизм и модернизм // Поэзия и живопись: Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева. — М.: Языки русской культуры, 2000. С. 80

³³⁰ Там же. С.81

³³¹ Там же.

³³² Под термином «модернизм» в данном случае понимается «эстетическая концепция, сложившаяся в 1910-е и особенно интенсивно развивавшаяся в межвоенное двадцатилетие».

См.: Зверев А. М. Модернизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М.: Интелвак, 2001. С. 566-572.

Межвоенное десятилетие соответствует 1919–1939 гг.: роман «Двенадцать стульев» был создан и опубликован именно в этот временной отрезок.

Сходное широкое понимание термина «модернизм» также приводится в книге Жолковского: «Русский модернизм при этом понимается широко, как неклассическое состояние, в которое наша литература перешла в результате перепада, испытанного ею где-то на рубеже веков».

См.: Жолковский А. К. Искусство приспособления // он же. Блуждающие сны и другие работы. — М.: Наука – Восточная литература, 1994. С. 8

³³³ Щеглов Ю. К. Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2009. С. 35.

определяют «лоскутность»³³⁴ культуры, отраженной в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев». Щеглов разграничивает две возможные реализации «архаичного» материала: мимикрию и рециклизацию.

Мимикрия, по Щеглову, подразумевает попытку представить архаичное как новое, как достояние новой советской культуры — без какой-либо рефлексии над материалом. В качестве примера приводятся «курьезные гибриды»³³⁵, сотворенные, по словам Щеглова «халтурщиками и приспособленцами»³³⁶: статуэтка «Купающаяся колхозница»³³⁷, новогодние рассказы о замерзающей пионерке, песня «Привет тебе, Октябрь великий»³³⁸, являющаяся не чем иным, как адаптацией фаустовского мотива «Привет тебе, приют невинный»³³⁹.

Рециклизация же подразумевает осознанную попытку использовать архаичное как инструмент культурной революции: «... старая вещь произвольно расчленилась, и некоторые ее элементы использовались для создания советских идеологизированных объектов»³⁴⁰. Примером рециклизации становятся сохранение древних мелодий, музыкальной формы, при изменении дореволюционных слов, сопровождающих этих мелодии — последние таким образом освобождались от как бы вредного и устаревшего «содержимого». Именно рециклизация, по мнению Щеглова, «является одной из главных доминант»³⁴¹ мира, изображенного в романе «Двенадцать стульев».

Отчасти похожую классификацию представляет в своей книге Жолковский. Обозначая предмет исследования, Жолковский пишет, что он составляет те произведения, которые «группируются вокруг трех типов интертекста — это

³³⁴ Там же. С. 34-37.

³³⁵ Там же. С. 34.

³³⁶ Там же.

³³⁷ Там же. С. 29.

³³⁸ Там же.

³³⁹ Там же.

³⁴⁰ Там же. С. 1185.

³⁴¹ Там же. С. 38.

обращение знакомых литературных моделей на службу новым задачам; приспособление авторского дискурса к официальному, отчего возникают оригинальные художественные гибриды; и слом традиционных норм, порождающий новаторски "плохое" письмо»³⁴². Последний тип не представлен в классификации Щеглова, но первые два во многом перекликаются с рециклизацией и мимикрией соответственно.

Какова же причина пародичного отражения рециклизации в романе? Исследуя данный вопрос, Щеглов поэтично обращается к эпизоду «Метаморфоз» Овидия, замечая, что после потопа многие вещи «теряют» привычный для них контекст: «тюлени лежат на лугу»³⁴³, дельфины, будучи обитателями морей и океанов, вынуждены существовать в лесу.

Рециклизация, пародичная рецепция русской классики, абсурдные детали в виде упоминания неуместных, странных названий (хореографические курсы имени Леонардо да Винчи) есть отражение темы хаоса и постреволюционной неустроенности: «Принадлежности, функционеры, инструменты прежней культуры выбиты со своих традиционных мест, вырваны из приличествующего им окружения, хаотично разбросаны по ландшафту новой действительности, варварски втиснуты в чуждые им, острающие, а порой и оскверняющие контексты»³⁴⁴. Меняются ролями «маленький человек» и «кумир на бронзовом коне» с медной ладонью: именно Остапу перерезают горло в конце романа, трагически осмысливается сюжет о мечте и ее потере.

Лишь роль смеха остается неизменно ключевой, сохраняя позиции в неустойчивой и неоднородной действительности, отраженной в романе; и в комическом начале — проявление безусловной преемственности Ильфа и Петрова по отношению к тому, что воспринималось в контексте межвоенного

³⁴² Жолковский А. К. Искусство приспособления // *он же*. Блуждающие сны и другие работы. — М.: Наука – Восточная литература, 1994. С. 8.

³⁴³ Щеглов Ю. К. Спутник читателя. С. 36.

³⁴⁴ Там же.

двадцатилетия как архаичное, к литературе XIX в (а именно, к Гоголю и его осмыслению важности смеха).

Жолковский так пишет о роли центрального персонажа обоих романов Ильфа и Петрова: «Остап именно пародирует окружающее — он не ограничивается тупо каким-то одним способом адаптации, а с артистизмом, иронично, свободно примеряет все возможные маски, сталкивает, использует и высмеивает все возможные клише, как дореволюционные, так и советские, объединяясь в этом со своими авторами»³⁴⁵. Пародичность (реже — пародийность), таким образом, не только орудие героя, направленное против обывательщины, но и акт своеобразного резонерства, так как пародичность, реализуемая за счет вплетения в текст разных форм архаики, — орудие Ильфа и Петрова также. «Легко читаемая игрушка, где зубоскальство перемешано с анекдотом»³⁴⁶, — категорично замечал на этот счет один из современников авторов, Г. Блок.

В романе Ильфа и Петрова значительное количество фигур интертекста выполняют пародичную функцию так как воспроизводят элементы определенных дискурсов (риторики царских указов, советских плакатов, классической поэзии и др.), а также элементы сюжетов, нарративов и образов, характерных для классической литературы — например, сюжет о маленьком человеке, мотивы легких денег, старой тайны, безумия, лунного света. Рецепция классики в той или иной степени направлена на реализацию пародичности.

Роли «архаичного» (т.е. дореволюционного, воплощенного в творчестве Пушкина и Гоголя) в создании пародичности и было посвящено данное исследование, наряду с анализом роли указанных мотивов в сюжете и тематике «Двенадцати стульев».

Для достижения данной цели во «Введении» к работе были кратко описаны основные особенности творческого метода Ильфа и Петрова, приведена характеристика рецепции романа в культурном сознании, а также намечены

³⁴⁵ Жолковский А. К. Искусство приспособления. С. 42.

³⁴⁶ Цит. по: Петров Е. П. Мой друг Ильф. — М.: Текст, 2001. С. 31.

основные шаги, необходимые для вывода о роли в тексте пушкинских и гоголевских мотивов. Во «Введении» также был осуществлен обзор истории изучения фигур интертекста в романе «Двенадцать стульев» (на материале рецепции русской классической литературы): от первой рецензии до современных научных трудов. В результате проведенного реферативного исследования были намечены существующие лакуны, восполнению которых посвящены последующие главы работы. Основная проблема была обозначена как поверхностность большинства существующих исследований, интертекстуальный анализ в которых содержал лишь выявление тех или иных аллюзий без рефлексии над ролью данных аллюзий.

В первой главе был приведен обзор использованного в исследовании научного метода — интертекстуального. Были приведены история разработки и осмысления данного метода (включая рассмотрение интертекстуальности вне контекста постструктуралистской философии), его инструменты, основные этапы, определение. Отдельно рассмотрено было соотношение интертекстуальности и пародии, а также обозначена актуальная для работы оппозиция Ю. Тынянова, заключающаяся в противопоставлении пародийности и пародичности.

Во второй главе проведен сопоставительный анализ поэмы А. Пушкина «Медный всадник» и романа Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев» (на материале главы XXXIX), ранее не проводимый исследователями. Сходства были выделены в сюжетообразующих мотивах (в обоих случаях — мотив природной катастрофы), в также в системе персонажей (образы «маленьких людей» и «мучителей»). В результате анализа был сделан вывод о травестийном характере художественного диалога, фарсовой интерпретации «петербургской повести», отраженной и в иллюстрации к одному из самых популярных изданий романа.

В третьей главе рассмотрены были повести «Пиковая дама» и «Портрет» как образующие единый претекст для романа Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев». Выводом из главы стало обозначение идейно-композиционных сходств указанных повестей и текста об Остапе Бендере. На основании сюжетных функций выделены были следующие три группы персонажей: во-первых, Германн — Чартков —

Воробьянинов, во-вторых, старая графиня — ростовщик — мадам Петухова, в-третьих, Лизавета Ивановна — Lise — Лиза Качалова (героини, невольно потворствующие падению главных героев). Важные сходства отмечены были и на мотивном уровне: «Пиковую даму», «Портрет» и «Двенадцать стульев» объединяет ряд ключевых мотивов, таких, как мотив искушения, безумия, лунного света. Кроме того, отмечен был и притчевый подтекст «Двенадцати стульев», созданный благодаря обращению к пушкинскому и гоголевскому текстам.

В четвертой главе работы осуществлено исследование, с одной стороны, рефлексии Гоголя, Ильфа и Петрова над ролью смеха, выявлена важность «смехового слова» в творчестве всех авторов, выступавших в оппозиции к тем современникам, которые нивелировали роль сатирической литературы. С другой стороны, комедия Гоголя «Ревизор» была рассмотрена как ключевой претекст старгородских глав романа «Двенадцать стульев»: отчетливые сходства были замечены в сюжетообразующих мотивах (появление в городе инкогнито), семантике сюжета (разоблачение), системах персонажей (Хлестаков — Воробьянинов и Бендер, Осип — Воробьянинов и Бендер, Городничий — Кислярский, Земляника — Альхен, Анна Андреевна и Марья Антоновна — Елена Станиславовна и мадам Грицацуева), хронотопе (изображение временной и географической периферии), поэтике, в обоих случаях основанной на алогизмах и каламбурах.

В пятой главе был проведен сопоставительный анализ повести «Шинель» и романа «Двенадцать стульев» на материале сравнения системы персонажей (обзор образов «маленьких людей» и средств создания этих образов, образа «значительного лица», разбор его сходства с Воробьяниновым), мотивов утраты — надежды — утраты, мистических подтекстов, а также образа равнодушного города. В результате проведенного анализа был сделан вывод об отличии в интерпретации темы гуманизма в повести Гоголя и в романе «Двенадцать стульев», отмечен трагический пафос отражения «Шинели» в произведении, что соответствует и отражению «Медного всадника» Пушкина в «Двенадцати стульях».

В первом приложении к работе рассмотрены библейские мотивы и их рецепция в романе «Двенадцать стульев». Являясь важной частью культурного

кода XIX века, библейские мотивы важны и в поэтике романа Ильфа и Петрова. Они пронизывают стилевой, сюжетный и идейный уровни «Двенадцать стульев», осмысляясь преимущественно травестийно, что позволяет говорить о них как о еще одном способе реализации пародичности в романе.

Во втором приложении проанализированы и систематизированы были нехудожественные претексты романа «Двенадцать стульев»: тексты путеводителей, императорских указов, речей и статей Ленина. Для классификации указанных фигур интертекста была использована типология, разработанная Г. П. Блоком в книге «Пушкин в работе над историческими источниками». В результате проведенного исследования был сделан вывод о том, что обращение соавторов к документам эпохи обуславливается тремя факторами: во-первых, иллюстративной функцией, художественной задачей изображения колорита эпохи; во-вторых, частью травестийной игры, реализацией пародичности; в-третьих, — функцией раскрытия образа главного героя, Великого Комбинатора.

Оба приложения соответствуют заявленной теме диссертационного исследования, так как в них рассматриваются случаи реализации пародичности в романе Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев». Первое и второе приложения расширяют материал исследования и намечают пути для дальнейшей научной работы по анализу первого романа об Остапе Бендере.

Подводя общие итоги, можно заметить следующее. Пушкинские и гоголевские подтексты в романе, таким образом, *во-первых*, отражают модернистскую тенденцию к диалогу с предшествующей культурой, а также черту эпохи: сохранение «осколков» архаичного в хаотичной постреволюционной действительности. *Во-вторых*, раскрывают своеобразие художественного метода Ильфа и Петрова (поэтики романа, основанной на том, что нет ничего вне уже сказанного, то есть поэтики, созданной благодаря «чужому слову»). *В-третьих*, пушкинские и гоголевские мотивы играют роль идейно-композиционную.

С одной стороны, пушкинские и гоголевские сюжеты влияют на сюжет романа, основанный одновременно на погоне за легкими деньгами (ср. «Пиковая дама», «Портрет») на мечте-потере (сюжет «Медного всадника» и «Шинели»), также значительная часть романа, его старгородские главы, основана на приезде

инкогнито, которое впоследствии станет причиной краха наивных надежд («Ревизор»). С другой стороны, находят отражение мотивы русской классики и в тематике произведения, в отражении его идеи, соответствующей общечеловеческим ценностям, архетипическим назидательным пассажам: призрачна погоня за материальным, обывательщина и невежество — зло, подлинный талант обречен на одиночество и т.д.

В-четвертых, необходимо обратить внимание и на то, что пушкинские и гоголевские мотивы в «Двенадцати стульях» — средство реализации пародичности. Прослеживается, при этом, существенная разница между обращением к «Пиковой даме», «Медному всаднику», «Портрету» и «Шинели» как к претекстам и к пьесе «Ревизор».

В первых четырех классических произведениях, к которым обращаются Ильф и Петров, пафос тяготеет к трагедийному, предметом изображения становится смерть, сумасшествие, потеря. И два автора «инверсируют» данный пафос, создавая пародию в тыняновском ее понимании. Обращение к «Ревизору» же тоже пародично, но Ильф и Петров не «инверсируют» пафос претекста, ведь само произведение Гоголя — комедия.

Кроме того, пушкинские и гоголевские подтексты не являются, очевидно, единственным средством реализации пародичности в романе. Эта же функция прослеживается в обращении к библейскому материалу и к нехудожественными претекстам, то есть документам эпохи.

В то же время важно отметить, что Пушкин и Гоголь — не единственные авторы XIX века, повлиявшие на поэтику романа «Двенадцать стульев». Частотны обращения к Чехову, Толстому, Достоевскому, Лермонтову. Анализ рецепции творчества перечисленных авторов может составлять предмет нового исследования. Данное же диссертационное исследование восполняет лакуны, существующие в научных трудах, посвященных влиянию на творчество Ильфа и Петрова Пушкина и Гоголя как двух авторов, число аллюзий на тексты которых крайне частотно в романе «Двенадцать стульев». Кроме того, проведенная работа позволяет заключить, что в романе Ильфа и Петрова тексты Пушкина и Гоголя функционируют во взаимосвязи, образуя порой единые претексты. Двумя

приведенным факторами в конечном счете обуславливалась выборка в проведенном исследовании романа «Двенадцать стульев».

Созданный Ильфом и Петровым мир, как уже упоминалось, Щеглов сравнивал с разграбленной средневековой крепостью — забраны с собой прежние гербы, теперь вместо них тоже гербы, но другие, разбросана мебель, не на своих местах вещи или же они помещены в странные, неоднородные горы. Яркий пример — краеведческий музей, изображенный в «Золотом теленке». В него оказался помещен странный набор предметов, среди которых: два халата, подарок — зуб мамонта, изображение «Стычка с басмачами», рыбка в аквариуме, чучела саранчи, фарфоровая фигурка и макет обелиска. Столь же парадоксален и комичен мир первого романа дилогии.

Его художественная реальность необычна и многогранна, «блуждающих снов» в ней запечатлено столь много, что завершённое исследование позволяет сделать в их трактовке лишь первый из множества будущих шагов.

Библиография

1. *Абрамян Н. Л., Иерусалимская А. О.* Учение Ю. Н. Тынянова о пародии в контексте интертекстуальности // Вестник Российско-Армянского (Славянского) Университета: гуманитарные и общественные науки. 2014. №1(16). С. 73–79.
2. *Агапов А. А.* «Сэр, почему вы кушаете своих жен?»: о роли цитаты у Венедикта Ерофеева // Новое литературное обозрение. 2018. №6 (154). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/154_nlo_6_2018/article/20420 (дата последнего обращения: 14. 01. 2023).
3. *Анисимова Е. Е.* «Когда луна поднялась и ее мятный свет озарил миниатюрный бюстик Жуковского...»: «Жуковский код» в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» // Вестник Томского государственного университета. 2013. №1(21). С. 68-79.
4. *Ассман Я.* Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. — М.: Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
5. *Афанасьева Т. С.* Интеграция архетипов плута и демона в образе Остапа Бендера // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. 2008. №6. С. 131-140.
6. *Афанасьева Т. С.* Литературная архетипика и мотивно-образная система дилогии И. Ильфа и Е. Петрова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2009. URL: <https://www.dissercat.com/content/literaturnaya-arkhetipika-i-motivno-obraznaya-sistema-dilogii-i-ilfa-i-e-petrova> (дата обращения: 05.09.2020).
7. *Ахматова А. А.* «Каменный гость» Пушкина / Пушкин: Исследования и материалы. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. С. 185-195.
8. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. 506 с.

9. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 6. — М.: Русские словари. Языки славянской культуры, 2002. С. 7–30
10. *Бахтин М. М.* Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) / Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М.: Художественная литература, 1990. 526-537 с.
11. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
12. *Бегак Б., Кравцов Н., Морозов А.* Русская литературная пародия. — М., Л.: Государственное издательство, 1930. 259 с.
13. Библейский сюжет. Илья Ильф, Евгений Петров. Двенадцать стульев. URL: https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20678/episode_id/1539841 (дата обращения: 12. 03. 2020).
14. *Блок Г. П.* Пушкин в работе над историческими источниками. — Л., М.: Изд-во АН СССР, 1949. 240 с.
15. *Бонди С. М.* «Женись — на ком?..» / он же. Черновики Пушкина. Статьи 1930-1970 гг. — М.: Просвещение, 1978. С. 193-203.
16. *Быстрова О. В.* От «Матери» к «Жизни Клима Самгина»: Горький как создатель «анти-Евангелия» советского общества / Новозаветные образы и сюжеты в культуре русско- го модернизма. — М.: Индрик, 2018. С. 538–552.
17. *Быстрова О. В.* Символы в повести «Жизнь Клима Самгина» // Литературный календарь: книги дня. 2011. №1(10). С. 39-55.
18. *Вайль П.* Смерть героя // Знамя. 1992. № 11. С. 223–234.
19. *Вайскопф М. Я.* Птица-тройка и колесница души. — М.: Новое литературное обозрение, 2003. 576 с.
20. *Васильчикова Т. Н.* Теория интертекста в филологии: основные этапы исторического формирования // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2016. №1(18). С. 189-196.
21. *Виноградов В. В.* Стиль Пиковой дамы // Временник Пушкинской комиссии. Т. 2. 1936. С. 74—147.

22. *Воскресенская Е. Г.* Интертекстуальность как средство создания пародии в романе Т. Пратчетта «Поддай пару» // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2019. №4 (38). С. 27-32.
23. *Гаспаров М. Л.* Литературный интертекст и языковой интертекст // Известия Российской Академии Наук. 2002. №4 (61). С. 3–9.
24. *Гаспаров М. Л.* Пародия // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М.: Интелвак, 2001. С. 721-722.
25. *Гимранова Ю.А.* Методика интертекстуального анализа художественного произведения на филологическом факультете // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. 2019. №3. С. 55–66.
26. *Гоголь Н. В.* Портрет / Полное собрание сочинений; В 14 т. — М.: Изд-во АН СССР, 1938. Т. 3: Повести. С. 77—137.
27. *Гоголь Н. В.* Театральный разъезд после представления новой комедии // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. В 14 т. Т. 5. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. С. 137—171.
28. *Гоголь Н. В.* Шинель / Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений в 14 т. Т. 3. — М.; Л.: Издательство АН СССР, 1938. С. 139—174.
29. *Григорьев А. А.* Русская литература в 1851 году // Русская литература XIX века: хрестоматия критических материалов. — М.: Высшая школа, 1975. 551 с.
30. *Данченко А. К.* Библия и художественная литература англо-американского модернизма на примере творчества Т. С. Элиота и Э. Паунда // Искусство и культура. 2015. №3(19). С. 54-58.
31. *Денисова Г. В.* Интертекст в коммуникативной реальности современного поликультурного пространства России и Италии: автореф. дис. ... док. культ. Наук. Московский государственный университет им. М.В Ломоносова, 2019. С. 40–45.
32. *Деррида Ж.* О грамматологии / пер. с фр. и вступ. ст. Н. Автономовой. — М.: Ad Marginem, 2000. 512 с.
33. *Джеймисон Ф.* Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. — М.: Издательство института Гайдара, 2019. 808 с.

34. Житие Епифания // Древнерусская автобиография. / Сост. Ю. П. Зарецкий. Приложение к сборнику «Средние века». — М.: Академический проект, 2008. С. 77-108.
35. Житие Феодосия Печерского. Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского Дома) Российской Академии Наук. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4872> (дата последнего обращения 5.10.2020).
36. Жолковский А. К. Искусство приспособления // Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. — М.: Наука – Восточная литература, 1994. 428 с.
37. Загibalова М. А. Феномен карнавализации современной культуры: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2013. URL: <http://www.dissercat.com/content/feno-men-karnavalizatsii-sovremennoi-kultury#ixzz4BMTEfLq2> (дата обращения: 05.09.2020).
38. Зверев А. М. Модернизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М.: Интелвак, 2001. С. 566-572.
39. Зиновьева А. Ю. Вечные образы // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М.: Интелвак, 2001. С. 123.
40. Иванов Н.В. Интертекст — метатекст: культура, дискурс, язык // Языковые контексты: структура, коммуникация, дискурс. Материалы межвузовской научной конференции по актуальным проблемам языка и коммуникации. Военный университет. — М.: Книга и бизнес, 2007. С. 43-50.
41. Измайлов Н. В. «Медный всадник» А.С. Пушкина: История замысла и создания, публикации и изучения // Пушкин А.С. Медный всадник. — Л.: Наука, 1978. С. 147—265
42. Ильин И. П. Интертекстуальность // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М.: Интелвак, 2001. С. 307.
43. Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Первый полный вариант романа с комментариями М. Одесского и Д. Фельдмана. — М.: Вагриус, 1999. 464 с.
44. Каганская М. Л., Бар-Селла З. Мастер Гамбс и Маргарита // Каганская М. Л. Собрание сочинений. — Б.м.: Salamandra P.V.V., 2011. Т. 2.. 135 с.

45. *Кильдяева Ю. И.* Поэтика комического в романе «12 стульев» (к проблеме мехового слова) // Интерактивная наука. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/roetika-komicheskogo-v-romane-12-stuliev-k-probleme-smehovogo-slova> (дата последнего обращения: 10. 10. 2023).
46. *Криничная Н. А.* Дерево, гора, пещера как пристанище, жилище в фольклорной традиции. // Русская речь. 2012. №2. С. 112 - 119.
47. *Листов В. С.* Мотив притязания на наследство в пушкинской повести «Пиковая дама» // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 2 (2). С. 47-52.
48. *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. — Л.: Просвещение, 1972. 270 с.
49. *Лотман Ю. М.* «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века / он же. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960—1990; "Евгений Онегин": Комментарий. — СПб.: Искусство-СПб, 1995. С. 786—814
50. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970. 384 с.
51. *Мандельштам Н. Я.* Воспоминания. Нью-Йорк, 1970. 345 с.
52. *Манн Ю. В.* Амбивалентность художественного мира Гоголя // Toronto Slavic Quarterly. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/31/mann31.shtml> (дата последнего обращения: 9.12. 2023).
53. *Манн Ю. В.* «Маленький человек» // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 494-495.
54. *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. — М.: Художественная литература, 1988. 413 с.
55. *Манн Ю.* Сквозь форму к смыслу. Самоотчёт. Из «гоголевской мозаики» // Гуманитарное пространство. *Международный альманах. Humanityspace. Internationalalmanac.* Т. 4. — М.: ЯВНЕ, 2015. 216 с.
56. *Маркевич Е. В.* Гоголевские традиции в произведениях И. Ильфа и Е. Петрова // Дергачевские чтения – 98. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы международной научной конференции. — Екатеринбург: Издательство Уральского университета. 1998. С. 179-180.

57. *Махлин В. Л.* Карнавализация // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М.: Интелвак, 2001. С. 339.
58. *Мережковский Д. С.* Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. — СПб.: Наука, 2007. 904 с.
59. *Миц З. Г.* Функция реминисценций в поэтике Ал. Блока // Миц З. Г. Блок и русский символизм. Избранные труды в трех книгах. Кн. 1: Поэтика Александра Блока. — СПб.: Искусство, 1999. С. 362–388.
60. *Михаленко Н. В.* Трансформация новозаветной истории в поэме В. В. Маяковского «Человек» / Новозаветные образы и сюжеты в культуре русского модернизма. — М.: Индрик, 2018. 720 с.
61. *Морозов А. А.* Пародия как литературный жанр // Русская литература. 1960. № 1. С. 48-78.
62. *Москвин В. П.* Интертекстуальность: категориальный аппарат и типология // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2013. №6(81). С. 54-61.
63. *Москвин В. П.* Методика интертекстуального анализа // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2015. №3(98). С. 116-121.
64. *Мочалова В. В.* Библейский интертекст в знаковых произведениях советской литературы: «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» как мидраш. URL: <http://booknik.ru/library/all/bibleyiskiyi-intertekst-v-znakovyh-proizvedeniyah-sovetskoyi-literatury-dvenadtsat-stulev-i-zolotoyi> (дата обращения: 12. 03. 2020)
65. *Мухачев Д. А.* Мистика, тщеславие и безумие: петербургские сюжеты в прозе В. Набокова (А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский) // Мир науки, культуры, образования. 2013. №2 (39). С. 262-264.
66. *Нильссон Н. О.* Архаизм и модернизм / Поэзия и живопись: Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева. — М.: Языки русской культуры, 2000. С. 75-83.
67. *Оборин Л.* Николай Гоголь. Ревизор. URL: <https://polka.academy/articles/512> (дата последнего обращения 13.11.2023).

68. *Одесский М., Фельдман Д.* Литературная стратегия и политическая интрига // Дружба народов, 2000. № 12. URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2000/12/odess.htm> (дата последнего обращения: 27.09.2023).
69. *Ораич-Толич Д.* Цитатность // *Russian Literature*, Elsevier: North-Holland, XXIII. (1988). С. 113-132.
70. *Осовский О. Е.* Смеховое слово как один из аспектов наследия М. М. Бахтина // *Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук*. 2025. №8 (2). С. 24–28
71. Перековать мечи на орала // *Ларионова Ю. А.* Фразеологический словарь современного русского языка. — М.: Аделант, 2014. С. 490.
72. *Пермяков Г. Л.* Основы структурной паремиологии. — М.: Наука, 1988. 236 с.
73. *Петров Е. П.* Мой друг Ильф. — М.: Текст, 2001. 351 с.
74. *Полонский Я. П.* Нищий / Полонский Я. П. Стихотворения. — М.: Советская Россия, 1981. С. 45.
75. *Потылицина И. Г.* Типология интертекстуальных отношений // *Профессиональное образование и общество*. 2016. №1(17). С. 74–83.
76. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова. — Издательство «Лабиринт». М., 2000. 336 с.
77. *Проскурин О. А.* «Меня упрекали в том, что я превратил Пушкина в постмодерниста». Научная биография филолога Олега Проскурина. URL: <https://gorky.media/context/menya-uprekali-v-tom-chto-ya-prevratil-pushkina-v-postmodernista> (дата последнего обращения: 1.08.2024).
78. *Проскурин О. А.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. — М.: Новое литературное обозрение, 1999. 462 с.
79. *Пушкин А. С.* Медный всадник: Петербургская повесть // он же. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 5. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. С. 131—150.
80. *Пушкин А. С.* Пиковая дама / он же. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 6. — Л.: Наука, 1977—1979. С. 210—237.

81. *Ранчин А. М.* «На пиру Мнемозины»: Интертексты Иосифа Бродского. — М.: Новое Литературное Обозрение, 2001. 464 с.
82. *Сидоренко К. П.* Детали советского быта в интертекстовом пространстве И. Ильфа и Е. Петрова («Двенадцать стульев» и «Золотой теленок») // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2020. №196. С. 37-43
83. *Соколянский М. Г.* О гоголевских традициях в диалогии И. Ильфа и Е. Петрова // Известия Российской Академии Наук. 2009. № 1(68). С. 38-44.
84. *Солнцева Н. М.* Сюжет о статуе // Вестник Российского университета дружбы народов. Литературоведение, журналистика, 2014. №2. С. 29-35.
85. *Спиваковский П. Е.* Иллюзии «Медного всадника». Лекция. Правмир, 2015. URL: <https://www.pravmir.ru/pavel-spivakovskiy-illyuzii-mednogo-vsadnika-videolektsiya> (дата последнего 04. 10. 2023).
86. *Спиридонова Л. А.* К вопросу о новаторстве М. Горького // Вестник славянских культур. 2021. Т. 62. С. 211-220.
87. *Старков А. Н.* «Двенадцать стульев» и «Золотой телёнок» Ильфа и Петрова. — М.: Художественная литература, 1969. С. 61-62.
88. *Степанов Ю. С.* В мире семиотики // Семиотика: Антология / Сост. Ю.С. Степанов. 2-е изд., испр. и доп. — М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 36-37.
89. *Тарановский К. Ф.* Очерки о поэзии О. Мандельштама. I: Концерт на вокзале. К вопросу о контексте и подтексте / он же. О поэзии и поэтике. — М.: Языки русской культуры, 2000. 432 с.
90. *Топоров В. Н.* Несколько слов о бедной Лизе «железного» века // он же. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыты прочтения. — М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1995. 512 с.
91. *Топоров В. Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (введение в тему) // он же. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: Избранное. — М.: Издательская группа «Культура», 1995. 624 с.

92. *Торон П. Х.* Проблема интекста // Труды по знаковым системам XIV. Текст в тексте. Ученые записки Тартуского государственного университета. — Тарту: ТГУ, 1981. Вып. 567. С. 33–44.
93. *Тынянов Ю. Н.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. — Л.: Прибой, 1929. С. 412–456.
94. *Тынянов Ю. Н.* О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. С. 284–310.
95. *Т. Ю.* Священная пародия // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М.: Интелвак, 2001. С. 958.
96. *Фатеева Н. А.* Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 1998. №5(57). С. 25–38.
97. *Федорова Л. Г.* Реминисценция // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М.: Интелвак, 2001. С. 870.
98. *Фортунатов Н. М.* «Портрет» Н. В. Гоголя и «Пиковая дама» А. С. Пушкина: фрагмент художественной структуры // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 2(2). С. 58-61.
99. *Ходасевич В. Ф.* Европейская ночь. Стихотворения. Воспоминания. — М.: Эксмо, 2013. 736 с.
100. *Чудакова М. О.* Поэтика Зощенко. — М.: Наука, 1979. 200 с.
101. *Шмид В.* Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
102. *Шукин В. М.* Забуксовал / Он же. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. Рассказы 1970-х годов, Повести для театра. — М.: Молодая гвардия, 1993. С. 124-125.
103. *Щеглов Ю. К.* Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2009. 656 с.
104. *Эйхенбаум Б. М.* Как сделана «Шинель» Гоголя / он же. О прозе. — Л.: Художественная литература, 1969. С. 306—326.
105. *Якобсон Р. О.* Работы по поэтике. — М.: Прогресс, 1987. 464 с.
106. *Perrone-Moises L.* L'intertextualite critique // Poetique. Paris. 1976. № 27. P. 372–384.

107. *Pfrister M.* Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien / Hrsg. U.Broich, M.Pfrister. Tübingen, 1985. 388 p.

Приложение 1

«Храма Спаса на картошке»: десакрализация библейского текста и травестия религиозных мотивов в романе И. Ильфа и Е. Петрова Двенадцать стульев³⁴⁷

Изданный в 1928 году роман И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» не стал первым плутовским романом, насыщенным религиозными мотивами. «В некотором смысле Евангелие... было первым плутовским романом в мировой истории. Христос же тоже все время показывает замечательные фокусы: превращает воду в вино, ходит по водам, исцеляет слепых и даже воскрешает мертвых»³⁴⁸. Реминисценции из Библии можно встретить и в анонимной плутовской повести шестнадцатого века «Жизнь Ласарильо с Тормеса: его невзгоды и злоключения», и в романе «Необычайные похождения Хулио Хуренито» И. Эренбурга, и во многих других близких по жанру произведениях европейской литературы.

В целом, для литературы первой половины XX века, прежде всего модернистской, характерна рецепция библейского текста, которая ориентирована, с одной стороны, на десакрализацию «священного», а с другой — на понимание «священного» как инструмента для создания образа принципиально новой действительности. Так, рассматривая поэму В. Маяковского «Человек», Н. Михаленко замечает, что в понимании поэта человек «создает собственную религию, становится пророком земли, может силой своего слова преобразовать физическую природу... призывает людей открыть в себе способность к

³⁴⁷ При подготовке данного раздела диссертационного исследования использована следующая публикация, выполненная автором лично.

Шанурина (Берзина) М. Е. «Храм Спаса на Картошке»: десакрализация библейского текста и травестия религиозных мотивов в романе И. Ильфа и Е. Петрова Двенадцать стульев // *Slavia Orientalis*. 2021. №1 (LXX). С. 85-103.

В приведенной публикации, согласно Положению о присуждении ученых степеней в МГУ, отражены основные результаты, тезисы и выводы исследования.

³⁴⁸ Лекции по русской литературе XX в. Т. 2. Илья Ильф и Евгений Петров «Золотой телёнок», 1931. URL: <https://knizhnik.org/lekczii-po-russkoj-literature-xx-veka-tom-2/9> (дата последнего обращения: 12. 03. 2020).

творческому изменению мира»³⁴⁹. О. Быстрова, анализируя такой «околомодернистский»³⁵⁰ текст, как «Жизнь Клим Самгина» М. Горького, пишет, что автор предстает в данном случае как создатель «анти-Евангелия», произведения, изображающего «отпадение людей от веры»... новую «высшую истину», заключенную в «ненависти, помноженной на безумие»³⁵¹. Представление о Горьком как о создателе иного, нового Евангелия прослеживается и в исследованиях Л. Спиридоновой, несколько иначе расставившей акценты в своей статье «К вопросу о новаторстве Горького-художника»: «Горький выступает как новатор, создавая... евангелие для пролетариата»³⁵², Евангелие, в основе которого — социалистические идеи, тождественные новой вере. Также показательна, например, работа А. Данченко, посвященная анализу англо-американского модернизма, в которой автор заключает, что рецепция библейских образов и мотивов в модернистских текстах представляет собой «своеобразный код, отмечающий обновление культуры западноевропейского типа»³⁵³.

Сборник «Новозаветные образы и сюжеты в культуре русского модернизма» (куда вошли в том числе работы Михаленко и Быстровой), собрал исследования, где подробно рассматриваются религиозные мотивы в текстах разных авторов эпохи модернизма (Гумилева, Маяковского, Цветаевой, Вл. Соловьева и т.д.).

³⁴⁹ *Михаленко Н. В.* Трансформация новозаветной истории в поэме В. В. Маяковского «Человек» / Новозаветные образы и сюжеты в культуре русского модернизма. — М.: Индрик, 2018. С. 230.

³⁵⁰ Существуют разные мнение относительно принадлежности текста к модернистской или околомодернистской традиции, однако данный вопрос не является предметом проводимого исследования.

³⁵¹ *Быстрова О. В.* Символы в повести «Жизнь Клим Самгина» // Литературный календарь: книги дня. 2011. №1(10). С. 46.

См. также: *Быстрова О. В.* От «Матери» к «Жизни Клим Самгина»: Горький как создатель «анти-Евангелия» советского общества / Новозаветные образы и сюжеты в культуре русско- го модернизма. — М.: Индрик, 2018. С. 538–552.

³⁵² *Спиридонова Л. А.* К вопросу о новаторстве М. Горького // Вестник славянских культур. 2021. Т. 62. С. 214.

³⁵³ *Данченко А. К.* Библия и художественная литература англо-американского модернизма на примере творчества Т. С. Элиота и Э. Паунда // Искусство и культура. 2015. №3(19). С. 58.

Однако — несмотря на многочисленность и очевидность религиозных отсылок в первом романе об Остапе Бендере, написанном Ильфом и Петровым, не существует научных исследований, где бы они детально и системно рассматривались — между тем такое интертекстуальное исследование позволило бы судить о художественном замысле произведения, открыв его новые, неочевидные стороны.

Несмотря на то что интертекстуальность, как правило, связывают с «коллажной структурой поэтики постмодернизма», она — «не исключительное достояние постмодернизма, а постоянная величина, свойственная культуре вообще»³⁵⁴ (в том числе культуре модернизма раннесталинского периода), иными словами, применение термина представляется вполне оправданным. Под «отсылками» на Библию в данном случае будут пониматься интертекстуальные элементы, с одной стороны, образующие конструкции «текст в тексте», то есть аллюзии, с другой стороны, не имеющие одного конкретного претекста, то есть относящиеся к так называемому «резонантному полю», понимаемому, по В. Топорову, как установка на отсылку «к сложным композициям центонного типа, к склеиванию литературных персонажей, к переодеванию, переименованию и иного рода камуфляжу»³⁵⁵.

Перечисляя уже существующие по теме материалы (где бы так или иначе разбиралась интертекстуальная связь «Двенадцати стульев» и Библии), можно выделить два не вполне научных и один фундаментально-научный труд, в котором наряду с огромным множеством других аллюзий рассматривается и соотносимость «Двенадцати стульев» с религиозными нарративами.

³⁵⁴ Денисова Г. В. Интертекст в коммуникативной реальности современного поликультурного пространства России и Италии: автореф. дис. ... док. культ. наук. Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, 2019. С. 4–5.

³⁵⁵ Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. — СПб.: Искусство, 2003. С. 35

В 2018 году телеканал «Культура» представил выпуск программы «Библейский сюжет», посвященный «Двенадцати стульям»³⁵⁶. В двадцатипятиминутном видео различные факты из жизни писателей замысловато переплетаются с цитатами из романа (между прочим, приводятся, но не анализируются некоторые на поверхности лежащие библеизмы — например, союз меча и орала); часто упоминаются отзывы В. Катаева (многие из которых связаны с пространственными размышлениями на тему, скажем, литературных рабов — но никак не на тему религиозной рецепции), предпринимаются попытки установить родственную связь «Двенадцати стульев» с поэмой Н. Гоголя «Мертвые души», что также имеет к религиозной тематике косвенное отношение.

В общем и целом, данный выпуск не вносит понимания в проблему роли библейского пласта в первом романе дилогии, в основном акцентируя внимание зрителя на мало относящихся к теме деталях (литературные рабы, прототип Остапа Бендера, биографии Ильфа и Петрова и т.д.).

В 2011 году В. Мочалова подготовила небольшое исследование по теме «Библейский интертекст в знаковых произведениях советской литературы: "Двенадцать стульев" и "Золотой теленок" как мидраш»³⁵⁷ для Интернет-издания «Booknik». Мочалова бегло рассмотрела с точки зрения связи с Библией заглавие, композицию, а также некоторые эпизоды и отдельные предложения романа. В конце исследования читателю предлагалась сводная таблица с цитатами из «Двенадцати стульев» и их предполагаемыми источниками.

Как и лекция Быкова, статья Мочаловой имеет научно-популярный характер, целью ее является в большей степени развлечение читателя, а не научный анализ. Исследование не учитывает, в частности, работу Щеглова по романам Ильфа и Петрова, где многие из перечисленных Мочаловой отсылок уже были указаны

³⁵⁶ Библейский сюжет. Илья Ильф, Евгений Петров. Двенадцать стульев [Электронный ресурс]. URL: https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20678/episode_id/1539841. Дата обращения: 12. 03. 2020.

³⁵⁷ Мочалова В. В. Библейский интертекст в знаковых произведениях советской литературы: «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» как мидраш. URL: <http://booknik.ru/library/all/bibleyskiyi-intertekst-v-znakovyh-proizvedeniyah-sovetskoyi-literatury-dvenadtsat-stulev-i-zolotoyi> (дата последнего обращения: 12. 03. 2020).

(например, скачущий технический директор, союз меча и орала Щегловым отмечались), а также игнорирует очевидно важный для понимания «Двенадцати стульев» травестийный пласт и явное пародирование библейского нарратива.

Если Мочалова рассматривает роман «Двенадцать стульев» как мидраш (иными словами, раздел Устной Торы, толкование религиозного учения иудаизма), то «мидрашем» для самого романа «Двенадцать стульев», определенно, стал вышедший в 2009 году «Спутник читателя» Ю. Щеглова, анализирующий огромное количество интертекстуального субстрата текстов Ильфа и Петрова, — в том числе, и аллюзии на Библию³⁵⁸.

Целью нашего исследования является обобщение и дополнение уже существующих открытий, более глубокий анализ библейской «рецепции» в романе «Двенадцать стульев» — что позволит лучше понять художественный замысел и раскрыть многогранность романа, проблематику которого невозможно свести исключительно к социальной.

Как и анонимный испанский автор шестнадцатого века или русский автор двадцатого века Эренбург, Ильф и Петров используют библейский нарратив прежде всего как инструмент создания пародии.

Травестийный тон задается уже в заглавии романа — «Двенадцать стульев». Число «двенадцать» имеет очевидную религиозную коннотацию (двенадцать сыновей было у Иакова, они основали двенадцать племен — колен Израилевых; названия двенадцати колен выгравированы на камнях наперсника, части облачения первосвященника; у Иисуса было двенадцать учеников, ставших впоследствии — кроме Иуды, чье место занял Матфий — двенадцатью апостолами).

При этом важно, что религиозная семантика числа двенадцать в названии «снижается» вещественностью — стульями, поставленными рядом с «резонантно-религиозным» числом, то есть числом, имеющим явные библейские коннотации, числом, часто встречающемся в данном дискурсе.

³⁵⁸ Щеглов Ю. К. Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2009. См. напр., с. 137, 180, 182, 222, 223.

Похожий принцип будет использоваться Ильфом и Петровым и в названии второго романа про Остапа Бендера. Перед нами неатрибутированная аллюзия (то есть аллюзия, имеющая конкретный претекст, но точно не воспроизводящая его смысл³⁵⁹), сниженный библейский образ — не «золотой телец», идол отступивших от Бога Израиля, поклонение которому привело к смерти трех тысяч человек (Исх. 32:27), — а именно «теленок», то есть идол показательно незначительный, несущественный — деньги. Если библейский золотой телец характеризовался ярко выраженной негативной сакральностью (отказ от истинного Бога), то ничего сакрального в псевдоидоле, в миллионах Корейко, нет. Оба заглавия романов об Остапе Бендере основаны на десакрализации библейского образа.

Названия «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок», созданные по сходному принципу десакрализации, отражают основную идею историй про искателей сокровищ, избравших, с точки зрения авторской позиции, ложную цель в жизни, идола — нечестные деньги. В обоих случаях сюжетобразующим мотивом становится афера, желание незаконного обогащения, за которое герои так или иначе наказаны в конце: в «Двенадцати стульях» Остапу Бендеру перерезают горло, Воробьянинов и отец Федор сходят с ума.

Библейская аллюзия, сниженная за счет вещественности, в данном случае позволяет судить о том, как в целом будет функционировать религиозный субстрат в романе — в сниженной, комической форме, что не отменит, разумеется, важности этого субстрата для понимания авторской позиции касательно советской действительности.

Чаще всего в тексте «Двенадцати стульев» аллюзии на Библию возникают при описании абсолютно повседневных ситуаций, что создает эффект несоответствия и, как следствие, иронию. Большинство примеров отмечает в «Спутнике читателя» Щеглов, практически не разбирая, однако эти аллюзии с точки зрения проблематики романа, потому представляется логичным рассмотреть — в порядке хронологии романа — некоторые случаи более подробно, а также

³⁵⁹ Определение термина см. в: *Фатеева Н. А.* Типология интертекстуальных элементов и связей в худо- жественной речи // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка 1998. №5 (57). С. 28.

выделить те интертекстуальные связи, которые не анализировал в своем труде Щеглов.

Первая аллюзия на библейский текст в романе встречается в главе «Великий комбинатор», в самом ее начале: «В половине двенадцатого с северо-запада, со стороны деревни Чмаровки, в Старгород вошел молодой человек лет двадцати восьми. За ним бежал беспризорный»³⁶⁰. Щеглов не рассматривает данный эпизод с точки зрения его связи с религиозной темой, однако число «двенадцать», имеющее, как уже отмечалось выше, явные библейские коннотации, в данном случае, вероятно, косвенно отсылает к притче о рабочих одиннадцатого часа, в которой Спаситель рассказывает о хозяине виноградника, утром решившем нанимать работников. Несмотря на то что одних работников он нанял раньше, а других позже, в двенадцать часов все получили одинаковую плату за свою работу [Мф. 20:1-16].

Двенадцатый час в притче, таким образом, является судным, ключевым, когда человеку воздастся за дела его, — «резонантный» мотив переломного часа играет важную роль и в начале романа «Двенадцать стульев», символизируя как бы начало нового цикла, приключения. Остап приходит в половине двенадцатого и, как станет ясно из анализа последующих аллюзий, будет до известной степени судить людей по делам их, изменяя косную и застойную жизнь Старгорода.

Отчасти приход в советский город Остапа, за которым следует некий беспризорный, напоминает и библейский эпизод входа в Иерусалим Христа, за которым следовали ученики. Характер аллюзии, в данном случае, определенно, опять же неатрибутированный и травестийный: вместо Спасителя — мошенник, вместо последователей Христа — случайный беспризорный мальчик, весело требующий десять копеек. Аллюзия не закреплена лексически, отсылает лишь к отдаленному мотивно-ситуативному сходству, то есть может также рассматриваться как элемент «резонантного поля», как установка на пародийное «склеивание персонажей»³⁶¹ (Христа и Остапа).

³⁶⁰ Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Первый полный вариант романа с комментариями М. Одесского и Д. Фельдмана. — М.: Вагриус, 1999. С. 28.

³⁶¹ Топоров В. Н. Указ соч. С. 35.

Следующую аллюзию такого же типа, не отмеченную Щегловым, можно заметить в том же эпизоде — Остап только-только обустроивается в Старгороде, напрашиваясь переночевать к дворнику Тихону:

— А что, отец, — спросил молодой человек, затаившись, — невесты у вас в городе есть? Старик дворник ничуть не удивился.

— Кому и кобыла невеста, — ответил он, охотно ввязываясь в разговор.

...

— В таком доме, да без невест?

— Наших невест, — возразил дворник, — *давно на том свете с фонарями ищут*³⁶². У нас тут государственная богадельня, старухи живут на полном пенсионе³⁶³.

Эпизод, вероятно, отсылает к невестам Христовым из Евангелия от Матфея: «Тогда подобно будет Царство Небесное десяти девам, которые, взяв светильники свои, вышли навстречу жениху» [Мф. 25:1-13]. Выход дев навстречу жениху полунощному в притче ассоциируется с земной смертью и встречей с Христом. В «Двенадцати стульях» в роли жениха полунощного как бы выступает Остап, расспрашивающий о возможных невестах. Не случайно, что невесты эти — старухи, которые вскоре должны умереть. И вместо полунощного жениха Христа интересуется ими «жених» совсем другой. Похожий мотив пародийного соотнесения главного героя с женихом полунощным, а мудрой девы — со старухой встречается также в «Пиковой даме» А. Пушкина: «В "Пиковой даме" о роковой ночи, в которую умирает старая графиня, повествуется трижды. Сначала с точки зрения Германна, затем с точки зрения Лизаветы Ивановны, сидящей в своей комнате в ожидании Германна и вспоминающей слова Томского о нем. Позже молодой архиерей говорит о том, что усопшая бодрствовала в помышлениях благих и в ожидании жениха полунощного. Но это неуместное сравнение властной, брюзгливой старухи с "мудрыми девами" из притчи Матфея активизирует комический параллелизм двух женщин»³⁶⁴. На эту же отсылку к притче о мудрых девах указывал и В. Виноградов в пятой главе «Стиля Пушкина» — «Выражение: "в ожидании жениха полунощного" покоится на символике

³⁶² Курсив здесь и далее мой.

³⁶³ Ильф И. А., Петров Е. П. Указ. соч. С. 29.

³⁶⁴ Шмид В. Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 96–97.

евангельской притчи о десяти девах... в семантике "Пиковой дамы" эти символы проецируются на вернувшуюся с бала старуху и Германна»³⁶⁵.

Аллюзия на притчу о мудрых девах и в «Двенадцати стульях», являясь, опять же, элементом «резонантного поля», создает пародийный эффект: грустные старухи на полном пенсионе существенно отличаются от мудрых дев из Евангелия, а вместо Христа — жениха полунощного перед читателями предстает Комбинатор Остап. Если шире рассматривать роль данной достаточно размытой аллюзии, то можно заметить, что она, как и предыдущая, закладывает фундамент для травестийной параллели Остап – Христос, которая пронизывает оба романа дилогии («Христос ... входит в группу харизматических и/или авторитарных образов, на которые фигура Бендера проецируется неоднократно»³⁶⁶), но раскрывается более полно только в «Золотом теленке». Как уже указывалось раньше, комическая корреляция главного действующего персонажа с Христом — проявление «памяти жанра»³⁶⁷ — в целом характерна для авантюрного романа.

Следующий элемент библейского интертекста — неатрибутированная аллюзия, связанная также с образами старух Старсобеса:

Старухи, пригнувшись и не оборачиваясь на стоявший в углу на мытом паркете громкоговоритель, продолжали есть, надеясь, что их *минет чаша сия*. Но громкоговоритель бодро продолжал:

— Евокрррахххх видусоб... ценное изобретение. Дорожный мастер Мурманской железной дороги товарищ Сокуцкий, Самара, Орел...³⁶⁸

Фраза «минет чаша сия» взята, как отмечает Щеглов³⁶⁹, из Евангелия: «Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия» [Мф. 26:39] [Лк. 22:42] [Мк. 14:36]. В устах Христа «чаша сия», определенно, олицетворяет страдания,

³⁶⁵ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1941. С. 594.

³⁶⁶ Щеглов Ю. К. Указ. соч. С. 537. См. также напр., с. 452.

³⁶⁷ Определение термина см. в: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 6. — М.: Русские словари. Языки славянской культуры, 2002. С. 178–179.

³⁶⁸ Ильф И. А., Петров Е. П. Указ. соч. С. 48.

³⁶⁹ Щеглов Ю. К. Указ. соч. С. 137.

мученическую смерть, в то время как в романе Ильфа и Петрова «чаша сия» относится к болезненно громко транслируемой передаче. Соответственно, страдания, приносимые громкоговорителем, как бы уравниваются со страданиями распятия, что, определенно, создает комический эффект, который усиливается еще и за счет архаичности и возвышенности лексики, несколько не соответствующей описанию бытового, «приземленного» события — безвкусного обеда в Старсобесе. Вероятно также, что можно провести некоторую ассоциативную параллель между громкоговорителем и чашей, так как они обладают схожей формой и визуально сопоставимы.

Еще один библеизм, требующий более подробного анализа, — союз меча и орала, организованный Бендером из старухи-гадалки, слесаря-интеллекта и некоторых других жителей Старгорода: «— Тайный "Союз меча и орала"! — зловеще прошептал Остап»³⁷⁰.

Щеглов отмечает только, что источником названия является Библия, книга пророка Исаии³⁷¹. Полный вариант фразы: «И будет Он судить народы, и обличит многие племена; и перекуют мечи свои на орала, и копыя свои — на серпы: не поднимет народ на народ меча, и не будут более учиться воевать» [Ис. 2:4]. Значение ее, согласно словарю фразеологизмов: установить мир, «прекратить военные действия»³⁷².

Однако организованное Комбинатором предприятие является как бы монархическим; члены «тайного союза» обсуждали государственный переворот, что имеет мало общего с мирным урегулированием конфликта. Бендер не случайно спрашивает мужчин, в каком полку они служили, он явно хочет подчеркнуть необходимость грядущей войны с большевиками, а вовсе не прекращение военных действий: «— В каком полку служили? Придется

³⁷⁰ Ильф И. А., Петров Е. П. Указ. соч. С. 104.

³⁷¹ Щеглов Ю. К. Указ. соч. С. 182.

³⁷² Перековать мечи на орала // Ларионова Ю. А. Фразеологический словарь современного русского языка. — М.: Аделант, 2014. С. 490.

послужить отечеству. Вы дворяне? Очень хорошо. Запад нам поможет»³⁷³. «Союз меча и орала», таким образом, название абсурдное для монархического общества, сдающего деньги на смену политического режима.

Абсурдность эту усиливает еще и тот факт, что библеизм «перековать мечи на орала» был, в общем и целом, апроприирован советской властью и до известной степени ассоциировался именно с ее политическим дискурсом, а отнюдь не с монархизмом. Так, например, на первом варианте герба СССР, изготовленном в 1917 году, были изображены серп, молот и меч. Также, например, изображение кузнеца, который перековывает меч свой на орало, было на монете номиналом один полтинник, вышедшей в СССР в 1924 году.

Несоответствие коннотаций библеизма и случая его использования опять-таки позволяет говорить о том, что «союз меча и орала» — утратившая атрибуцию, однако достаточно явная аллюзия, направленная, как и в прошлых примерах, на создание комического эффекта.

В то же время — парадоксально — Остап действительно послужил тому, что «народы» Старгорода перековали копья свои на серпы: ведь именно деятельность Комбинатора позволила собрать всех монархистов вместе и затем арестовать, и они в самом деле перековали свои «монархические мечи» на орала и не будут более учиться воевать за старый режим. Подобная интерпретация, как и в предыдущем случае, позволяет связать образ Остапа, невольно выявляющего враждебно настроенных жителей Старгорода, и образ Спасителя, судящего людей, чтобы «не поднимал народ на народ меча». Характер этой связи, определенно, является пародийным.

Целый ряд библеизмов в романе «Двенадцать стульев» связан — предсказуемо — с образом отца Федора, священника-предпринимателя и еще одного охотника за сокровищами мадам Петуховой. Как отмечает А. Жолковский в своей работе «Искусство приспособления» (сборник «Блуждающие сны и другие работы»), образ отца Федора стал одной из причин критической реакции на роман

³⁷³ Ильф И. А., Петров Е. П. Указ. соч. С. 103.

«Двенадцать стульев» со стороны интеллигенции, посчитавшей шаржированный характер священника «санкционированным властью оплевыванием религии»³⁷⁴.

Исчез отец Федор. Завертела его нелегкая. Говорят, что видели его на станции Попасная, Донецких дорог. Бежал он по перрону с чайником кипятку. *Взалкал* отец Федор. Захотелось ему богатства. Понесло его по России, за гарнитуром генеральши Поповой, в котором, надо признаться, ни черта нет³⁷⁵.

Щеглов пишет, что «взалкал» в Евангелиях значит «проголодался»: «Там сорок дней Он был искушаем от диавола и ничего не ел в эти дни; а по прошествии их, напоследок взалкал» [Лк. 4:2], приводя также и переносное значение глагола, встречающееся у Некрасова: «Добра чужого ты взалкал» [Некрасов, «Еще тройка»]³⁷⁶. Именно когда Иисус проголодался, то есть стал в некотором роде более уязвим, к нему подступил Дьявол и попытался соблазнить его на грех. Отчасти библейская «резонантная» аллюзия в описании жизни отца Федора указывает на то, что персонаж уязвим из-за своей постоянной жажды наживы, потому легко вовлекается в разного рода авантюры и становится на неправильный, ложный путь. С другой стороны, «взалкал» в данном случае действительно может пониматься как «возжелал», при чем возжелал чужого, и «голод» этот в конце концов свел отца Федора с ума, превратив в достопримечательность Кавказских гор.

Письма отца Федора жене сами по себе образуют «резонантное поле», являясь пародированием архаичного стиля религиозного нарратива, совершенно неуместного для описания погони за сокровищами. Например, описывая свою встречу с Воробьяниновым, пытавшимся отнять у него стул, отец Федор пишет: «...И вдруг из-за угла с рыканьем человек на меня лезет, как лев». Щеглов указывает на присутствующий здесь религиозный топос, сравнение нечистого со львом, и приводит пример из Первого Соборного послания св. Ап. Петра: «супостат ваш диавол, яко лев рыкая, ходит, иский кого поглотити [1 Петр,

³⁷⁴ Жолковский А. К. Искусство приспособления // Жолковский А. К. *Блуждающие сны* и другие работы. — М.: Наука – Восточная литература, 1994. С. 40.

³⁷⁵ Ильф И. А., Петров Е. П. Указ. соч. С. 139.

³⁷⁶ Цит. по: Щеглов Ю. К. Указ. соч. С. 222.

5.8]»³⁷⁷. Как и в предыдущих случаях, лишённая атрибуции аллюзия создаёт прежде всего комический эффект за счёт несоответствия обыденности изображаемого: образ Воробьянинова далек по своему масштабу от образа библейского дьявола, который едва ли бы стал заниматься такими вещами, как перетягивание стула. К тому же, противники в действительности стояли друг друга, и отец Федор ни в чём не уступал человеку, который с рыканием лез на него, как лев:

С этими словами Ипполит Матвеевич лягнул святого отца ногой в бедро. Отец Федор изловчился, злобно пнул предводителя в пах так, что тот согнулся, и зашипел... Тут Ипполит Матвеевич не выдержал и с воплем "может быть?" смачно плюнул в доброе лицо отца Федора. Отец Федор немедленно плюнул в лицо Ипполита Матвеевича и тоже попал...³⁷⁸

Особенно ярко религиозные мотивы проявляют себя во вставной повести о гусаре-схимнике, которую рассказывает Ипполиту Матвеевичу Остап³⁷⁹. Определённо, «резонантная» повесть является пародией на такой жанр церковной литературы, как житие, высмеивает характерные для него топосы.

Граф Буланов, красивый и успешный светский человек, покидает общество и живёт уединённо в гробу до тех пор, пока ему не начинают надоедать клопы (мотив истязания насекомыми в целом распространён в жанре жития — встречается, например, в житии инока Епифания, которому докучали муравьи, «мураши»³⁸⁰, а также клопы, или в житии Феодосия Печерского, сознательно, правда, отдающего себя на растерзание оводам и комарам³⁸¹) — в конце концов схимнику приходится вернуться к мирской жизни: «Сейчас он служит кучером конной базы Московского коммунального хозяйства»³⁸².

³⁷⁷ Там же. С. 223.

³⁷⁸ Ильф И. А., Петров Е. П. Указ. соч. С. 55–56.

³⁷⁹ Там же. С. 82–86.

³⁸⁰ Житие Епифания // Древнерусская автобиография. / Сост. Ю. П. Зарецкий. Приложение к сборнику «Средние века». — М.: Академический проект, 2008. С. 77-108.

³⁸¹ Житие Феодосия Печерского // Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского Дома) Российской Академии Наук. URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=4872> (дата последнего обращения 5.10. 2023).

³⁸² Ильф И. А., Петров Е. П. Указ. соч. С. 86.

Щеглов, комментируя эпизод³⁸³, во-первых, пишет, что повесть пародирует характерный для церковной литературы мотив искушения святых отшельников нечистой силой, принимающей вид отвратительных насекомых. Во-вторых, утверждается, что «ближайшим литературным источником "Рассказа о гусаресхимнике" следует, очевидно, считать толстовского "Отца Сергия"»³⁸⁴. В-третьих, Щеглов отмечает, что мотив превращения блестящих светских людей в аскетичных монахов в целом имеет давнюю традицию, уходящую корнями в литературу существенно более раннюю, нежели толстовский «Отец Сергей» — «это один из известных агиографических сюжетов». Перед нами, иными словами, так называемый «вечный образ», десакрализируя который авторы стремятся избавиться от необходимости повторного к нему обращения: тема святого отшельника представлена Ильфом и Петровым «как набор сюжетных стереотипов, стилистических и повествовательных клише»³⁸⁵.

Между тем, важно и то, почему подобного рода квазижитийная «резонантная» повесть появляется в тексте и в какой момент это происходит. Как уже говорилось выше, историю поведал Воробьянинову Остап. Произошло это во время их обсуждения грядущего брака Бендера с мадам Грицацуевой, который привел Ипполита Матвеевича в некое недоумение:

— На всю жизнь! — прошептал Ипполит Матвеевич. — Это большая жертва.

— Жизнь! — сказал Остап. — Жертва! Что вы знаете о жизни и о жертвах? Или вы думаете, что если вас выселили из вашего особняка, вы знаете жизнь?! И если у вас реквизировали поддельную китайскую вазу, то это жертва? Жизнь, господа присяжные заседатели, это сложная штука, но, господа присяжные заседатели, эта сложная штука открывается просто, как ящик. Надо только уметь его открыть. Кто не может открыть, тот пропадает. Вы слышали о гусаресхимнике?³⁸⁶

На первый взгляд история графа Буланова имеет достаточно мало отношения к мадам Грицацуевой и стульям. Тем не менее, обе эти истории

³⁸³ Щеглов Ю. К. Указ. соч. С. 159–167.

³⁸⁴ Там же. С. 160.

³⁸⁵ Зиновьева А. Ю. Вечные образы // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М.: Интелвак, 2001. С. 123.

³⁸⁶ Ильф И. А., Петров Е. П. Указ. соч. С. 82.

объединяет жертва. Гусар-схимник отказался от блестящей светской жизни, променяв ее на аскетичное существование, полное мучений. Вероятно, Бендер так или иначе проводит параллель между жертвой Буланова и своим браком, который в данном случае как бы уподобляется мученичеству и жизни в гробу, что определенно создает комический эффект.

В то же время жертва Буланова в конце концов становится бессмысленной: жизнь оказывается гораздо непостижимее, «темнее и загадочнее», чем он представлял себе, лежа в гробу. Принес он жертву или нет — жизнь шла своим чередом, и гусар-схимник в конечном итоге не повлиял ни на что: ни на собственную судьбу (потому как он возвращается к людям, отказавшись от пути монаха), ни на мир вокруг него. Попытавшись оградить себя от жизни, гусар-схимник ничего не добился — и лишь осознав это, он понял ту единственно бесспорную истину, что жизнь, похожая на шумящий и проносящийся мимо него паровоз, «была прекрасна»³⁸⁷; и постичь ее, с одной стороны, темную и загадочную, а с другой, прекрасную, человек не способен, даже если проведет тридцать лет в гробу. Единственное, что он может сделать, чтобы не пропасть, — плыть по течению, постоянно вперед, принимая все возможности, которые дает судьба. Возвращается в круговорот жизни гусар-схимник, становясь кучером конной базы Московского коммунального хозяйства, в конце дилогии собирается переквалифицироваться в управдомы и вписаться наконец в советский праздник жизни Остап: «Графа Монте-Кристо из меня не получилось. Придётся переквалифицироваться в управдомы»³⁸⁸.

Единственная возможность узнать жизнь — плыть по ее течению и принять ее непостижимость. Этот философский парадокс отображен и во фразе Бендера: «Жизнь... это сложная штука, но... эта сложная штука открывается просто, как ящик»³⁸⁹.

³⁸⁷ Ильф И. А., Петров Е. П. Указ. соч. С. 86.

³⁸⁸ Там же. С. 606.

³⁸⁹ Там же. С. 82.

В тексте романа встречается еще несколько резонантных, неатрибутированных аллюзий на библейский нарратив, выделенных Щегловым, — художественная роль этих элементов, как и в предыдущих случаях, сводится к созданию комического эффекта: «Стали искать Треухова, но не нашли» («Отмеченность данной фразы как некоего стереотипа прослеживается и на более широком материале, с евангельскими, в конечном счете, коннотациями»³⁹⁰), вегетарианская столовая «Не укради»³⁹¹ (в названии использована библейская заповедь), пляшущий и скачущий перед автобусом технический директор (пародийное сравнение с царем Давидом, который плясал и скакал перед ковчегом Завета [2-я кн. Царств, 6.14-16]³⁹²), фраза Бендера про компаньона Кису: «Кто скажет, что это девочка, пусть первый бросит в меня камень!»³⁹³ — выборочное цитирование с элементом словесной игры.

Последняя неатрибутированная аллюзия, однако, требует комментария, поскольку вновь коррелирует с наметившейся в романе комической параллелью Бендер — Христос, ведь в Евангелии от Иоанна фразу про камень произносит именно Иисус, обращаясь к книжникам и фарисеям, которые привели к нему блудницу: «Кто из вас без греха, первый брось в нее камень» [Ин. 8:7]. Разница, тем не менее, заключается в том, что Остап предлагает бросить камень в себя, а не в «блудницу», с образом которой пародийно соотносится образ Кисы Воробьянинова.

Подводя итог, можно сказать, что сакральный интертекст в «Двенадцати стульях» в общем и целом можно классифицировать следующим образом.

Во-первых, интертекстуальные элементы, *раскрывающие характеры персонажей, дающие им авторскую оценку*. К этой группе можно отнести неатрибутированные аллюзии и резонантные элементы, позволяющие говорить о травестийной соотнесенности Остапа и Иисуса.

³⁹⁰ Щеглов Ю. К. Указ. соч. С. 180.

³⁹¹ Ильф И. А., Петров Е. П. Указ. соч. С. 118.

³⁹² Цит. по: Щеглов Ю. К. Указ. соч. С. 311.

³⁹³ Ильф И. А., Петров Е. П. Указ. соч. С. 227.

С одной стороны, профанация черт, присущих Спасителю, отдает дань традиции авантюрного романа, с другой стороны, позволяет — за счет сравнения с так называемой харизматичной мифологизированной личностью — лучше раскрыть многогранный образ главного героя (как бы творящего чудеса афер), по Жолковскому, образ «обаятельного индивидуалиста», в пределе — «обаятельного антисоветчика», чье очарование «подано под сильным просоветским соусом»³⁹⁴. Также к упомянутой группе можно отнести ряд библеизмов, превращающих письма отца Федора в «резонантное поле», раскрывающих образ этого героя. Шаржированный характер священника, комическое осмысление социально-литературного типа отвечают требованиям эпохи. В то же время ирония в данном случае оттеняет парадоксальную нерелигиозность героя, его нравственные заблуждения — избрание ошибочного пути, «идола» в виде стульев.

Во-вторых, *резонантная семантика сюжета*. Название романа «Двенадцать стульев» (то же относится к «Золотому теленку») предполагает отсылку к библейскому мотиву, к ситуации устремления к «поддельному» идеалу. К сакральному сюжету отсылает и «Повесть о гусаре-схимнике», представляющая собой набор клише жанра жития. В некотором смысле можно в данном конкретном случае говорить о близости «Двенадцати стульев» и жанра священной пародии, то есть понимать роман как, используя фразу Бахтина (сказанную, правда, по иному поводу) «веселый катехизис»³⁹⁵, основанный «на игре с библейскими сюжетами»³⁹⁶.

Во-третьих, так называемые *изолированные неатрибутированные аллюзии*, «резонантные» стилистические отсылки, функционирующие только на уровне языка. К данной группе в романе можно отнести библеизмы, которые используются в романе как некое общее место, фразеологизмы, давно вошедшие в разговорный дискурс («минет чаша сия», «стали искать... но не нашли» и т.д.). В

³⁹⁴ Жолковский А. К. Указ. соч. С. 42.

³⁹⁵ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М.: Художественная литература, 1990. С. 98.

³⁹⁶ Т. Ю. Священная пародия // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М.: Интелвак, 2001. С. 958.

данном случае перед нами высказывания, строго говоря, взятые не столько из Библии, сколько «из самой жизни», это «реалии, денотаты которых — речь живых людей»³⁹⁷.

Травестийно окрашенные религиозные отсылки, имея точечный неатрибутированный (а иногда и резонантный) характер, пронизывают произведение Ильфа и Петрова, выявляя авторское отношение к библейскому материалу. Аллюзии во всех случаях восходят к стилистической игре комического рода: язык Библии либо архаичен и вызывает смех своей возвышенной отчужденностью от живой жизни, либо же становится неким общим местом с почти стершимися коннотациями. Иными словами, мы имеем дело с пародичностью — игрой и использованием одного «произведения как макета для нового произведения»³⁹⁸.

При этом, создавая за счет библеизмов травестийный пласт, «смеховую» концепцию мира, Ильф и Петров все же не спорят с идейной составляющей христианского дискурса: одна из библейских истин — недопустимость преклонения перед материальным как перед кумиром — даже становится так или иначе лейтмотивом самого романа и его сюжетно-композиционным стержнем. Однако обращение к проблематике библейского нарратива в данном случае, скорее, опять же не прямое: посредником выступает советский дискурс, «преломивший» и «присвоивший» многие христианские истины, трансформировав их в фигуры речи, фразеологизмы. Так произошло и с заповедью не сотвори себе кумира, которая стала довольно популярна в советском идеологическом языке, начиная с рабочей марсельезы, официального гимна государства в первые месяцы после Февральской революции: «Отречёмся от старого мира, / Отряхнём его прах с наших ног! / Нам враждебны золотые кумиры...».

³⁹⁷ Минц З. Г. Функция реминисценций в поэтике Ал. Блока // Минц З. Г. Блок и русский символизм. Избранные труды в трех книгах. Кн. 1: Поэтика Александра Блока. — СПб.: Искусство, 1999. С. 362.

³⁹⁸ Тынянов Ю. Н. О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. С. 226.

Трудно, таким образом, говорить о том, что в романе «Двенадцать стульев» Ильф и Петров обращаются прямо к библейскому материалу — он реализуется почти во всех случаях как фигура речи, предстает сквозь призму советской идеологии или же предшествующей литературной традиции авантюрного романа. Библейский интертекст в «Двенадцати стульях» во всех случаях является неатрибутированным, непрочно связанным с изначальным контекстом, что предполагает возможность двойного прочтения романа: обыватель расценит библеизмы как фразеологизмы, но при этом более вдумчивое прочтение позволит говорить о скрывающейся за фасадом фразеологизмов десакрализирующей семантике текста.

Десакрализация «священного», реализованная в романе и рассмотренная в этой статье, позволяет в то же время говорить о «Двенадцати стульях» как о карнавализованном тексте³⁹⁹, содержащем «пародийное развенчание», рисующем «перспективу неизбежного обновления»⁴⁰⁰.

Роман Ильфа и Петрова наполнен предчувствиями «совершенно иной правды и миропорядка... скрытыми до времени за... театром... ролей, поведения и языка»⁴⁰¹ — старый мир с его священными ценностями еще живет за фасадом нового постреволюционного мироустройства, непостижимого «праздника жизни», но постепенно отмирает, что можно проследить на уровне авторского травестийного осмысления библейского материала.

³⁹⁹ Определение термина см. в: *Бахтин М. М.* Указ. соч.

⁴⁰⁰ *Загibalова М. А.* Феномен карнавализации современной культуры: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2013. URL: <http://www.dissercat.com/content/feno-men-karnavalizatsii-sovremennoi-kultury#ixzz4BMTEfLq2> (дата последнего обращения: 05.09.2020).

⁴⁰¹ *Махлин В. Л.* Карнавализация // *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. — М.: Интелвак, 2001. С. 339.

Приложение 2

Обращения к документам эпохи как стилистическая особенность романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев»: классификация «чужого слова»

Поэтика романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» — это «поэтика, ироничная по отношению отстоявшимся культурам, как старым, так и новым, отстраняющая и десакрализирующая эти культуры, обнажающая в них элемент условности и автоматизма; поэтика, заботящаяся о создании яркого, красивого мира и увлекательного сюжетного действия, но оттеняющая эти эффекты некоторой игрушечностью и пародийностью в моделировании мира»⁴⁰².

Как для Ж. Деррида «нет ничего вне текста»⁴⁰³, так для Ильфа и Петрова нет ничего вне сказанного: «Жизнь глазами Ильфа с Петровым есть способ существования... текстов»⁴⁰⁴ (М. Каганская и З. Бар-Селла подразумевали, конечно, тексты художественные, но, в сущности, для соавторов важны не только они), «...стиль, создаваемый Ильфом и Петровым, весь ориентирован на уже существующее»⁴⁰⁵.

На сегодняшний день существует лишь одна классификация интертекстуального материала в романе «Двенадцать стульев», принадлежащая Ю. Щеглову. Исследователь отмечает реализацию «чужого слова» на нескольких уровнях первого произведения об Остапе Бендере:

1. Фабула. В ее основе — архетипический мотив поиска, перекликающийся прежде всего с детективным рассказом Артура Конан Дойля «Шесть Наполеонов». По Щеглову, отчетливые переклички прослеживаются и во второстепенных сюжетных линиях: «Так, прибытие

⁴⁰² Щеглов Ю. К. Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. С. 72.

⁴⁰³ Деррида Ж. О грамматологии / пер. с фр. и вступ. ст. Н. Автономовой. — М.: Ad Marginem, 2000. С. 318.

⁴⁰⁴ Каганская М. Л., Бар-Селла З. Мастер Гамбс и Маргарита // Каганская М. Л. Собрание сочинений. — Б.м.: Salamandra P.V.V., 2011. Т. 2. С. 18.

⁴⁰⁵ Чудакова М. О. Поэтика Михаила Зощенко. — М.: Наука, 1979. С. 100.

Ипполита Матвеевича в Старгород к своему бывшему дворнику Тихону — это советское воплощение древнего мотива "старый дом и верный слуга"⁴⁰⁶.

2. Система персонажей: образы многих героев романа тяготеют к архетипам. Щеглов называет следующий пример: архетип целеустремленного героя, которого сопровождают бестолковые и все портящие товарищи: «спутники Одиссея, съевшие священных быков»⁴⁰⁷. К данной категории образа-архетипа можно отнести, например, и пожилого хранителя тайны, связанной с обогащением (мадам Петухова).

3. Жанровый и композиционный планы. Во-первых, композиция «Двенадцати стульев», отсылающая к жанру романа-путешествия, основана на древнем мотиве странствия, соприкосновения с разными сферами жизни, встречи разного рода «чудовищ» (Гомер, Сервантес, Смоллет, Гоголь). Во-вторых, для композиции романа характерны такие элементы классической литературы, как вставные новеллы, письма, авторские лирические отступления. «Структура романа у Ильфа и Петрова выглядит как сгусток канонической нарративно-композиционной техники, как антология известных сюжетных и стилистических приемов»⁴⁰⁸.

4. Фразеологический и стилистический планы. «В синтаксисе, структуре фразы, периода и абзаца, интонационном рисунке, риторических и поэтических фигурах»⁴⁰⁹ прослеживается огромное количество аллюзий на мировую литературу. Именно этот план романа в первую очередь является объектом изучения в данном приложении.

5. Пафос. Комментируя средства создания сатиры в «Двенадцати стульях», Щеглов пишет следующее: «Элементы фарсового комизма и эксцентрики — физическая расправа, драки, погоня, вопли, прыжки, падения и проч., равно как и комически отрешенная, квази-интеллектуальная манера описания всего

⁴⁰⁶ Щеглов Ю. К. Указ. соч. С. 73.

⁴⁰⁷ Там же. С. 74.

⁴⁰⁸ Там же. С. 75.

⁴⁰⁹ Там же.

этого, — типичны не столько для русской литературы XIX в. ... сколько для мольеровской и особенно диккенсовской школы европейского юмора»⁴¹⁰.

При этом представляется не до конца понятной разница между первым и третьим из выделяемых планов, так как оба они так или иначе подразумевают реализацию интертекстуальности на мотивном, т.е. повествовательном уровне. Кроме того, разделить элементы «чужого слова» по предлагаемому Щеглову принципу достаточно затруднительно: большинство аллюзий будут относиться сразу к нескольким (а иногда сразу ко всем) из перечисленных уровней.

В целом сложность применения типологии для анализа романа «Двенадцать стульев» заключается, во-первых, в том, что большинство фрагментов использованной чужой речи в романе не имеют одного конкретного претекста, а относятся к так называемому «резонантному полю», понимаемому, по В. Топорову, как установка на отсылку «к сложным композициям центонного типа, к склеиванию литературных персонажей, к переодеванию, переименованию и иного рода камуфляжу»⁴¹¹.

Проблема, с которой вынужденно сталкиваются исследователи «чужого слова», чрезвычайно актуальная и при анализе Ильфа и Петрова. А. Агапов в статье, посвященной роли цитаты в творчестве В. Ерофеева, формулирует ее так: «а создают ли дополнительный смысл, указывают ли на тот или иной подтекст и другие случаи цитирования, когда автор ссылается на всем известные тексты»⁴¹². Щеглов также комментирует сложность данного вопроса: «в практической критике подобные разграничения нередко недооцениваются (а то и принципиально отбрасываются), и интертекстуальность, т. е. эффект, основанный

⁴¹⁰ Там же. С. 76.

⁴¹¹ Топоров В. Л. Петербургский текст русской литературы // он же. Избранные труды. — СПб.: Искусство, 2003. С. 35.

⁴¹² Агапов А. А. «Сэр, почему вы кушаете своих жен?»: о роли цитаты у Венедикта Ерофеева // Новое литературное обозрение. 2018. №6 (154). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/154_nlo_6_2018/article/20420 (дата последнего обращения: 14. 01. 2023).

на активизации различий, неразборчиво приписывается любым совпадениям и параллелям»⁴¹³.

Сложность кроется в объеме материала, который подлежит сперва проверке на интертекстуальность, а затем классификации. Так, перечисление цитат и аллюзий (с небольшими комментариями) из романа «Двенадцать стульев» занимает 361 страницу «Спутника читателя» Щеглова. Учитывая, что в романе сорок три главы и в каждой из них Щеглов в среднем выделяет около десяти-двенадцати явных или скрытых цитат, общее их количество тяготеет к числу пятисот. Большинство из приводимых неточных цитат представляют собой обращение к русской классической литературе (статистически наиболее частотны обращения к Пушкину, Гоголю, Чехову, Толстому, Достоевскому).

Однако классическая русская литература XIX века, как и художественная литература в целом, отнюдь не единственная группа претекстов «Двенадцати стульев». Ранее исследователями отмечался, но не учитывался тот факт, что Ильф и Петров работают также с нехудожественными источниками. Обращением к ним нередко обуславливается стилистический колорит произведения, отображающего особенности эпохи НЭПа — прежде всего через речь ее современников.

Безусловно, роман «Двенадцать стульев» — не историческая монография и даже не исторический роман, но, как замечал главный исследователь творчества «двух молодых дикарей» Щеглов, — «несмотря на свою карикатурную и фарсовую поэтику, романы Ильфа и Петрова дают глобальный образ своей эпохи, в известном смысле более полный и эпически объективный, чем многие произведения... 20-30-х гг.»⁴¹⁴. В конечном счете причина обращения соавторов к документам той или иной эпохи (докладам, статьям, путеводителям) — это художественная задача, состоящая в объективном отражении определенного времени прежде всего через сознание современников, через язык.

В некоторой небольшой мере метод, который используют Ильф и Петров, напоминает тот, что анализирует в своей работе «Пушкин в работе над

⁴¹³ Щеглов Ю. К. Указ. соч. С. 79.

⁴¹⁴ Щеглов Ю. К. Указ. соч. С. 11.

историческими источниками» Г. П. Блок. Исследователь исторической прозы Пушкина указывал на важность стилистической работы, которую проводил Пушкин с целью создания «не плоскостного, а объемного изображения»⁴¹⁵ пугачевского восстания, представление о котором должно сложиться у читателя в результате знакомства с разными голосами и точками зрения современников.

Ильфа и Петрова также чрезвычайно интересует стилистика приводимых источников. Достаточно большое количество случаев обращения к чужой речи продиктовано желанием «вызывать в душе читателя... общий культурно-речевой колорит эпохи»⁴¹⁶. Приведем каждый из таких случаев.

В книге «Пушкин в работе над историческими источниками» Блок не только дает характеристику обращения Пушкина к тому или иному источнику, но и приводит классификацию использованных автором цитат. По Блоку, цитаты делятся, с одной стороны, на явные и скрытые, а с другой — на ссылочные и иллюстративные. Именно этот принцип будет использован для изучения аллюзий на нехудожественные источники в романе «Двенадцать стульев».

Под явными цитатами Блок понимает те, что набраны курсивом или заключены в кавычки; под неявными — те, что не обозначены в тексте как цитаты.

Роман Ильфа и Петрова — художественное произведение, следовательно, обозначенные цитаты из того или иного источника практически отсутствуют. К случаям **явных цитат** можно отнести цитирование путеводителей: во-первых, путеводителя из книги 1926 года, который Остап прочел при свете дрянного керосинового фонаря:

«На правом высоком берегу город Васюки. Отсюда отправляются лесные материалы, смола, лыко, рогожи, а сюда привозятся предметы широкого потребления для края, отстоящего на 50 километров от железной дороги. В городе 8000 жителей, государственная картонная фабрика с 320 рабочими,

⁴¹⁵ Блок Г. П. Пушкин в работе над историческими источниками. — Л., М.: Изд-во АН СССР, 1949. С. 69.

⁴¹⁶ Щеглов Ю. К. Указ. соч. С. 92.

*маленький чугунолитейный, пивоваренный и кожевенный заводы. Из учебных заведений, кроме общеобразовательных, лесной техникум»*⁴¹⁷.

Цитата совершенно точна во всем, кроме названия города. В действительности описание в книге («Поволжье. Природа, быт, хозяйство. Путеводитель по Волге, Оке, Каме, Вятке и Белой». Л., 1926) относилось к городу Ветлуга⁴¹⁸.

Дрейфуя на волнах в старой лодке (глава XXXVIII), Концессионер цитирует, прерываясь на замечания, и другой путеводитель, на сей раз — по Чебоксарам:

*«Обращаем внимание на очень красиво расположенный г. Чебоксары... В настоящее время в Чебоксарах 7702 жителя... Основанный в 1555 году, город сохранил несколько весьма интересных церквей. Помимо административных учреждений Чувашской республики, здесь имеются: рабочий факультет, партийная школа, педагогический техникум, две школы второй ступени, музей, научное общество и библиотека... На Чебоксарской пристани и на базаре можно видеть чувашей и черемис, выделяющихся своим внешним видом»*⁴¹⁹.

Щеглов в «Спутнике читателя» отмечает, что «цитирование путеводителя — характерный элемент романтико-иронического путевого очерка»⁴²⁰. Комический эффект создается благодаря стилистике — путеводитель как будто отличается некоторым зазывным характером, над чем иронизирует сам Бендер: «Давайте бросим погоню за бриллиантами и увеличим население Чебоксар до 7704 человек. А?»⁴²¹. В общий культурный фон вписывается также интерес к наличию в городе партийной школы и рабочего факультета.

Необходимо сделать оговорку: в приведенных выше случаях отчетливо прослеживается обращение Ильфа и Петрова к документальному источнику, но в

⁴¹⁷ Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. — М.: Вагриус, 1998. С. 220.

⁴¹⁸ Замечание об этом есть и в комментариях к роману Одесского и Фельдмана, и в «Спутнике читателя» Щеглова. С. 310.

⁴¹⁹ Ильф И., Петров Е. Указ. соч. С. 230.

⁴²⁰ Щеглов Ю. К. Указ. соч. С. 310.

⁴²¹ Ильф И., Петров Е. Указ. соч. С. 230.

большинстве случаев, перечисленных ниже, невозможно подтвердить или опровергнуть факт подобного обращения. Соавторы могли не столько работать над текстом документов, сколько просто использовать ту их лексику, которая уже вошла в обиход. Известно, например, что Ильф имел привычку фиксировать выхваченные из бытового контекста фразы в записных книжках.

Значительную часть **скрытых цитат** (то есть цитат визуально не обозначенных) из названной нами группы нехудожественных текстов образуют фрагменты высказываний В. Ленина и К. Маркса:

1. *«ДЕЛО ПОМОЩИ УТОПАЮЩИМ — ДЕЛО РУК САМИХ УТОПАЮЩИХ»*⁴²². Источник высказывания — труд Маркса: «Освобождение рабочего класса должно быть завоевано самим рабочим классом» [К. Маркс, *Общ. устав Международн. товарищества рабочих*]. Щеглов, а также ранее — Одесский и Фельдман — указывают в качестве источника речь Ленина на IV-й конференции профсоюзов и фабрично-заводских комитетов Москвы в 1918⁴²³.

2. *«Об этом не думайте. Когда будут бить — будете плакать, а пока что не задерживайтесь! Учитесь торговать!»*⁴²⁴. Последнее риторическое восклицание — лозунг начала НЭПа, сформулированный Лениным в начале двадцатых годов, однако Щеглов указывает и другой источник, доклад Ленина «Н.Э.П. и задачи политпросветов»: «Государство должно научиться торговать так, чтобы промышленность удовлетворяла крестьянство, чтобы крестьянство торговлей удовлетворяло свои нужды».⁴²⁵

3. *«Лед тронулся, господа присяжные заседатели! Лед тронулся»*⁴²⁶. Афоризм Остапа почерпнут из публицистического творчества Ленина: «Лед

⁴²² Там же. С. 226.

⁴²³ Щеглов Ю. К. Указ. соч. С. 317.

⁴²⁴ Цит. по: Щеглов Ю. К. Указ. соч. С. 315.

⁴²⁵ Там же.

⁴²⁶ Цит. по: Щеглов Ю. К. Указ. соч. С. 354-355.

тронулся. Советы победили во всем мире» [Ленин, Завоеванное и записанное, статья в "Правде" от 6 марта 1919, см. Собр. соч., т. 37, стр. 513]⁴²⁷.

4. *«Почем опиум для народа?»*⁴²⁸. Вызывающий вопрос Остапа отцу Федору отсылает к известному высказыванию Маркса: «Религия — опиум для народа» [Критика гегелевск. философии права], которое также использовалось Лениным [Социализм и религия]⁴²⁹.

Обращение к языку Ленина и Маркса, предполагается, характерная черта раннесталинской эпохи и ее языкового контекста. Для Ильфа и Петрова важно, как уже говорилось выше, воссоздать не только детали советского быта, но и живой язык описываемого времени. Однако неточные цитаты из Ленина и Маркса в устах Остапа — такое же средство создания комизма, как и устаревшие поэтизмы. Комбинатор никогда не произносит чужие слова в том контексте, который подразумевался первоисточником: «опиум для народа» — лишь оскорбление конкурента по поиску сокровищ, «лед тронулся» — описание прорыва в сомнительной афере. Лексика советского дискурса, безусловно, соответствует изображаемой эпохе, но она такая же часть игры в травестию, как элементы монархической риторики.

В действительности значительную роль в «Двенадцати стульях» играют образы так называемых «бывших людей»: «полупереваренный дореволюционный материал то и дело проглядывает... из-под форм новой действительности»⁴³⁰. Отразилось это и в языке. Самым очевидным примером можно считать речь Комбинатора во время встречи тайного союза меча и орала, на котором собирались деньги якобы на восстановление монархического строя. Обратим внимание на формулировки Великого Комбинатора. Не являясь примерами сильной интертекстуальности, они тем не менее имеют свои источники:

⁴²⁷ Там же.

⁴²⁸ Щеглов Ю. К. Указ. соч. С. 192.

⁴²⁹ Там же.

⁴³⁰ Там же. С. 20.

1. «— *Мадам, — сказал он [Остап], — мы счастливы видеть в вашем лице... Он не знал, кого он счастлив видеть в лице Елены Станиславовны*»⁴³¹.

Риторика Остапа отчетливо коррелирует с монархическим дискурсом, наиболее возможный источник ее, по указанию Щеглова, — тронная речь Николая II при открытии 1-й Государственной Думы: «Я приветствую в лице вашем тех лучших людей, которые...» [Ни 18.1906]⁴³².

2. «*Из всех пышных оборотов царского режима вертелось в голове только какое-то "милостиво повелеть соизволил"*»⁴³³.оборот заимствован Ильфом и Петровым из текстов императорских указов и распоряжений. Щеглов указывает следующий подтверждающий источник: «Государь Император повелеть мне соизволил обратиться к правительствам государств...» [Барк, Глава из воспоминаний, стр. 20]⁴³⁴.

3. «*Со всех концов нашей обширной страны взывают о помощи...*»⁴³⁵. Канцеляризм, характерный для документов царской России. Опять же нельзя сказать, обращались ли соавторы к конкретным документам или воспроизводили элементы риторики, почерпнутой из живой жизни. В качестве возможных источников Щеглов называет следующие: «"Со всех концов родной земли доходят до Меня обращения, свидетельствующие о горячем стремлении русских людей приложить свои силы... [из высочайшего рескрипта И.И.Горемыкину, Летопись войны 1914-15 гг., 27.06.15]"»; «"По всей земле Русской, от подножия Престола до хижины бедняка, не смолкает трепет тревоги народной" [из обращения новгородских дворян к царю в 1916, в кн. Козаков, Крушение империи, т. 2, стр. 258]»⁴³⁶.

⁴³¹ Там же. С. 217.

⁴³² Там же.

⁴³³ Там же.

⁴³⁴ Там же.

⁴³⁵ Там же. С. 218.

⁴³⁶ Там же.

Желание Остапа смотреться монархистом передает прежде всего его тщательно продуманная соавторами речь. Обращение к монархической риторике в то же время продиктовано целью воссоздать образ ушедшей эпохи в бедной гостиной Елены Станиславовны.

Разумеется, отчаянное желание «бывших людей» вернуться в мир, унесенный ветром, представлено комично и приводит в конце концов лишь к массовому аресту.

Тем не менее показательно подобное сочетание, казалось бы, несочетаемых источников, к которым так или иначе обращались соавторы в речи главного героя романа, Остапа. С одной стороны, он персонаж-хамелеон — подстраивающий не только свою внешность (недаром носит с собой чемоданчик, содержащий, например, милицейскую фуражку), но и речь под обстоятельства, он блестящий мошенник. С другой стороны, слияние советского и дореволюционного дискурсов — очевидная черта эпохи, уже характеризующейся новым бытом, но еще хранящей в культурной памяти «тяжелое наследие царского режима».

Основная роль явных и скрытых цитат — стилистическая, потому они не указывают на подтекст или дополнительный смысл. Метод Ильфа и Петрова в данном случае отчасти напоминает метод работы с «чужим словом» В. Ерофеева — в той форме, в которой он был описан А. Агаровым в статье «"Сэр, почему вы кушаете своих жен?": о роли цитаты у Венедикта Ерофеева». Цитаты не понимаются как ключи к закрытым подтекстам, но становятся «конструктивным элементом, на котором строится текст»⁴³⁷.

Говоря о функциях цитаты в исторической прозе, Блок называет следующие — во-первых, *убеждение*, подкрепление слов автора чужим свидетельством, которое приводится для большей убедительности (обычно дословно); во-вторых, *украшение* повествования «образцом того языка, каким говорили или писали в

⁴³⁷ Аганов А. А. Указ. соч. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/154_nlo_6_2018/article/20420. Дата последнего обращения: 14. 01. 2023.

изображаемое автором время»⁴³⁸. Таким образом, по признаку функции Блок выделяет цитаты ссылочные и иллюстративные.

Ориентируясь на типологию Блока, можно сказать, что совершенно все цитаты, приведенные выше, выполняют в тексте **иллюстративную функцию**, так как служат для насыщения повествования элементами языка, характерного для раннесталинского периода: в нем уже доминирует новая риторика, но сохранились и «местами проглядывающие» обороты старого режима: «Читатель не просто узнает в романе привычные ситуации и предметы, но получает возможность полюбоваться ими как частями неповторимого культурно-исторического ансамбля ("Россия 20-х гг."), способного войти в галерею уже известных парадигм такого рода (напр., "эллинизм", "пушкинская эпоха", "провинциальная Америка Марка Твена", "предреволюционная Россия" и т. п.)»⁴³⁹.

Блок отмечал также, что для иллюстративных цитат часто характерно «несколько ироничное отношение автора к языку источника»⁴⁴⁰, что, пожалуй, в равной степени справедливо и в отношении к пышным оборотам царского режима, и к цитированию Маркса и Ленина в романе «Двенадцать стульев».

Часто это оказывается верно и в отношении цитат из художественных произведений, особенно, русской классики. Они не служат предметом изучения в данном приложении, но все же в качестве примера-подтверждения следует назвать одну следующую цитату. Согласно Блоку, она классифицируется как **явная и иллюстративная**:

«... Очень просто, по-семейному. Вдовица спит и видит сон. Жаль было будить. *"На заре ты ее не буди"*. Увы! Пришлось оставить любимой записку: *"Выезжаю с докладом в Новохоперск"*»⁴⁴¹.

Цитата из стихотворения Фета отчетливо комично контрастирует с канцелярской лексикой второй части высказывания, а также с «прозаичностью»

⁴³⁸ Блок Г. П. Указ. соч. С. 25.

⁴³⁹ Щеглов Ю. К. Указ. соч. С. 58.

⁴⁴⁰ Блок Г. П. Указ. соч. С. 25.

⁴⁴¹ Ильф И., Петров Е. Указ. соч. С. 102.

ситуации в целом: Бендер не разбудил жену отнюдь не потому, что любовался ее сном, а потому, что обокрал ее.

Переходя к **ссылочным цитатам**, необходимо отметить, что они, по Блоку, выполняют роль убеждения, то есть подкрепления слов автора чужим свидетельством, что не встречается в романе Ильфа и Петрова. Стоит сказать, это в целом редкий прием для художественных произведений.

Подводя итог, можно заключить, что Ильф и Петров при шлифовке языка романа достаточно часто обращаются в том числе и к нехудожественным источникам. Разделение цитат на явные и скрытые представляется достаточно продуктивным для исследования данных случаев «чужого слова», однако при анализе «Двенадцать стульев» не удалось выявить цитаты, которые бы не выполняли иллюстративную функцию, что позволяет предположить: типология Блока по признаку функции цитаты в большей степени актуальна для описательных исторических сочинений, нежели для художественных, и не может быть положена в основу классификации всех фигур интертекста в романе «Двенадцать стульев».

Обращение соавторов к документам эпохи, разобранным выше, обуславливается тремя факторами: во-первых, иллюстративной функцией, художественной задачей изображения колорита эпохи; во-вторых, данные обращения — часть травестийной игры, реализация пародичности; в-третьих, — средство раскрытия образа главного героя, Великого Комбинатора Остапа.