

МАРК СОКОЛЯНСКИЙ
Одесса/Lübeck

ПИКАРО В СОВЕТСКОМ КОНТЕКСТЕ (МОДИФИКАЦИЯ ПЛУТОВСКОГО РОМАНА В ДИЛОГИИ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА)

О плутовском (пикарескном) романе как жанровой разновидности существует довольно обширная литература на разных языках. В большинстве своём исследователи выделяют в качестве определяющей приметы этой жанровой разновидности наличие в центральной сюжетной позиции героя-пикаро. Качественным персонажа задана и как бы детерминирована жанровая модификация. При этом многие авторы по-разному оценивают жизненные сроки плутовского романа и героя-пикаро в европейской литературе.

Наиболее популярна точка зрения, согласно которой пикаро как литературный герой пережил пикарескный роман как жанровую разновидность¹. В английских и французских романах первой половины XVIII в. можно отыскать немало героев-плутов, генетически связанных со знаменитыми персонажами испанской пикарескной прозы XVI-XVII вв. Для примера можно вспомнить и лесажевского Жиль Блаза, и ряд героев Дениэла Дефо, вроде Молли Флендерс, полковника Жака, Роксаны и некоторых других, наконец, Джонатана Уайльда Генри Филдинга²; реже, но все же встре-

¹ Долгое время так полагал и автор этих строк. См.: М. Г. Соколянский, *Западноевропейский роман Эпохи Просвещения. Проблемы типологии*, Киев-Одесса, 1983, с. 52.

² Об истории и эволюции героя-пикаро см.: Robert Alter, *Rogue's Progress. Studies in the Picaresque Novel*, Cambridge, Mass., 1964.

чаются персонажи-плуты и в прозе XIX века, в частности, у Чарльза Диккенса (Джингль) и у Н. В. Гоголя (Чичиков). Однако же не найдём мы ни у кого из названных выше авторов той – если не полной, то хоть частичной – апологии или эстетизации плутовства, которая была вполне органична для классической испанской пикарески. В ранней просветительской прозе плутовской роман уступил своё, некогда видное место роману *авантюрному*.

«... Умерев как конкретно-исторический жанр он (плутовской роман – М. С.) повлиял на становление и развитие большинства повествовательных жанров нового времени...»³. Такой взгляд, основанный на исследовании истории романа XVIII–XIX вв., был широко распространён в литературоведении второй половины XX в. Но вот и XX век с его культурой стал материалом ретроспективного изучения, причём материалом весьма богатым, значительным, требующим корректировки некоторых давно устоявшихся и подверженных устареванию историко-литературных оценок и характеристик. К таковым можно отнести и безоговорочное суждение о «кончине» плутовского романа как жанровой разновидности на рубеже XVII–XVIII вв.

В прозе XX столетия можно обнаружить не только живейший интерес к фигуре пикаро (или простака⁴) как центрального героя, но более того – к поэтике пикарескного романа. Разумеется, характерная для позднего Ренессанса и Барокко форма претерпела со временем закономерные изменения, но в главных своих параметрах сохранила пикарескую природу. Не преувеличивая количественной представительности отмеченного явления,

³ Н. Б. Томашевский, *Плутовской роман*. In: *Плутовской роман* (Библиотека всемирной литературы), Москва. 1975, с. 20. См. также: Stuart Miller, *The Picaresque Novel*, Cleveland, 1967.

⁴ В трудах многих специалистов герой-простак небезосновательно рассматривается как разновидность пикаро. К примеру, Юрген Якобс считает первым немецким плутовским романом «Симплициссимус» Гриммельсгаузена (Jürgen Jacobs, *Der Deutsche Schelmenroman*, München; Zürich, 1983). Д. Арендт включает в ряд пикарескных романов не только «Симплициссимуса», но и «Похождения бравого солдата Швейка» Ярослава Гашека, «Чудодея» Эрвина Штриматтера и даже «Жестяной барабан» Пюнтера Грацца (Dieter Arendt, *Der Schelm als Widerspruch und Selbstkritik des Bürgertums*, Stuttgart, 1974, S. 121–122). См. также: Ingeborg Spiewald, *Vom „Eulenspiegel“ zum „Simplicissimus“*, Berlin, 1978; Е. М. Мелетинский, *Введение в историческую поэтику эпоса и романа*, Москва, 1986, с. 238–241.

обратим внимание на вершинные образцы пикарескного романа в литературе первой половины XX века. Это «Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны» чешского писателя Ярослава Гашека – роман о новом *симплициссимусе*, помещённом в исторический контекст периода Первой мировой войны. Новизна обстоятельств, впрочем, по-своему подчёркивает живительную роль традиции если не в структуре всего произведения, то в характере героя⁵. Ярчайшим примером модифицированного плутовского романа явилась сатирическая дилогия русских писателей Ильи Ильфа и Евгения Петрова: «Двенадцать стульев» (1928) и «Золотой телёнок» (1931), в центре которой оказался уже не простак, а пикаро в полном смысле слова – Остап Бендер.

Впрочем, на вопрос о жанровой специфике романов Ильфа и Петрова литературная критика успела дать немало самых разных ответов. Особенно большой разброс мнений наблюдался среди ранних рецензентов дилогии. К примеру, в одном из первых откликов на «Двенадцать стульев» Ан. Тарасенков утверждал, что авторы «преодолевают штамп... бульварно-приключенческого романа...»⁶. Виктор Шкловский включил в число литературных предков Остапа Бендера не только Лассарильо, Жиль Блаза и Чичикова, но ещё и Тома Джонса и даже Гекльберри Финна⁷. Если ограничить разговор чёткими рамками характера и сюжетной функции героя, то нельзя не признать, что филдинговский Том Джонс и герой романа Марка Твена попали в этот ряд скорее всего случайно; в остальном же мнению В. Б. Шкловского не откажешь в справедливости: Бендер явился литературным потомком ряда знаменитых героев-плутов европейской литературы предшествовавших эпох. Другие критики закрепили за главным персонажем Ильфа и Петрова реноме авантюриста, ведя при этом родословную дилогии от авантюрного романа XVII-XVIII вв.

«...Напрасно спорили рецензенты о том, удался или не удался Ильфу и Петрову авантюрный сюжет и кому они больше подражали в его развитии – плутовскому ли роману XVIII в., детективным рассказам Конан-Дойля или приключенческой повести Лунца

⁵ Л. Пинский, например, пишет о «санчопансовском образе» бравого солдата Швейка (Л. Пинский, *Магистральный сюжет*, Москва, 1989, с. 357).

⁶ Цит. по: Я. С. Лурье, *В краю непуганых идиотов*. In: Я. С. Лурье, *Россия древняя и Россия новая*, Санкт-Петербург, 1997, с. 213.

⁷ Там же, с. 251-252.

(«Двенадцать щёток»). Ильф и Петров не писали приключенческого романа, как, например, Салтыков-Щедрин не писал летописи...»⁸. Соглашаясь в принципе с Л. Яновской, замечу, что о каждом сложном литературном произведении легче сделать заключение, к какому жанру он не относится, чем установить его подлинную жанровую природу. Тем более что многие жанровые разновидности романа не развивались в строгой изоляции друг от друга, а взаимодействовали – особенно в ходе своего становления и раннего развития.

Историками английского литературы прослежена близость национального пикарескного романа на ранней стадии (но после Томаса Нэша) к т. н. криминальной биографии⁹. Осознанно использовали фабульные компоненты криминальных биографий, а иногда и конкретные имена известных преступников и Д. Дефо, и Г. Филдинг. В дальнейшем – даже в рамках английской литературы – традиции обеих жанровых разновидностей несколько размываются в ходе неизбежного жанрового синтеза. Возвращаясь к изучаемой диалогии, можно задаться вопросом: «Даёт ли себя знать в произведениях Ильфа и Петрова возрожденная традиция некогда популярной формы криминальной биографии?».

Лишь в немногих местах обоих романов есть упоминания об уголовном прошлом главного героя. В главе XXX первого романа администратор Театра Колумба, выдавший Остапу две контрамарки, мучительно роется в памяти, пытаясь для себя установить, «где он видел эти чистые глаза», и, наконец, вспоминает, что «эти чистые глаза, этот уверенный взгляд он видел в Таганской тюрьме в 1922 году, когда и сам сидел там по пустяковому делу...»¹⁰. В пародийном некрологе самому себе, который экспромтом сочиняет Остап Бендер на лодке, подплывая с Воробьяниновым к Чебоксарам (глава XXXV), содержатся иронические, по сути, намёки на скрытое криминальное прошлое персонажа.

В рамках же действия первого, а особенно – второго романа поступки героя более или менее соответствуют декларируемому им самим жизненному кредо, а именно – уважению к уголовному

⁸ Л. М. Яновская, *Почему вы пишете смешно?*, Москва, 1963, с. 37.

⁹ См.: Michael McKeon, *The Origins of the English Novel*, London, 1988, P. 96-100.

¹⁰ Ильф Ильф, Евгений Петров, *Собрание сочинений*. В 5 томах. Т. I, Москва, 1961, с. 284 (Дальнейшие ссылки на текст диалогии даются по тому же изданию в тексте статьи, в скобках. Римской цифрой обозначен том, арабскими – страницы).

кодексу."«...Я, конечно, не херувим, – признаётся Остап. – У меня нет крыльев, но я чту Уголовный кодекс. Это моя слабость». (II, 30). Да и на уровне реально-жизненных прототипов родство с криминальной биографией не просматривается: отдаленный, но всё же единственно узнаваемый прототип Бендера Остап (или Осип) Шор¹¹, брат рано погибшего поэта Анатолия Фиолетова (Натана Шора), уж никак не был связан с криминальным миром, а напротив – одно время служил в милиции.

Если же попытаться определить литературных прототипов Бендера, то на эту роль не могут претендовать ни капитан Сингльтон, ни полковник Жак, ни даже Гусман де Альфараче или пройдоха Пабло из романа Кеведо. Наиболее близкий и вероятный литературный прототип героя дилогии – гоголевский Чичиков, причём родство здесь задано не только сокращением хронологической дистанции и даже не только принадлежностью к одной и той же национальной литературе, но и жанровой традицией эпической поэмы Н. В. Гоголя, где литературная родословная героя восходит чуть ли не к Панургу из романа Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». Кстати говоря, прямая ассоциация с Панургом возникает и при чтении второй главы «Золотого телёнка», когда великий комбинатор признаётся: «У меня лично есть четыреста сравнительно честных способов отъёма (денег – М. С.)...» (II, 31). Развёрнутое определение «сравнительно честных» – один из примеров замечательной самоиронии Остапа Бендера.

При всей скудости критических рассуждений и просто замечаний о жанровом своеобразии романов Ильфа и Петрова, многие жанрологические определения в той или иной мере страдают приблизительностью. Один из новейших критиков неожиданно подмечает в «Золотом телёнке» «развитие детективного сюжета»¹², а, стало быть, – близость к детективному роману. Пожалуй, в исследовании Остапом «дела Корейко» содержатся отдельные редуцированные элементы детективного жанра. Но, рассуждая о романе в целом, с наблюдением М. Холмогорова трудно согласиться. В «Золотом телёнке» отсутствуют обязательные фабульные ком-

¹¹ См.: Ростислав Александров, *Истории «с раньшего времени»*, Одесса, 2001, с. 103–106.

¹² М. Холмогоров, *Из какого сора*. In: *Вопросы литературы*, 2001, № 4, – С. 239–252.

поненты детективной прозы: совершённое преступление и сложный поиск истинного преступника.

Из других жанровых разновидностей с плутовским романом иногда сопоставляется «воспитательный роман» (*Bildungsroman*)¹³. Л. Пинский обнаруживает в «Гусмане де Альфараче» «автобиографическую историю плута»¹⁴, а немецкий исследователь Ю. Якобс замечает, что Томас Манн своего афериста (Hochstapler) Феликса Крулля представил в процессе становления, опираясь на традиции и пикарески и «воспитательного романа»¹⁵. Однако в противоположность этим единичным примерам можно привести длинный ряд произведений, в которых классический плут (или простак) предстают с самого начала вполне сложившимися личностями, а их «воспитание» (*Bildung*) остаётся «за скобками» повествования. Вот и становление Бендера-плута произошло, можно сказать, «до поднятия занавеса» и остаётся практически неизвестным читателю.

Наиболее часты в специальной литературе сближения плутовского и авантюрного романа. М. М. Бахтину принадлежит наблюдение, что «плутовской роман в основном работает хронотопом авантюрно-бытового романа...»¹⁶. В другом месте Бахтин подчёркивает близость двух функций литературного персонажа – «плут и авантюрист»¹⁷. Что же касается хронотопа плутовского романа, то определяющим пространственным параметром такового является, по мнению учёного, д о р о г а: «...Дорога определила сюжеты испанского плутовского романа...»¹⁸. Последнее суждение сближает плутовской роман с иной жанровой разновидностью – «романом большой дороги»¹⁹.

¹³ См., напр.: Gerhart Hoffmeister (Hg.), *Der moderne deutsche Schelmenroman. Interpretationen* (Amsterdamer Beiträge zur Neuen Germanistik. Bd. 20), Amsterdam, 1985/86, S. 9-18.

¹⁴ Л. Пинский, *указ. соч.*, с. 155.

¹⁵ Jurgen Jacobs, *Der Weg des Picaro. Untersuchungen zum europäischen Schelmenroman*, Trier, 1988, S. 91-112.

¹⁶ М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва, 1975, с. 314.

¹⁷ Там же, с. 257.

¹⁸ Там же, с. 393.

¹⁹ О «романе большой дороги» см.: Georg Lukàcs, *Die Theorie des Romans*, Berlin, 1920; D. B. Wyndham Lewis, *The Shadow of Cervantes*, New York, 1962; М. Г. Соколянский, *указ. соч.*, с. 58-71.

Несомненно, в дилогии Ильфа и Петрова роль дороги как художественного пространства важна. Однако хронотоп дороги в строгом его толковании определяет разве что поэтику ряда фрагментов «Двенадцати стульев»: путешествие Бендера и Воробьянинова по Волге и по Северному Кавказу. «...В «Золотом телёнке» возникает старый гоголевский мотив дороги...»²⁰ – пишет Я. С. Лурье, имея в виду, конечно, прежде всего главы, посвященные «пробегу» экипажа «Антилопы-Гну». Значение такого хронотопа с особой силой подчёркнуто в отступлении о дорогах в шестой главе «Золотого телёнка», содержащем легко запоминающуюся фразу: «Между древним Удоевым, основанным в 794 году, и Черноморском, основанным в 1794 году, лежала тысяча лет и тысяча километров грунтовой и шоссейной дороги». (II, 77). В какой-то степени хронотоп дороги определяет также описание поездки Остапа в «литерном поезде». Но в целом для каждого из романов и тем более для дилогии в целом «мотив дороги» не является главенствующим, системообразующим.

В наиболее значительных «романах большой дороги» в мировой литературе хронотоп дороги определяет широкий диапазон изображаемых жизненных явлений, типажей, нравов. Авторское отношение к изображаемой реальности может быть очень разным – от глубокого сочувствия до резкого осуждения. В повествовании Ильфа и Петрова доминирует откровенно сатирический взгляд на советскую действительность второй половины 1920-х гг. Немецкий литературовед Й. Хольтхузен даёт произведениям Ильфа и Петрова развёрнутое жанровое определение: «сатирический плутовской роман»²¹. Его соотечественник Й. –У. Петерс употребляет иную «гибридную» дефиницию: «сатирический авантюрный роман»²².

О. Э. Мандельштам, одним из первых высоко оценивший художественную значимость романа «Двенадцать стульев», уловил в нём памфлетное начало²³. Правда, поэт сумел разглядеть в памфлетности молодых прозаиков «требовательную любовь к совре-

²⁰ Я. С. Лурье, *указ. соч.*, с. 254.

²¹ Johannes Holthusen, *Russische Literatur im 20. Jahrhundert*, München, 1978, S. 135.

²² Jochen-Ulrich Peters, *Russische Satire im 20. Jahrhundert*, München; Zürich, 1984, S. 99.

²³ О. Мандельштам, *Слово и культура*, Москва, 1987, с. 245.

менной жизни, тогда как другие критики узрели там лишь «клевету на советское общество» и «антисоветский характер острот». С такими формулировками можно встретиться и во втором издании Большой Советской Энциклопедии, и в печально памятном «Постановлении Секретариата Союза писателей СССР от 15 ноября 1948 г.», сурово осудившем издательство «Советский писатель» за выпуск дилогии массовым тиражом в 1948 г.

Сатирическое изображение жизни в отдельных её проявлениях весьма характерно для ренессансного и барочного плутовского романа. Как пишет Е. М. Мелетинский, «плутовской роман своей сатирической установкой открывает путь, который приведёт в конце концов к классической форме романа нового времени и социальному реализму XIX в. ...»²⁴. От «социального реализма XIX в.» традиция тянется дальше – к литературе XX столетия.

Сатирическая задача, роднившая романы Ильфа и Петрова с «Мёртвыми душами» Гоголя, оказала мощное воздействие на поэтику повествования. Оставив вопрос о гоголевской традиции в дилогии для специального исследования, обращаю внимание на роль некоторых приёмов собственно сатирического изображения. Так, заметно усилена в дилогии – в сравнении с классической испанской пикареской – роль литературного пародирования²⁵.

Выразительным примером является лаконичная пародия на перенасыщенную простонародной и диалектной лексикой деревенскую прозу «крестьянских писателей-середнячков» в восьмой главе «Золотого телёнка»: «...Инда взопрели озимые. Рассупонилось солнышко, расталдыкнуло свои лучи по белу светушку. Поноухал старик Ромуальдыч свою портянку и аж заколдобился..» (II, 78).

Использование с сатирической целью литературных цитат уходит своими корнями в пикарескную прозу XVI–XVII вв. Примером могут служить цитаты в «Злополучном скитальце» Томаса Нэша; правда, у Нэша цитаты аутентичные, а у Ильфа и Петрова, как правило, вымышленные, пародийные. Многие отступления от фабульного повествования имеют очевидную пародийную окраску. Взять хотя бы отступление о матрацах из семнадцатой

²⁴ Е. М. Мелетинский, *указ. соч.*, с. 232.

²⁵ О «десакрализации и пародийной установке поэтики Ильфа и Петрова» убедительно пишет Ю. Щеглов (Ю. К. Щеглов, *Романы И. Ильфа и Петрова* // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 26/1, Wien, 1990, S. 88).

главы «Двенадцати стульев» («Уважайте матрацы, граждане!»), по слогу напоминающее панегирик, главным объектом которого является персонифицированный матрац. Активно используются в обоих романах – всё с той же пародийной целью – многочисленные речевые штампы воссоздаваемой эпохи.

Нередкие в дилогии вставные новеллы (тоже своеобразный знак плутовской традиции) зачастую выдержаны в пародийном ключе. Таковы, например, вставная миниатюра о графе Дручком в седьмой главе «Двенадцати стульев», другая миниатюра, рассказанная Остапом инженеру Шукину (глава XXV), «Рассказ о гусаре-схимнике» (глава XII). Во втором романе такого рода вставных компонентов ещё больше, и носят они по преимуществу пародийный характер. В жанровом отношении такие отступления неоднородны: есть новеллы, как, например, рассказ Берлаги «о том, что случилось с ним в сумасшедшем доме», есть миниатюры и даже эссе (вроде рассуждения о пешеходах в первой главе).

Вставная миниатюра о «владельце галантерейного магазина» начинается с фразы «Жил на свете частник бедный» (II, 169) – пародийной парафразы первого стиха пушкинского стихотворения «Жил на свете рыцарь бедный». В других случаях объектами пародирования могут служить литературные стили, расхожая газетная лексика и фразеология (яркий пример – пособие, проданное Бендером «сотруднику профсоюзного органа» Ухудшанскому, или «Легенда озера Иссык-Куль», сотворённая не слишком грамотным репортёром Яном Скамейкиным), назидательные рассказы и даже ветхозаветные либо апокрифические легенды, обыгрывание которых находим в рассказе господина Гейнриха об Адаме и Еве или в рассказе Остапа Бендера о Вечном Жиде (глава XXVII). Да и название второго романа, воспринимаемое нынче как фразеологическое сращение, является пародийным переименованием библейского образа «золотой телец». В «Золотом телёнке» пародируется даже (по тем временам немалая смелость!) известная фраза из «Манифеста Коммунистической партии» К. Маркса и Ф. Энгельса: «Пролетариям нечего терять, кроме своих цепей...». Остап Бендер говорит Козлевицу: «...В Арбатове вам нечего терять, кроме запасных цепей...» (II, 44).

Второй роман дилогии настолько пропитан духом пародийности, что пародийные отношения намечаются даже во внутривселенском мире. Например, в главе XXIII после изложения разговора Остапа с Паниковским и Балагановым о похищении гирь у под-

польного миллионера, авторы сами признают, что борьба Бендера с Корейко была «жалко спародирована молочными братьями» (II, 257).

Л. Яновская справедливо заметила, что жанрово-композиционные принципы Ильфа и Петрова сами по себе как будто вызывают к жизни обращение к пародированию: «...пародия помогает здесь иронически осветить изображаемое...»²⁶. Хотя исследователь употребляет в своей книге термины «авантюрный роман» и «авантюрный сюжет», но чаще всего акцентирует пикарескную традицию. В приведённом выше замечании особенно важным представляется указание на прямую связь литературного пародирования с иронией.

Действительно, роль иронии в дилогии Ильфа и Петрова трудно переоценить. Частое обращение к этому приёму, безусловно, связано с пикарескной традицией²⁷, хотя нельзя не признать, что в сравнении с европейской плутовской литературой прошлых столетий удельный вес иронии в дилогии, как и в «Бравом солдате Швейке» Ярослава Гашека, значительно более высок. Канадский теоретик литературы Нортроп Фрай не зря вспоминает книгу Гашека, рассуждая о тех случаях, когда «художник воссоздаёт иронический тупик, в котором его герой воспринимается изображённым обществом как глупец или того хуже, обретая в глазах читающей аудитории большую ценность, чем то самое общество...»²⁸.

Правда, в отличие от романа Гашека, где объективно ироническими являются лишь суждения протагониста, у Ильфа и Петрова ирония может исходить и от авторов, и от главного героя, и от эпизодических персонажей – таких, как, например, репортёр Персицкий, охотно прибегающий к иронии в беседе с творцом «Гаврилиады» Никифором Ляписом. Хотя, несомненно, главным *эйроном* в книгах является новоявленный пикаро Остап Бендер.

«Именно ирония Остапа, – пишет Я. С. Лурье, – скрашивает для читателей «Золотого телёнка» неприглядную картину нарисованного в романе мира. В этом смысле его функции аналогичны функции того единственного «честного лица», присутствие кото-

²⁶ Л. М. Яновская, *указ. соч.*, с. 37.

²⁷ Н. Томашевский подметил, что в «Лассарильо» даже «назидательность изображения иронична...», (Н. Томашевский, *указ. соч.*, с. 12).

²⁸ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism, Four Essays*, Princeton, 1973, P. 48.

рого в «Ревизоре» отстаивал Гоголь: 'Да, было одно честное, благородное лицо, действовавшее в ней (комедии – М. С.) во всё продолжение её. Это честное, благородное лицо был – смех...' Хлестаков невольно помогал осмеянию чиновников уездного города, но сам не способен был по-настоящему понять случившееся. У Ильфа и Петрова гоголевский смех персонифицирован, он воплощён в Остапе Бендере...²⁹. Склонность *великого комбинатора* к иронии авторы не притушёвывают, а иногда даже подчёркивают, как, например, в такой фразе: «...Остап иронически посмотрел на Ипполита Матвеевича...» (I, 213). К этому можно добавить, что ирония протагониста направлена не только на «нарисованный в романе мир», но сплошь и рядом и на самого Бендера. Не столько авторы иронизируют над протагонистом, сколько сам герой склонен иронически оценить собственную личность и её деяния. Эффект самоиронии персонажа очень действенный: он способен добавить протагонисту немалую толику читательских симпатий.

Идущая от старой европейской пикарески традиция представлять героя, «увиденного его собственными глазами, и таким образом определить его место в реальном мире»³⁰ в дилогии реализуется, главным образом, в способности Остапа к самоиронии. Эта способность с особой силой проявляется в финальных главах «Золотого телёнка», в которых герой как будто намерен *подводить итоги* пройденного жизненного пути, иронически именуя себя то «врачом-общественником», то «миллионером-одиночкой», то – в экстремальных случаях – «депутатом сумасшедших аграриев» (это определение годится, разумеется, лишь «для внутреннего употребления») или «почвоведом»...

Усиление самокритического пафоса современного пикаро к концу второго романа позволяет ставить вопрос об изменяемости героя в ходе развития сюжета каждого из романов. Если не характер в полной мере, то мировосприятие Остапа Бендера подаётся авторами в ощутимой динамике.

Изменяемость облика героя достаточно чётко проявляется в его смене жизненных ролей в зависимости от ситуации, и эта особенность дилогии роднит её с пикарескным романом XVI-XVII вв. «...Его внутренний хаос, – пишет Стюарт Миллер о герое-пикаро, –

²⁹ Я. С. Лурье, *указ. соч.*, с. 270.

³⁰ Robert Scholes, Robert Kellogg, *The Nature of Narrative*, London-Oxford-New York, 1966, P. 209.

находит своё выражение в протеевской смене жизненных ролей. Эта нестабильность просматривается... как отражение внешнего хаоса, раскрывающегося в сюжетных картинах. Пикарескный герой – не просто жулик, и хаос его личности – нечто большее, чем чисто нравственный хаос. Он отражает тотальную нехватку структурности в мире, а не просто недостаточность этической или социальной стройности...»³¹. Это положение легко накладывается на тот отрезок судьбы Остапа Бендера, который воспроизведён Ильфом и Петровым в их книгах. Касается оно не только героя, но и мира, в котором он существует. В том странном мире, действительно, ощутима «тотальная нехватка структурности». Иллюстраций к такому качеству *мира* в обоих романах встречается немало.

Это и повальное воровство в приюте для старух (2-м доме Старсобеса) – по своей функции «богоугодном заведении», и доноительство как единственная форма активной деятельности заговорщиков – членов «Союза меча и орала», и *одиссея* корыстолюбивого священника, заканчивающаяся его сумасшествием, и государственное учреждение «Геркулес», вокруг которого «кормилось несколько частных акционерных обществ» (II, 179), и неудачные попытки «выписанного из Германии за большие деньги» инженера Генриха Мария Заузе найти себе в «Геркулесе» хоть какое-либо занятие, и полная неопределённости ситуация на Первой Черноморской кинофабрике, когда немного кино уже нет, а звукового кино ещё нет...

Что же касается чётко выписанных многих жизненных ролей Остапа Бендера, то в большинстве своём они окрашены пикарескностью. Ограничусь небольшим набором примеров.

Своего героя сами авторы представляют как *плута*. В начале шестой главы «Двенадцати стульев» Остап видится Воробьянинову как «первый встреченный проходимец». В шестой главе того же романа Остап цитирует О. Генри, ссылаясь на Энди Таккера – сквозного персонажа-пикаро из цикла новелл знаменитого американского писателя. В двадцатой главе «Золотого телёнка» есть развёрнутое сравнение Бендера с карточным игроком. Да и авторская характеристика «Великий комбинатор» определяет место Остапа Бендера в ряду литературных плутов, причём место от-

³¹ Stuart Miller, *op. cit.*, p. 149.

нюдь не последнее: эпитет «великий» в данном словосочетании не случаен.

Как плут высокого класса Остап легко обводит вокруг пальца хитроумного архивариуса Коробейникова, который и сам «мог обмануть кого угодно, но здесь его надули» (I, 114). Это не единственный в своём роде случай: протагонист нередко выступает в традиционной для пикарескной литературы позиции, когда один плут надувает другого плута. В роли пикаро герой выступает в Васюках, обманывает людей у входа в пятигорский Провал, представляется в Арбатове сыном лейтенанта Шмидта и т. п. Плутует он вдохновенно, выдавая себя то за художника, то за милиционера, то за дирижёра симфонического оркестра, то...

Плутовство определяет жизненную тактику и стратегию Остапа Бендера, но этим качеством не ограничивается содержание созданной писателями весьма широкой и богатой натуры. Ведь этот компонент (плутовство) присутствует в характерах и жизнедеятельности и ряда других персонажей дилогии. Склонен к обману и плутовству «застенчивый воришка» Альхен, но его поступки намного более просты: это примитивное воровство. На роль *пикаро* ни Альхен, ни его убогое окружение, вроде вороватого свойственника Паши Эмильевича, не тянут. Отец Фёдор с его образом жизни в рамках фабулы «Двенадцати стульев» может быть охарактеризован как *пикаро-неудачник*. Каждый из «детей лейтенанта Шмидта» в «Золотом телёнке» претендует на роль плута, но показанные читателю в действии *дети* Балаганов и Паниковский выглядят глупыми, недалёкими пикаро, на фоне которых рельефнее выделяется Остап Бендер – умный и находчивый (*ingenioso*) плут.

И в этом, кстати, также просматривается определённая общность героя дилогии с Гусманом, Пабло и некоторыми другими персонажами классической плутовской прозы, в которой, как правило, присутствовал момент авторского любования своим героем. Как замечено Л. Пинским в его очерке «Гусман де Альфараче» и поэтика плутовского романа», при всех своих пороках пикаро «предприимчив, остроумен в проделках, нередко образован и по-своему воплощает модный идеал века – «инхениосо» (человек «с идеями»)..³².

³² Л. Пинский, *указ. соч.*, с. 156.

Момент любования героем, несомненно, присутствует и в книгах Ильфа и Петрова. Уже в шестой главе «Двенадцати стульев» они без всякой иронии называют своего героя «великолепный Остап». Та же характеристика повторяется в одиннадцатой главе романа (I, 104). Й. Хольтхузен как бы следует за писательскими симпатиями, называя Остапа Бендера «положительным мошенником»³³. Это оксюморонное словосочетание, на мой взгляд, несколько прямолинейно, но основания для его появления понятны. В характере и эволюции Остапа Бендера как плута очевидна эстетическая составляющая. Даже в его плутовстве просматривается какой-то иной масштаб, неведомый другим, второстепенным плутам из тех же романов. Чего стоит, например, количество шахматных досок, на которых даёт сеанс одновременной игры в Васюках «гроссмейстер» Остап Бендер, – 160! Он не просто изобретателен, но и умён, более начитан, чем окружающие, остроумен, часто обаятелен... Его речи присуща выразительная риторика³⁴, да и физический облик его отмечен привлекательной атлетичностью.

Всё это не отменяет аморальности многих поступков, которые совершает пикаро Бендер, но придаёт плутовству героя особую ауру. Ему, например, в отличие от многих других плутов, знакомо «вдохновенное, упоительное состояние перед вышесредним шантажом» (I, 144). Он носитель недюжинного, пожалуй, изысканного чувства юмора. Совершенно прав Я. С. Лурье, утверждая, что Остап «не только протагонист сюжета; он ещё и образ, вызывающий симпатии...»³⁵. Пикаро, отмеченный несомненной харизматичностью, – не новинка в мировой литературе, но явление не столь частое в т.н. советской³⁶ литературе.

Исторической справедливости ради скажу, что эту *эстетическую составляющую* в образе главного героя романов Ильфа и Петрова первыми подметили «проработчики» писателей-сатириков, начиная от рапповских критиков, и вплоть до идеологов конца 1940-х гг., сурово разделивших издательство «Советский писатель» за «серьёзную ошибку» – переиздание романов (в одном

³³ J. Holthusen, *op. cit.*, с. 136.

³⁴ О Бендере как риторе пишет в своей книге А. Вулис (См.: А. Вулис, И. Ильф, Е. Петров, *Очерк творчества*, Москва, 1960).

³⁵ Я. С. Лурье, *указ. соч.*, с. 269.

³⁶ Это понятие употребляется в сугубо историческом смысле, когда речь идёт о литературе советского времени.

томе) массовым тиражом. Совсем удивительно, что не разглядели таковую, а главное – не поняли её функции ни проникательный Аркадий Белинков³⁷, ни серьёзные (безнадёжно серьёзные?) критики Ильфа и Петрова в период горбачёвской перестройки и первых постперестроечных лет³⁸.

Помимо чисто интеллектуальных достоинств героя, авторы не отказывают ему и в проявлении – пусть спорадическом – добрых чувств. Так, он жалеет незадачливого плута Паниковского, спасая его от разъярённой толпы арбатовцев. Расставаясь с участниками «пробега», Бендер отдаёт последние деньги Козлевичу, а, приобретя вожаденный миллион, спешит облагодетельствовать Балаганова и того же Козлевича. Ближе к финалу второго романа героя всё чаще посещают грустные раздумья, и вопрос о смысле жизни, который он задаёт заезжему индийскому мудрецу, отнюдь не является для Остапа праздным.

Привлекательность Бендера в глазах читателей в значительной мере возрастает от постоянного и неизбежного сопоставления *великого комбинатора* с окружающим его миром. Он как личность выразительнее множества глупцов и плутов, встречающихся в романе; он, в частности, значительно интереснее и симпатичнее более крупного жулика Корейко, поскольку многогранен, одарён не только практической смёткой, но и интеллектом в традиционном смысле слова, обаятелен.

Однако дело не только и не столько в контрасте по отношению к отдельно взятым персонажам. Остап Бендер поставлен авторами романов в своего рода положение оппозиции к советскому миру в целом. Во втором романе он однажды позволяет себе – в разговоре с Балагановым – признаться в существующей жизненной несовместимости: «...У меня с советской властью возникли за последний год серьёзнейшие разногласия. Она хочет строить социализм, а я не хочу...» (II, 30).

«Разногласия» эти носят не исключительно идеологический характер. Дело не только в том, что Бендер, в отличие от Страны Советов, не хочет строить социализм. Он и на бытовом уровне не может принять всей мозаики нравов и бессмысленных условно-

³⁷ А. Белинков, *Сдача и гибель советского интеллигента*. Юрий Олеша, Мадрид, 1976.

³⁸ См., напр.: Л. Сараскина, *Ф. Толстоевский против Ф. Достоевского*. In: Октябрь, 1992, № 3, с. 188-197.

стей, которыми насквозь пропитана советская действительность. Избранная авторами повествовательная манера – от третьего лица – не мешает им воспроизвести непосредственное отношение героя к окружающему его миру. По наблюдению Виктора Шкловского, «плутовской роман – система неприкрашенного показа действительности с точки зрения плута...»³⁹. С точки зрения пикара Остапа Бендера мир, в котором он существует, не что иное как «край непуганых идиотов».

«Край» этот довольно широко и разнообразно представлен в обеих книгах, что также укладывается в традицию пикарескного романа. В монографическом очерке о Балтасаре Грасиане Л. Пинский пишет о том, что герой романа «Критикон» совершает «путешествие по странам социального настоящего»⁴⁰. Вот и в дилогии Ильфа и Петрова герой живёт, движется и даже по-своему эволюционирует в рамках «социального настоящего». Социальный контекст героя выписан – при всем пристрастии авторов к различным приёмам осмеяния – с удивительной точностью и исторической конкретностью. Точно судит Ю. Щеглов, считающий, что, «несмотря на свою карикатурную и фарсовую поэтику, романы Ильфа и Петрова дают глобальный образ своей эпохи...»⁴¹.

Начать с того, что в романах встречаются точные указания на время действия. Уже в первой главе «Двенадцати стульев» мы знакомимся с Воробьяниновым, когда он просыпается «в пятницу 15 апреля 1927 года» (I, 29). Во втором романе на заведённом Бендером «Деле Александра Ивановича Корейко» проставлены точные даты: «Начато 25 июня 1930 года» и «Окончено 10 августа 1930 г.»⁴².

Встречаются и другие маркеры, так сказать, исторического времени. К примеру, действия вполне реальных действующих лиц современной истории (Бриана, Макдональда, Чьемберлена, Ганди и др.) бурно обсуждают в Черноморске ветхие «пикейные жиле-

³⁹ Виктор Шкловский, *Повести о прозе. Размышления и разборы*, в 2-х томах, т. I, Москва, 1966, с. 173.

⁴⁰ Л. Пинский, *указ. соч.*, с. 266.

⁴¹ Ю. К. Щеглов, *указ. соч.*, с. II.

⁴² Правда, в истории Корейко просматривается т.н. двойное время. Так, в краткой биографии персонажа упомянуто, что в 1915 г. Саше Корейко было 20 лет, хотя чуть раньше сообщалось, что в пору действия романа (то есть в 1930 г.) ему 38 лет (II, 55, 53).

ты». На пиджаке итальянского корреспондента сияет фашистский знак. В разных главах вспоминаются по одному разу в дилогии знаменитый британский разведчик-арабист полковник Лоуренс и всемирно знаменитый тогда финский бегун-стайер Пааво Нурми, завоевавший три золотые медали на Олимпиаде 1924 г. в Париже, мировой рекордсмен. В другом месте упомянуто, что город Черноморск был основан в 1794 году. Такого рода указания являются не просто временными, а *хронотопическими* вехами: в 1794 г., как известно, была основана Одесса – родной город писателей и бесспорный *прототопос* Черноморска.

Некоторые события, отражённые или упомянутые в романе (например, Крымское землетрясение) без особого труда могут быть датированы. Есть в соответствии с вымышленными событиями и даты вымышленные, но без особого труда вписываемые в изображённую эпоху. К примеру, во второй главе «Золотого телёнка» сообщено, что ранней весной 1928 года «дети лейтенанта Шмидта» подписали в Москве пресловутую «Сухаревскую конвенцию».

На страницах дилогии немало и косвенных примет того исторического времени. Встречаются расхожие термины и псевдо-термины той эпохи; ими насыщены, например, бюрократические резолюции Пыхаева и его знаменитый «универсальный штемпель». Заря советской эпохи породила огромное множество акронимов и аббревиатур, с некоторыми из них (а то и с пародиями на них) мы встречаемся в романах. Вот лишь несколько примеров: *нарпит*, *рабис*, «*Быстроупак*», *Старпродкомгуб*, *ВХУТЕМАС*, *Закавтопромторг*, *Умслопогас*, *ФЗУ КРУЛТ* и т. п.

Наконец, в романах воссоздаются обычаи, нравы и порядки того времени, «обрушивающиеся» на читателя буквально с каждой страницы. *Палаточник* Прусис, угощающий пивом *финагента*, тотальное разворовывание имущества в Старгородском приюте для старух, закованные парадные подъезды зданий, «цинковые морды соглядатаев» (примета, возымевшая в СССР историческую перспективу), дутые артели и тресты, «самовзрывающиеся» акционерные общества тех времён, когда «старая хозяйственная система сгнула, а новая только начинала жить» (II, 64), общественная работа «в порядке миража», демонстрационный гроб «Смерть бюрократизму» – всё это и многое другое даёт мозаичное, но богатое и точное представление о советской реальности рубежа 1920–30-х гг.

Этот мир поразительно алогичен, ко многим изображённым ситуациям просто неприменимы мерки здравого смысла. Без знания конкретной советской – нэповской и посленэповской – истории с её неповторимо абсурдным бытом трудно понять, почему в Арбатском «нарпите» «пиво отпускается только членам профсоюза», насколько необходима обществу освоенная стариком Фунтом хлебная профессия «зиц-председателя», отчего подпольный миллионер Корейко вынужден вести жалкую жизнь рядового советского служащего и т. п. Пикаро Остап Бендер, противопоставленный столь странному миру, тем не менее легко ориентируется в этом мире, иногда вынужденно приспособляясь к абсурдному миропорядку, но в то же время не принимая его и смеясь над его нелепостью. Радости шекспировского Автолика по поводу того, что в его дни мир перенаселён глупцами, а потому «мошеннику рай», Остап отнюдь не испытывает. В решающем разговоре с Корейко он как будто позволяет себе пошутить, но есть в его шутке и некоторая доля истины: «Я не только трудился. Я даже пострадал. После разговоров с Берлагой, Скумбриевичем и Польшаевым я потерял веру в человечество... (II, 256–257).

Менее всего к произведениям Ильфа и Петрова подходит определение «роман с ключом» (*Roman à clef*), когда буквально за каждым эпизодом, персонажем, местом действия прочитываются конкретные ситуации, люди, населённые пункты. Действительно, в Черноморске угадывается Одесса, на которую в рамках текста (оставим пока за скобками одесское происхождение авторов), помимо года основания города, указывают многие детали: большой город на берегу Черного моря, кинофабрика, клетчатая материя «Столетье Одессы» (II, 49), кафе «Флорида» (литературная проекция знаменитого одесского кафе «Фанкони»), упоминание о «порто-франко» и «теплых морских ваннах», гимназия Илиади, улица Меринга и пр. Но поиск конкретно-географического прототипа вымышленных Старгорода или Васюков вряд ли принесёт желанный результат.

Если говорить об отдельных персонажах, то точно устанавливаемых прототипов имеют лишь эпизодические действующие лица. К примеру, прототипом необразованного графомана Никифора Ляписа был, как считают наиболее авторитетные комментаторы, поэт Осип Колычев. Фамилия грозы психопатов-притворщиков профессора Титанушкина, которому посвящён всего лишь один абзац в «Золотом телёнке», созвучна фамилии его

более или менее реального прототипа – видного российского психиатра профессора П. Б. Ганнушкина.

В этом отношении диалогия также не отклоняется от мировой пикарескной литературы. Л. Пинским подмечено, что в «Критиконе» Балтасара Грасиана «собственными смысловыми именами наделены только эпизодические образы романа...»⁴³. В принципе та же тенденция прослеживается и в книгах Ильфа и Петрова. Можно составить целый ряд «собственных смысловых имён»: Ляпис, Изнуренков, Шершеляфамов, Плотский-Поцелуев, Балаганов, Паниковский, Лоханкин, Птибурдуков, Фунт, Старохамский, Пферд, Польшаев, Вера Круц, Талмудовский, Ухудшанский, Павиайнен, Гигиенишвили, Трикартов, Полуфабрикант, Святотацкий, Вайнторг и т. п. Притом каждое из них принадлежит персонажу второго или более дальнего ряда, а то и просто лишь однажды вскользь упоминается. Встречаются и фамилии очень известные, как, например, Мечников, Пуанкаре, Дрейфус или Пфедеркорн, употребление которых преследовало столь же очевидную юмористическую задачу, что и, к примеру, фамилия Нидерландюк. Некоторые из оставшихся в истории человечества имён собственных намеренно искажены с той же целью, как, например, Лаувазьян. Есть и простые (иногда простейшие) фамилии, пародийно искажённые: Хворобьёв, Лейбедев, Культуртригер, Кукушкинд, Борисохлебский и др.

Наличие или отсутствие конкретного прототипа не может расцениваться как определяющий критерий точности художественного типа и его вписанности в тот мир, который, на взгляд главного героя, представляет собою «край непуганых идиотов» или нечто, противоположное его утопическому представлению о мифическом Рио-де-Жанейро – «хрустальной мечте детства». Эту мечту герой-пикаро не хочет ни с кем разделять, тем более что в его непосредственном окружении попросту не наблюдается личностей его масштаба.

Как уже отмечалось в литературоведении, «плутовской роман чреват робинзоновской ситуацией»⁴⁴. И в этом отношении диалогия Ильфа и Петрова находится в русле пикарескной традиции. Остап одинок и тогда, когда он ищет с Воробьяниновым бриллианты мадам Петуховой; от одиночества не спасает его

⁴³ Л. Пинский, *указ, соч.*, с. 260.

⁴⁴ Там же, с. 177.

разномастный экипаж «Антилопы-Гну» и, наконец, с особой острой ощущает он своё абсолютное одиночество уже после того, как «сбылись мечты идиота» и в чемодане у него оказался заветный миллион.

На страницах второго романа можно найти несколько саморазоблачительных признаний героя, осознающего своё одиночество. Во второй главе книги он признается Балаганову: «У меня нет родственников, товарищ Шура, – я один на всём свете...» (II, 29). В главе «Гремящий ключ» Остап явно блефует, «на всякий случай» пугая Корейко: «За холмом залегли мои молодцы...» (II, 325), – и грустит, вспомнив о том, что даже условные «молодцы» пребывают где-то очень далеко от него. В предпоследней главе Остап с плохо скрываемой печалью произносит многозначительную тираду: «Мне тридцать три года,... возраст Иисуса Христа. А что я сделал до сих пор? Учения я не создал, учеников разбазарил...» (II, 376).

«Робинзоада» героя непреодолима, она прерывается лишь на время присутствия рядом с ним попутчиков по жизненной дороге, пусть и не столь уж близких по духу и интеллекту людей, как бывший предводитель Старгородского дворянства или незадачливые «сыновья лейтенанта Шмидта». Она достигает своего апогея в последней главе «Золотого телёнка», окончательно закрывая для Остапа Бендера его утопическую перспективу и обуславливая вынужденное возвращение потерпевшего крупное крушение своих планов пикаро обратно – *на круги своя*, то есть в тот же, собственно говоря, советский контекст. При этом и в трагической, казалось бы, абсолютно безвыходной ситуации протагонист романа с его заключительной самоиронической тирадой («Не надо оваций! Графа Монте-Кристо из меня не вышло. Придется переквалифицироваться в управдомы») остаётся верен своей харизматической роли классического пикаро, помещённого в новые исторические условия.

PICARO IN THE SOVIET CONTEXT

(Modification of picaresaque novel in the dilogy by Ilya Il'f and Evgenij Petrov)

S u m m a r y

The essay deals with the genre peculiarity of the famous dilogy of the Russian satirists Ilya Il'f and Evgenij Petrov ("The Twelve Chairs" and "The Golden Calf"). Various critics found in these novels elements of such genres and genre modifications as *criminal biography*, *novel of adventures*, *Bildungsroman*, *novel-pamphlet* and so on.

A number of typical structural devices frequently used by the novelists, the original and complicated character of their charismatic protagonist Ostap Bender, such the quality of the both books as their consistent historicism, a very important role of irony and parody in the inner world of the literary works under investigation etc. allow to relate the dilogy of Il'f and Petrov to the tradition of European picaresque novel.