

О ГОГОЛЕВСКИХ ТРАДИЦИЯХ В ДИЛОГИИ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА

© 2009 г. М. Г. Соколянский (ФРГ)

В статье рассматриваются гоголевские традиции в романах Ильи Ильфа и Евгения Петрова “Двенадцать стульев” и “Золотой теленок”. Воздействие Гоголя прослеживается в жанровом своеобразии дилогии, в ее композиции, способах формирования сатирической доминанты изображаемого мира и обрисовки характеров персонажей, в стиле повествования, в ономастике.

The article shows how the Gogolesque traditions were carried on by Ilya Ilf and Evgeny Petrov in their novels “The Twelve Chairs” and “The Little Golden Calf”. The significant Gogol’s impact is evident in the generic handling of storyline, in the structural singularities of the dilogy, in the use of the satirical *dominanta*, in the shaping of characters, in the narrative style and in the onomasticon.

Девятая глава романа Ильи Ильфа и Евгения Петрова “Золотой теленок” начинается с развернутого сопоставления двух противоположных миров – *большого* и *маленького*: “...Параллельно большому миру, в котором живут большие люди и большие вещи, существует маленький мир с маленькими людьми и маленькими вещами. В большом мире изобретен дизель-мотор, написаны “Мертвые души”, построена Днепровская гидростанция и совершен перелет вокруг света. В маленьком мире изобретен кричащий пузырь “уйди-уйди”, написана песенка “Кирпичики” и построен брюки фасона “полпред” [1, с. 103–104].

То, что из всех больших свершений мировой литературы названа именно гоголевская поэма, отнюдь не случайно. В сравнительно немногих научных и публицистических трудах, где только заходит речь о традициях русской классики в сатирической дилогии, в первую очередь вспоминается имя Гоголя. “...Любимым писателем Ильфа и Петрова, – пишет автор лучшей на сегодняшний день книги о них, – (как и их современника Булгакова) был ...Гоголь...” [2, с. 254]. Положение это никем как будто не оспаривается, хотя крайне редко и отнюдь не развернуто конкретизируется¹. А между тем гоголевское влияние – притом чаще прямое, нежели опосредствованное, – весьма ощутимо в дилогии, и проявляется оно в самых разных аспектах.

«“Мертвые души” слагаются путем простого наращивания отдельных сцен, объединенных только поездками Чичикова...», – писал Б.М. Эй-

хенбаум [5, с. 307]. Думается, что когезия эпизодов в романе значительно сложнее “простого наращивания”, хотя в целом объединительная роль путешествия Чичикова в гоголевской поэме была подмечена ученым весьма точно. По целому ряду жанромодифицирующих признаков “Мертвые души” относятся к той романной разновидности, которую можно определить как **роман большой дороги**², первооткрывателем которой в мировой литературе явился Сервантес.

Аналогичное жанровое решение романов Ильфа и Петрова (или по крайней мере ряда их фрагментов) уже отмечалось вдумчивыми исследователями. “...Ориентация Ильфа и Петрова на классические модели еще более явно сказывается в *жанровом* и *композиционном* планах, – справедливо замечает Ю.К. Щеглов. – Жанр романа-путешествия, приводящего героя в соприкосновение с различными сферами общества, в том числе и с разного рода чудачками и монстрами, имеет давнюю историю (Сервантес, Смоллет, Гоголь)...” [9, с. 74].

Нетрудно выделить целый ряд достаточно объемных и важных частей дилогии, подтверждающих подчеркнутую Ю. Щегловым ориентацию. Это и погоня Бендера с Воробьяниновым за стульями, странствия героя и его *команды* в “Антилопе-Гну”, поездка главного героя в литерном поезде “на смычку рельсов Восточной Магистрали”, наконец, скитания Бендера-миллионера по стране. Эти фрагменты большей частью отмечены такими характерными признаками “романа большой дороги”, как линейная конструкция художественного пространства с более или менее четкой его направленностью и не декларируемая авторами, но ощутимая читателем гегемония не-

¹ В этой связи должна быть упомянута статья А.И. Кузьмина “Гоголевские традиции в романах И. Ильфа и Е. Петрова “Двенадцать стульев” и “Золотой теленок”, содержащая ряд интересных частных наблюдений, нуждающихся, правда, в систематизации и теоретико-литературном осмыслении [3, с. 285–293]. Следы гоголевского влияния в творчестве Зощенко, а также Ильфа и Петрова подмечает и Михаэль Вегнер [4, с. 416].

² Об этой жанровой разновидности (см.: [6; 7; 8]).

персонифицированного повествователя над событийным рядом³.

Жанровый императив в значительной мере определяет и композицию исследуемых романов; в этом случае родство с гоголевской поэмой также бросается в глаза. Достаточно обратить внимание на вставные новеллы – компонент многих романов названного типа, начиная с сервантесовского “Дон Кихота”. Образцами вставных новелл в “Мертвых душах” можно считать “Повесть о капитане Копейкине”, рассказанную чиновником почтмейстером (глава десятая), или рассказ о Кифе Мокиевиче и Мокие Кифовиче из одиннадцатой главы первого тома.

В “Двенадцати стульях” и “Золотом тельце” есть множество вставных новелл. Таковы, например, вставная миниатюра о графе Друцком 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 еще больше, и носят они по преимуществу пародийный характер (вспомнить хотя бы импровизированную новеллу Бендера о Вечном Жиде, рассказанную корреспондентам в литературном поезде).

В жанровом отношении такие отступления неоднородны: есть **новеллы**, как, например, рассказ бухгалтера Берлаги “о том, что случилось с ним в сумасшедшем доме”, есть **развернутые сообщения**, вроде рассказа Балаганова о подписании пресловутой Сухаревской конвенции, есть **миниатюры, анекдоты**, вроде тех, которые рассказывают друг другу пассажиры в поезде (“Двенадцать стульев”), **эпистолярные вставки** (письма отца Федора жене) и даже философические по тону **эссе**, вроде рассуждения о пешеходах в главе, открывающей второй роман и по своей тональности очень напоминающей анафорическое начало седьмой главы первого тома гоголевской поэмы (“Счастлив путник... Счастлив семьянин... Счастлив писатель...”).

Гегемония повествователя находит свое проявление в удивительной органичности авторских отступлений, связанных тематически и эмоционально с фабульным массивом текста. В “Мертвых душах” это и упомянутое рассуждение о “счастливых” людях в начале седьмой главы, и отступление о “нравственных качествах” человека (глава XI), и знаменитое, ставшее сверхрестоматийным место о птице-тройке в конце первого тома и пр. У авторов дилогии отступлений также предостаточно: примером могут служить хотя бы памятное рассуждение о статистике, которая “знает все”, в пятнадцатой главе первого романа

или краткий вступительный “трактат” о пешеходах в первой главе “Золотого тельца”.

Проявляется гоголевское влияние и в изображении характеров – персонажей романов. В предисловии к своему комментарию (“Спутнику читателя”) Ю. Щеглов посвящает специальный раздел литературной генеалогии героя Ильфа и Петрова, упоминая в этой связи и Печорина, и Хулио Хуренито, и даже Воланда, который вообще-то никак не мог быть известен в конце 1920-х – начале 1930-х годов современникам М. Булгакова, но почему-то не вспоминает Чичикова. Между тем некоторые “чичиковские черты”⁴ (находчивость в щекотливых ситуациях, тонкое понимание человеческой природы и умение этим пониманием воспользоваться, предприимчивость) можно разглядеть в характере и в способе жизнедеятельности Остапа Бендера. Да и у экипажа “Антилопы-Гну” есть нечто общее с чичиковским “походным экипажем, состоящим из господина средних лет, брички, в которой ездят холостяки, лакея Петрушки, кучера Селифана и тройки коней...” [11, с. 253]. Роднит Остапа Бендера с героем Гоголя также финальное крушение его авантюрного предприятия.

Там, где это сходство не бросается в глаза, читатель гоголевской поэмы находит подсказку в повествовании “всеведущего” автора⁵. «...Итак, вот весь налицо герой наш, каков он есть! Но требуют, может быть, заключительного определения одной чертой: кто же он относительно качеств нравственных? – задается риторическим вопросом автор “Мертвых душ” в финальной главе первого тома. – Что он не герой, исполненный совершенств и добродетелей, это видно...» [11, с. 254]. В отличие от своего великого предшественника, Ильф и Петров не прибегают к прямым авторским оценкам и характеристикам, предоставляя иногда в качестве своего рода “подсказки” результаты “переживаний и самокопания” самого героя.

Подчас проглядывает в действиях Остапа Бендера сходство и с другим гоголевским героем – Хлестаковым. Достаточно вспомнить грустнотомическое 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, а также представление “Бендер-Задунайский” при знакомстве с мужем Зоси Синицкой в финальной части “Золотого тельца”. Прибегает герой к преувеличению собственной значительности и в целом ряде других эпизодов. Разве что, в отличие от

⁴ Выражение Я.С. Лурье [2, с. 260].

⁵ Всеведущий (omniscient) повествователь – формулировка, введенная в оборот Генри Джеймсом и его последователями в англо-американской критике (см.: [12, с. 272–279]).

³ Подробнее о жанре дилогии Ильфа и Петрова см. в специальной статье: [10, с. 41–61].

протагониста “Ревизора”, великий комбинатор не чужд самоиронии в такого рода преувеличениях.

Поскольку речь зашла о перекличке отдельных персонажей в диалогии и гоголевской пьесе, можно вспомнить и о функциональном подобии застенчивого воришки Альхена из “Двенадцати стульев” и Артемия Филипповича Земляники: оба беззастенчиво грабят *богоугодные* заведения. К этому можно добавить, что по возрасту (“господин средних лет”) и по характеру экономической изобретательности некоторое родство с Чичиковым обнаруживает еще один персонаж “Золотого тельца” – Александр Иванович Корейко. История этого *комбинатора*, изложенная в главах “Обыкновенный чемоданишко” и “Подземное царство”, заставляет вспомнить о становлении личности покупателя мертвых душ, описанной в заключительной главе первого тома поэмы.

Начать хотя бы с портретных характеристик: Чичиков в авторском описании “благообразен”, и у Корейко “с лица... не сходила честная советская улыбка” [1, с. 62]. Практичный Чичиков “решился жарко заняться службой” с целями самыми что ни на есть прагматическими, да и Корейко, движимый теми же целями, “от возлежания на диване рванул в аферы”. Правда, живут и действуют эти герои в очень уж разное время: время Чичикова куда более стабильное, тогда как время Корейко меняющееся, “беспокойное”. Между тем каждая афера Чичикова заканчивается провалом, а подпольный миллионер Корейко, казалось бы, выходит сухим из воды всякий раз, но тем не менее не только в настоящем, но и в просматриваемой авторами перспективе лишен возможности воспользоваться сверхуспешными результатами своих афер.

Прослеживая общее в персонажах рассматриваемых книг, еще и еще раз убеждаешься в правоте замечания Александра Веселовского, размышлявшего над вхождением фольклорных *мотивов* и *сюжетов* в исторический оборот: “Современный роман не типичен, центр не в фабуле, а в типах...” [13, с. 306]⁶. Впрочем, нечто общее просматривается и в макроконтексте существования героев книг, написанных в разное время и, казалось бы, при совершенно различном социальном устройстве страны. Так, один из персонажей второго тома поэмы Тентетников в молодости “замешался в одно неразумное дело”, помышляя “доставить прочное счастье всему человечеству”, но результатом деятельности этого тайного “филантропического общества” было лишь скорое исчезновение денежных “пожертвований” [11, с. 284]. В деятельности Корейко на раннем этапе политико-утопический компонент отсутствует

начисто, зато дутые акционерные общества нэповских времен приносят ему самому значительно более ощутимый доход.

И помимо “двух комбинаторов”, в описании разных времен, между которыми пролегает столетие, нетрудно встретить какие-то общие, релевантные не для одной лишь эпохи черты. К примеру, в седьмой главе первого тома “Мертвых душ” есть описание палаты, где Чичиков совершает купчую на мертвые души. “...Следовало бы описать канцелярские комнаты, которыми проходили наши герои, но автор питает сильную робость к присутственным местам...” [11, с. 147], – замечает Гоголь, и с этим замечанием перекликается рассуждение авторов “Золотого тельца” о “меблировке присутственных мест” в царское время и после революции.

Во второй части процитированной выше фразы да и вообще в описании палаты Гоголь дает полную волю авторской иронии. Так, чиновников-вымогателей именует писатель “жрецами Фемиды”. Лишь изредка сбивается он на инвективные отступления и описания, как, например, в случае с ушлым чиновником – обладателем своеобразного лица, “которое называют в общежитие кувшинным рылом”. С грязью, царящей в описываемой Гоголем палате, вполне гармонируют грязные нравы чиновников-мздоимцев.

В чем-то очень похожую картину находим и в изображении канцелярских “тружеников” в диалогии Ильфа и Петрова. Достаточно вспомнить геркулесовцев – бездельников, бюрократов и хапуг, выносящих на торжественные демонстрации агитационный гроб с призывной надписью “Смерть бюрократизму!”. Далеко не все из них преуспевают настолько же, насколько преуспел в своих финансовых аферах Корейко, но стремление побольше урвать и еще более распространенное желание не выполнять по возможности своих прямых служебных обязанностей, роднит большинство геркулесовцев; и на эту странную картину авторы, подобно Гоголю активно прибегающие к ироническим характеристикам, предлагают взглянуть взором человека из иного мира – иностранного специалиста Генриха Марии Заузе.

Те же Полыхаев, Скумбриевич, Берлага представляют собою не что иное, как “мертвые души” (не в исключительно *ревизском*, а в истинно гоголевском смысле); причем, *мертвых душ* в диалогии Ильфа и Петрова встречается предостаточно. Имеются в виду, конечно, не клиенты гробовых дел мастера Безенчука и “Нимфы”, а персонажи живые, но с атрофированной душевной жизнью, вроде Воробьянинова и его “конкурента” – отца Федора, членов тайного “Союза меча и орала”, служащих “Геркулеса”, обитателей Вороньей Слободки, симулянтов – пациентов психиатрической клиники, сотрудников кинофабрики, посе-

⁶ Содержащаяся в замечании обидная тавтология (“типичен” / “типах”) общего смысла не затемняет.

щаемой Остапом, жалкого недоучки Васисуалия Лоханкина с его “грандиозными” идеями, в своих псевдоинтеллектуальных потугах напоминающего Тентетникова из второго тома “Мертвых душ”, и пр. и пр.

Отдельные эпизоды дилогии в той или иной мере вызывают ассоциации с миром произведений Гоголя. Взять к примеру описание людской беготни на Первой Черноморской кинофабрике, охарактеризованной как “тот ералаш, какой бывает только на конских ярмарках и именно в ту минуту, когда всем обществом ловят карманника” [1, с. 266]. Этому “творческому” ералашу придан в сравнительно лаконичном описании привкус чего-то сверхъестественного и притом поразительно бессмысленного. “...Люди в синих беретах сталкивались с людьми в рабочих комбинезонах, разбегались по многочисленным лестницам и немедленно по этим же лестницам бежали вниз. В вестибюле они описывали круг, на секунду останавливались, остолбенело глядя перед собой, и снова пускались наверх с такой прытью, будто бы их стегали сзади мокрым линьком...” [1, с. 266].

В последующем описании бессмысленность возводится в степень фантастики: “...беготня по лестницам, кружение, визг и гоготанье на Первой Черноморской кинофабрике достигли предела. Адъютантши скалили зубы... Консультанты, эксперты и хранители чугунной печати сшибались друг с другом и хрипло хохотали. Пронеслась курьерша с помелом. Великому комбинатору почудилось даже, что один из ассистентов-аспирантов в голубых панталонах взлетел над толпой и, обогнув люстру, уселся на карнизе...” [1, с. 270].

Вся эта кутерьма очень напоминает шабаш нечистой силы, изображенный Гоголем в повести “Вий”. Даже вполне реалистические детали, как бедуинская борода и золотое пенсне со шнурком у глухого “звукотика”, которого внезапно перебрасывают в Умань “для ведения культработы среди ломовых извозчиков”, или “курьерша с помелом”, только усиливают замеченное сходство. Наконец, тот эффект, который производит “бой вестибюльных часов”, возвещающий конец рабочего дня на кинофабрике, подобен действию “петушьего крика” в “Вие”. Кстати, весь эпизод с посещением кинофабрики великим комбинатором заканчивается очень гоголевской по духу фразой: “С берега, из рыбацкого поселка, донеслось пенье петуха” [1, с. 272]. В традициях Гоголя у сатириков XX века фантастика уходит “в быт, в вещи, в поведение людей и в их способ мыслить и говорить...” [14, с. 129].

В восьмой главе “Золотого теленка”, названной “Кризис жанра”, провинциальные художники охотятся за своим земляком, а теперь “известным

работником центра” товарищем Плотским-Потелуевым, чтобы запечатлеть портрет сией *знаменитости*. Удача улыбается одному из местных живописцев – “новатору” Феофану Мухину, который “пишет овсом” и не без выгоды для себя создал уже ряд портретов местных руководителей. При чтении этого эпизода на память приходит начало повести Гоголя “Портрет” с описанием картинной лавочки на Шукином дворе и насмешками над вкусами праздных посетителей, питающих интерес к изображениям таких *знаменитостей*, как Хозрев-Мирза или “царевна Миликтриса Кирбитьевна”, – вкусами, которым охотно потакают не слишком разборчивые в тематике и средствах художники.

Напрашиваются аналогии и между отдельными описаниями фона, на котором действуют главные герои. Так, шутливое суждение Остапа о конструкции машины Козлевича в главе “Бензин ваш – идеи наши” (“Золотой теленок”) отдаленно напоминает досужий разговор двух мужиков о надежности колеса чичиковского экипажа в самом начале “Мертвых душ”. Параллели просматриваются и между отдельными описаниями места действия. К примеру, краткий панегирик маленьким городам в первой главе “Золотого теленка” напоминает *воспевание* “чудного города Миргорода” в начале четвертой главы “Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем”. Причем в обоих случаях дифирамбы пропитаны иронией. Если апофеозом гоголевского описания оказывается занимающая всю площадь городка “удивительная лужа”, то в “Золотом теленке” уважение маленьких городов к пешеходу проявляется в том, что он “беззаботно бродит по мостовой и пересекает ее самым замысловатым образом в любом направлении” [1, с. 11].

Следы гоголевского воздействия обнаруживаются в дилогии и на речевом уровне. “...Целые россыпи переклички с классикой обнаруживаются на *фразеологическом* и *стилистическом* уровнях”, – замечает автор комментария к дилогии, находя там “многочисленные гоголевские, чеховские, толстовские обороты...” [9, с. 75]. Надо полагать, о Гоголе в этом ряду упомянуто в первую очередь совсем не случайно. Ограничусь несколькими примерами, не ставшими еще хрестоматийными при упоминаниях о гоголевском влиянии.

О Воробьянинове в первой главе “Двенадцати стульев” сказано, что, проснувшись в добром расположении духа, он говорил себе “Бонжур”, а в ином состоянии предпочитал немецкий язык, говоря “гут морген”. Приветствовал себя именно так (вместо “Гутен морген” – Guten Morgen). Предводитель старгородского дворянства, как известно из глав “Бойкий мальчик” и “Продолжение предыдущей”, не вошедших в окончательную редакцию романа, плохо учился в гимназии. Но

не менее важно, что подобное искажение уже встречалось в русской литературе XIX столетия: в петербургской повести Н.В. Гоголя “Невский проспект” об одном из главных персонажей – принадлежавшем, по словам автора, к “среднему классу общества” поручике Пирогове – сказано, что он «знал по-немецки только “гут морген”» [15, с. 34].

В главе “Первое свидание” романа “Золотой теленок” главный эпизод начинается с трехкратного повторения слова “ночь”: “Ночь, ночь, ночь лежала над всей страной” [1, с. 161], а чуть ниже – “Ночь, ночь, ночь, как уже было сказано, лежала над всей страной” [1, с. 162]. Эмфатическое употребление этого слова ассоциируется с хрестоматийным началом второй главы повести Гоголя “Майская ночь, или утопленница”: “Знаете ли вы украинскую ночь?..”. “Круглое глобусное брюхо” (другое определение – “перламутровый живот”) расположившегося на морском пляже геркулесовца Егора Скумбриевича напоминает изображение голого Петра Петровича Петуха (“точный арбуз”) во втором томе “Мертвых душ”.

Да и в прозвищах, даваемых чиновникам, есть общее между произведениями авторов разных столетий: у Гоголя ведающий крепостной экспедицией Иван Антонович получает прозвище “кувшинное рыло”, а Остап Бендер при первом посещении “Геркулеса”, разглядывая внешность еще незнакомых сотрудников конторы, дает им прозвища: “барбос”, “красномордый подхалим”, “старичок-боровичок” [1, с. 127]. Во втором томе гоголевской поэмы буфетчик в доме Тентетникова Григорий отчаянно ругается с ключницей Перфильевной: “Душонка ты мелкопоместная, ничтожность этакая...”. Как похоже любит огрызаться в “Золотом теленке” Паниковский, именуя самых разных людей “жалкими, ничтожными личностями”!

Этому же персонажу, облаченному в костюм пожарника, Бендер, переведя глагольный императив, содержащийся в тексте-источнике, во множественное число, говорит словами Тараса Бульбы: “А ну, поворотитесь-ка, сынку!”. Прозвище “Воронья слободка”, данное квартире, где проживает Лоханкин, напоминает планы Чичикова назвать свою деревню “Чичиковой слободкой” (именно “слободкой”, а не “слободой”). Задумав свое предприятие, Чичиков думает: “...недавно была эпидемия, народу вымерло, *слава богу* (курсив мой – М.С.), немало...” [11, с. 252]. Это же вводное словосочетание со сходной функцией содержится и в рассказе о двадцатилетнем Саше Корейко, слушающем в 1915 году крики “полусумасшедшего газетчика”: “Наши наступают! Слава богу! Много убитых и раненых! Слава богу!” [1, с. 55].

Изобретательность авторов дилогии в создании новых, странных и по преимуществу смешных имен собственных снова заставляет вспомнить Гоголя. Только в “Мертвых душах” таких имен встречается изрядное количество. Собакевич, Ноздрев, Коробочка, Елизаветъ Воробей, Пробка, Неуважай-Корыто, Копейкин, Костанжогло, Трухачевский, Беребендовский, Варвар Николаич Вишнепокромов, “грузинский князь” Чипхайлидзе и т.п. Имен, производящих аналогичный эффект, в дилогии Ильфа и Петрова находим никак не меньше: Ляпис, Изнуренков, Шершеляфов, Плотский-Поцелуев, Балаганов, Паниковский, Лоханкин, Птибурдуков, Фунт, Старохамский, Пферд, Полыхаев, Вера Круц, Талмудовский, Ухудшанский, Павиайнен, “бывший горский князь, а ныне трудящийся Востока” Гигиенишвили, Тезоименицкий, Соловейский, Трикартов, Полуфабрикант, Святотацкий, Вайнторг, Нидерландюк и т.п.

Если прозвища чиновников у Гоголя принадлежат безличному повествователю, то у Ильфа и Петрова забавные прозвища другим персонажам дает самолично главный герой. Вообще, о месте автора и его посредника – повествователя – следовало бы сказать особо. Рассуждая о *проблеме автора*, М. Бахтин заметил: “Автор должен находиться на границе создаваемого им мира как активный творец его, ибо вторжение его (автора. – М.С.) в этот мир разрушает его (этого мира. – М.С.) эстетическую устойчивость...” [16, с. 166]. Можно сказать, что ни у Гоголя, ни у авторов дилогии охарактеризованного ученым “вторжения” не происходит, а редкое включение автора в повествование реализуется более органично.

Одним из способов такого включения являются своего рода авторские обращения к читателю. У Гоголя автор присутствует в тексте более явно, что находится в согласии с необычным для крупных форм художественной прозы определением жанра книги: поэма. Само слово “читатель” является в “Мертвых душах” достаточно частотным: писатель то высказывает предположение о реакции читателя на тот или иной эпизод, то приглашает читателя внимательнее присмотреться к персонажу или какому-либо его поступку... Авторы дилогии, обходясь, как правило, без этого слова, тем не менее могут позволить себе прямое обращение к читателю своей книги с вопросами, предваряющими тему очередного эпизода, как, например, в начале главы “От Севильи до Гренады” в “Двенадцати стульях”: “Позвольте, а где же отец Федор? Где стриженный священник церкви Флора и Лавра?” [17, с. 190].

Впрочем, авторские вмешательства такого типа не нарушают целостности изображаемого мира ни в “Мертвых душах”, ни в книгах Ильфа и Петрова. Отмеченная Ю.М. Лотманом “театраль-

ность” художественного пространства в прозе Гоголя [18, с. 259] не предусматривает – даже в читательском воображении – фигуры автора на авансцене, подающего служебные реплики. То же самое можно сказать и о дилогии, где авторские отступления вынесены за пределы фабульного пространства, а комментарии к происходящим событиям – как правило, иронические – доверены главному герою-эйрону. Примером может служить комедийный комментарий Бендера к “выносу тела” Паниковского из Арбатовского исполкома. Правда, комментарий такого рода сопровождает далеко не каждую сцену, отмеченную признаком театральности. В той же первой главе “Золотого тельца” импровизированный диалог двух сыновей лейтенанта Шмидта – Остапа и Балаганова – в кабинете председателя исполкома не комментируется уже хотя бы потому, что потенциальный комментатор сам является участником этого представления.

Подобные комментарии способны существенно усилить сатирическое звучание того или иного фрагмента, как, впрочем, и всего романа. Сатирическая доминанта характерна и для “Мертвых душ” (в первую очередь, для первого тома), и для дилогии Ильфа и Петрова. Но это никак не сатира свифтовского или щедринского характера, когда все художественное полотно, включая все до единой малейшие его детали, подчинены исключительно сатирическому заданию. Изобразительный и интонационный спектры отличаются и у Гоголя, и у авторов дилогии большим разнообразием.

В гоголевском творчестве эту особенность по-своему подметил еще Ю.Н. Тынянов: “...у Гоголя два плана: высокий, трагический, и низкий, комический...” [19, с. 204]. Правда, поиск этого “высокого плана” в “Ревизоре” или в первом томе “Мертвых душ” не сулит ощутимых положительных результатов. Во втором случае литературоведами и критиками чаще всего приводится заключительное, не лишенное патетики, ведущей свое происхождение от романтического искусства, отступление о “птице-тройке”, амбивалентный пафос которого требует, очевидно, специального рассмотрения и выходит за пределы обсуждаемой проблемы.

В дилогии Ильфа и Петрова можно отыскать эпизоды, призванные как бы стать противовесами сатирически изображенному миру; правда, они начисто лишены романтического флера. Это и вполне реальный клуб, отстроенный на сокровища, спрятанные в стуле мадам Петуховой, и торжественное открытие Восточной Магистрали, и настоящий автопробег, проносящийся мимо притаившихся антилоповцев... “Ильф и Петров не только заимствовали у Гоголя образ дороги; они дали свой вариант гоголевской тройки, – пи-

шет Я.С. Лурье. – Это – автопробег, настоящий автопробег, а не тот, который имитировали жулики – пассажиры “Антилопы”» [2, с. 275]. Отдавая должное наблюдательности исследователя, хотелось бы заметить, что в некотором смысле, не акцентированном сатириками хотя бы из самоцензурных соображений, “настоящий автопробег” может рассматриваться и как элемент пропагандистского “политкарнавала”, пародируемого антилоповцами и иронически комментируемого их командором.

Однако не эти акценты, не лишённые, между прочим, иронической окраски, определили жизненность и широчайшую читательскую аудиторию дилогии. Не способны они были даже усыпить бдительность “неистовых ревнителей” советской литературы ни в пору своего появления, ни позднее, когда, например, в печально памятном “Постановлении Секретариата Союза писателей СССР от 15 ноября 1948 г.” было сурово осуждено издательство “Советский писатель” за выпуск дилогии массовым тиражом в 1948 г.

Подобно тому, как Гоголь планировал во втором томе представить читателю некоторый *противовес* миру мертвых душ, жившие в другое время Ильф и Петров, прекрасно понимая, каковой может быть действенная реакция чиновников от литературы на обличительное начало, превалирующее в их романах, вкрапляли в сатирическое повествование редкие оптимистические фрагменты. Тем не менее в обоих случаях успех произведений обеспечила именно сатирическая доминанта. Гоголем была заложена продуктивная традиция панорамной, всеохватной сатиры на “всю Русь в целом” [20, с. 481] – на систему, царящую в государственном устройстве России, быте и нравах ее обитателей, к какому социальному слою они бы ни принадлежали. В русле этой тенденции находятся немногочисленные, однако, безусловно, лучшие книги отечественных сатириков XIX–XX вв. Дилогия Ильфа и Петрова представляет собою яркий пример творческого усвоения традиций гоголевской сатиры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ильф Илья, Петров Евгений. Собр. соч. В 5 т. Т. 2. М., 1961.
2. Лурье Я.С. В краю непуганых идиотов // Лурье Я.С. Россия древняя и новая. СПб., 1997.
3. Кузьмин А.И. Гоголевские традиции в романах И. Ильфа и Е. Петрова “Двенадцать стульев” и “Золотой теленок” // Классическое наследие и современность. Л., 1981.
4. Geschichte der Russischen Literatur / Red. Helmut Grasshof. Band 1. Berlin; Weimar, 1986.
5. Эйхенбаум Б. О прозе. Сб. статей. Л., 1969.
6. Lukács Georg. Die Theorie des Romans. Berlin, 1920;

7. Wyndham Lewis D.B. The Shadow of Cervantes. New York, 1962.
8. Соколянский М.Г. Западноевропейский роман Эпохи Просвещения. Киев; Одесса, 1983.
9. Щеглов Ю. К. Романы И. Ильфа и Е. Петрова. Спутник читателя. Т. 1 // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 26/1. Wien, 1990.
10. Соколянский Марк. Пикаро в советском контексте (модификация плутовского романа в дилогии И. Ильфа и Е. Петрова) // Zagadnienia Rodzajow Literackich, T. 50, z. 1–2 (99–100).
11. Гоголь Н.В. Собр. соч. В 6 т. Т. 5. М., 1959.
12. Scholes Robert, Kellogg Robert. The Nature of Narrative. Oxford Univ. Press, 1976.
13. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.
14. Манн Ю. Поэтика Гоголя. М., 1978.
15. Гоголь Н.В. Собр. соч. В 6 т. Т. 3. М., 1959.
16. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
17. Ильф Илья, Петров Евгений. Собр. соч. В 5 т. Т. 1. М., 1961.
18. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988.
19. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
20. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959.