

строки не могли не написаться, то для П. Васильева цитируемый экспромт был, вероятно, еще одним безоглядным его озорством, не более чем литературной шуткой, которая, впрочем, имела совсем не шуточное последствие. Среди протоколов допросов поэта во время очередного его ареста фигурировали и эти строки.

Смертный приговор поэту был вынесен и приведен в исполнение 15 июля 1937 года. Он был расстрелян, согласно обвинению, за намерение «принять личное участие в совершении террористического акта против товарища Сталина»¹⁹.

Одним из последних стихотворений поэта стало его исполненное предчувствий неумолимой гибели пронзительное «Прощание с друзьями» (1936):

Ой и долог путь к человеку, люди,
Но страна вся в зелени – по колени травы.
Будет вам помилование, люди, будет,
Про меня ж, бедового, спойте вы...
(222)

Через два десятилетия после уничтожения Павел Васильев был реабилитирован.

М.Н. ЛИПОВЕЦКИЙ
(г. Болдер, США)

**ОСТАП БЕНДЕР:
«ТЕНЕВОЙ КОРОЛЬ» СОВЕТСКОГО МИРА
(фрагменты из главы «РОМАНЫ ИЛЬИ ИЛЬФА и
ЕВГЕНИЯ ПЕТРОВА» для готовящегося учебника
по истории русской литературы 1930-х гг.)**

Социальная шизофрения

Обычно считается, что социальная мимикрия изображается в романах в качестве «едва ли не главной болезни времени». Однако это наблюдение справедливо лишь отчасти. Так, например, в «Двенадцати стульях» лишь Воробьянинов, старик Коробейников, члены Союза

¹⁹ На пять лет как члена семьи изменника Родины осудили его жену Елену Вялову, которой вменялось в вину то, что она, «зная о контрреволюционной деятельности Васильева», не донесла на него. За сохранение и распространение стихов сына был арестован и погиб в заключении его отец – школьный учитель из Павлодара.

меча и орала и в известной степени Никифор Ляпис, автор «Гаврилиады», могут быть определены как мимикрирующие к новым социальным обстоятельствам. Мимикрирующих персонажей намного больше в «Золотом теленке»: это и Корейко, и все показанные в романе «геркулесовцы» (Берлага, Скумбриевич, Польшаев, Бомзе), и «дети лейтенанта Шмидта», и ребусник Синицкий. Но именно мимикрии упорно сопротивляется Хворобьев, которому снятся отвратительно советские сны; не мимикрия, а власть стереотипа характеризует компанию журналистов; не мимикрия, а ложные претензии на значительность делают смешным Васисуалия Лоханкина; не мимикрия, а прагматический расчет движет ксендзами, «охмуряющими» Козлевича; и вовсе не мимикрией, а бессознательной инерцией продиктовано поведение Балаганова и Паниковского.

Обширная галерея комических персонажей дилогии скорее объединена качествами, по отношению к которым социальная мимикрия является лишь частным случаем. Более общее свойство может быть определено как *неадекватность*: комическое несоответствие между личностью и социальным поведением, между внешним и внутренним, между лицом и маской. Священник, ради свечного заводика стригущий бороду и пускающийся во все тяжкие; супруга скромного инженера, чей словарный запас ограничен семнадцатью лингвистическими единицами (включая суффикс и междометия), тем не менее соревнующаяся с американской миллиардершей и меценаткой (трудно не увидеть в этой героине пародию на советское «соревнование» с Западом в области экономики); блестящий остроумец, вечно суетящийся и всех боящийся; любвеобильная и романтическая «мечта поэта», которая со словами «все берите» яростно сбивает цену за информацию о сбежавшем возлюбленном; нищий вегетарианец, мечтающий о мясе, но уговаривающий себя и жену тем, что «свиная котлета отнимает у человека неделю жизни»; провинциальные шахматисты, одурманенные мечтой о превращении их городка в шахматную столицу мира – все эти персонажи «Двенадцати стульев» обнаруживают явное противоречие между тем, кем они хотят казаться (или кем они себя воображают), и тем, кем они являются на самом деле. Это противоречие между социальной ролью и социальной идентичностью часто не осознается персонажами, но неизменно фиксируется Остапом. (Иногда это противоречие может быть вызвано особыми обстоятельствами, как, например, в случае с серьезным человеком, инженером Щукиным, очутившимся «в ужасном положении».)

Другое дело персонажи, которые *сознательно* выдают себя не за тех, кем они являются. Под эту категорию подпадают не только все мимикрирующие герои, но и такие персонажи, как Альхен, скрываю-

щий воровство под маской застенчивости, или Полесов, маскирующий кипучей деятельностью абсолютное ничегонеделание, или же недочувствующий гимназист Лоханкин, принимающий позу хранителя культурных ценностей и бескорыстного искателя «сермяжной правды»; или же ксендзы, взывающие к богу в душе Козлевича, но имеющие в виду всего лишь его автомобиль. Подпадают под эту категорию актеры и музыканты Театра Колумба из «Двенадцати стульев» и «овсяный» художник Феофан Мухин из «Золотого тельца», и автор «Гаврилиады», и «созвучный эпохе» литературный конъюнктурщик Хунтов (из ранних редакций «Двенадцати стульев») – все они выдают жульничество и халтуру за искусство. Конечно, центральное место в этой галерее принадлежит Александру Ивановичу Корейко, аферисту государственного масштаба и подпольному миллионеру под маской «скромного советского мышонка». Во всех этих случаях налицо противоречие между социальной маской и скрытой социальной ролью.

Особый – но, наверное, самый яркий – случай представляют собой персонажи, которые внезапно и к собственному неудовольствию обнаруживают противоречие между собственным сознанием и бессознательными рефлексам. Треухов, который, вопреки собственному желанию, как органчик, заводит стандартную речь о международном положении на митинге по поводу пуска городского трамвая; Хворобьев, который, ненавидя советскую власть, вынужден смотреть советские сны; или Балаганов, который даже имея в кармане пятьдесят тысяч, «механически» тянется за чужим кошельком. Примыкает к этому ряду и изображение журналистов, не способных противостоять бессознательным чарам стереотипов.

Последняя группа персонажей особенно показательна не только тем, что в ней возрождаются мотивы романтического гротеска (раздвоение личности, превращение человека в автомат, неподконтрольный собственной воле), а в том, что в мире «Двенадцати стульев» и «Золотого тельца» все персонажи – за исключением Остапа Бендера – сплошь социальные, у них нет никакого индивидуального сознания или даже бессознательного, одни лишь социальные роли, маски, раз и навсегда заданные идентичности. Этим же, кстати, объясняется и невозможность имитировать «асоциальное» безумие в истории бухгалтера Берлаги в «Золотом тельце».

Таким образом, практически все персонажи дилогии страдают своеобразной *социальной шизофренией*, более или менее глубоким раздвоением личности – все они неадекватны самим себе, хотя и далеко не всегда осознают собственную неадекватность. Если в «Двенадцати стульях» преобладают индивидуальные случаи социальной шизофрении, и лишь газетный мир, театр Колумба и васюковские шахма-

тисты представляют шизофрению групповую, то в «Золотом теленке» именно коллективы, объединенные «раздвоенным личностью», выходят на первый план: это и «дети лейтенанта Шмидта», и художники из группы «Диалектический станковист», и «геркулесовцы», и черноморская киностудия, и журналисты.

В основе всех этих курьезов обнаруживается *принципиальная неразличимость* базовых категорий социальной оценки: допустимого и преступного, предосудительного и похвального, нормального и патологического, подлинного и фальшивого, и т.п. Именно на этой постоянной (и постоянно скрытой) зоне неопределенности и зиждется стратегия бендеровских побед. Вместе с тем редкие поражения Остапа связаны именно с персонажами, в которых либо еще нет (Зося, студенты-практиканты), либо уже не остается (Воробьянинов в финале «Двенадцати стульев») социальной шизофрении. Остап исключительно быстро и точно диагностирует тип социальной шизофрении, с которым он сталкивается – скажем, при встрече с Эллочкой: «Остап прошел в комнату, которая могла быть обставлена только существом с воображением дятла... Остап сразу понял, как вести себя в светском обществе» (1, 272). При этом он не только немедленно артистически имитирует тот речевой и поведенческий стиль, который произведет наибольший эффект на «клиента» (в этом смысле он действительно «суперхамелеон», по выражению А.К. Жолковского) – Остап интуитивно устанавливает ту неопределенность, которая и порождает социальную шизофрению героя, устанавливает и виртуозно на ней играет.

Например, при первой встрече с Воробьяниновым он подавляет волю бывшего предводителя уездного дворянства демонстрацией того, что Ипполиту Матвеевичу, как он ни старайся, не удастся доказать, что он приехал в Старгород не из Парижа с секретным заданием, а из города N: граница между внешним и внутренним эмигрантом слишком легко поддается манипуляции. Создавая «Союз меча и орала», Остап эксплуатирует неопределенность границы между разрешенной и неразрешенной политической деятельностью: тайный союз во главе с «отцом русской демократии», безусловно, преступен, но помощь беспризорникам в качестве задачи организации – бесспорно, легальна. С Эллочкой он играет на неразличимости подлинной и мнимой ценности: в мире моды чайное ситечко, якобы привезенное дипломатом из Вены, перевешивает стул «из дворца». Рисуя плакат на «Скрябине» Остап явно пародирует деятельность театра Колумба (как, впрочем, и вымогательские кампании государственных займов) – недаром создание бендеровского шедевра происходит под аккомпанемент спора между музыкантами-классиками и музыкантами-экспериментаторами, играющими на клистирных трубках: смелость Остапу-художнику при-

дает явная неопределенность границы между авангардом и шарлатанством. С васюковскими шахматистами он создает пародийную утопию, обнажая тем самым неопределенность границы между утопической идеологией, выдаваемой за политическую «программу», и разнужданным жульническим враньем. В Пятигорске, собирая деньги за вход в Провал, Остап эксплуатирует неясность границ государственной жадности («Как город не догадался до сих пор брать гривенники за вход в Провал. Это, кажется, единственное место, куда пятигорцы пускают туристов без денег» – 1, 372). В этом случае Остап присваивает функции государства, при этом он артистически (для пушей убедительности) имитируя бюрократическую риторику мнимых льгот: «Дети и красноармейцы бесплатно! Студентам – пять копеек! Не членам профсоюза – тридцать копеек!» (1, 372).

Этот принцип деятельности Остапа сохраняется и в «Золотом теленке» – лишь укрупняясь в масштабе. Так, гастролируя в качестве сына лейтенанта Шмидта или мчась во главе автопробега, Остап использует неразличимость символических и материальных ценностей. Создав «Рога и копыта», Остап пародирует государственную организацию («Геркулес»), в которой размыта грань между внешней кипучей бездеятельностью и тайными аферами, как раз и возможными благодаря всеобщей имитации работы. Разоблачая «геркулесовцев», он имитирует процедуру «чисток», постоянно сдвигающих границу между полулегальным и преступным (именно в этой зоне неопределенности протекает и деятельность Корейко, именно ею продиктована и неизменная роль «зиц-председателя» Фунта).¹

Его способность выявлять и использовать советскую социальную шизофрению особенно ярко проявляется в том, как он манипулирует языком, а вернее, языками советской культуры. Дореволюционные цитаты и советские бюрократизмы не так уж часто существуют в речи Бендера отдельно друг от друга, чаще всего он создает «причудливые и издевательские гибриды», вышибающие из готовых формул «последние остатки смысла»². Примеры такой комической гибридизации / медиации многочисленны:

¹ Было бы неверно полагать будто эта неопределенность характеризует лишь момент перехода от НЭПа к сталинизму. Фигура Фунта, сидевшего при всех царях, и прототип Корейко (знаменитый аферист Константин Коровко, создавший в 1912-м году первую в России финансовую пирамиду) соотносят это состояние с предреволюционной эпохой. В свою очередь исследования историков советской культуры показывают, что неопределенность критериев законного / криминального, неясность и подвижность границы между врагом и лояльным гражданином сознательно культивировалась в годы сталинского террора (см. *Fitzpatrick, Sheila. Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s.* – New York: Oxford University Press, 1999).

² Щеглов Ю.К. Введение // Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. 1995. – С. 39.

Белой акации, цветы эмиграции
 Пролетарий умственного труда! Работник метлы!
 Ну, по рукам, уездный предводителей команчей!
 Выдайте рубль герою труда.

В центре таких субтропиков нет, но на периферии, на местах – еще встречаются.

(о мадам Грицацуевой)

Что мне Гекуба? Вы мне, в конце концов, не мать, не сестра и не любовница.

Все учтено могучим ураганом.

Мне моя жизнь дорога как память!

Храм Спаса на картошке.

Вы, я вижу, бескорыстно любите деньги?

У меня нет крыльев, но я чту Уголовный кодекс.

А в Арбатове вам терять нечего, кроме запасных цепей.

... Больше не грешите, а то вырву руки с корнем.

Раздача слонов и материализация духов.

Я беспартийный монархист.

Не делайте из еды культа.

Пусти, тебе говорят, лишенец.

Еще один великий слепой выискался – Паниковский! Гомер, Мильтон и Паниковский! Теплая компания.

В душе я бюрократ и головотяп.

Судьба играет человеком, а человек играет на трубе.

С него хоть сейчас можно былинку писать.

Кулак Кашей, считавший себя бессмертным и теперь с ужасом убедившийся, что ему приходит конец.

Неразрешимое противоречие между несовместимыми компонентами, между видимостью и сущностью, между старыми штампами и советским «новоязом», разрешается в этих остротах веселой иронической игрой, не снимающей противоречия, но делающей их смешными, а поэтому незначительными.

Все эти формулы пародируют *невольные* и часто серьезные гибриды, то и дело возникающие на страницах диалогии, вроде «большого масленичного гулянья в пользу узников капитала», кинотеатра «Капиталий», «Одесской артели "Московские баранки"», советских плакатов, исполненных «церковнославянским шрифтом», или ворчания бывшего камердинера Митрича по поводу потерявшегося во льдах летчика Севрюгова: «Айсберги! – говорил Митрич насмешливо. – Это мы понять можем. Десять лет как жизни нет. Все Айсберги, Вайсберги, Айзенберги, всякие там Рабиновичи» (2, 128). Точно так же и сочиненный Остапом блистательный «Торжественный комплект ... для сочинения юбилейных статей, табельных фельетонов, а также парадных стихотворений, од и тропарей» («универсальная порождающая модель советского

искусства», по выражению Жолковского³), не только обнажает гремучую смесь, образующую официальный советский дискурс, но и пародийно соотносится с «Универсальным штемпелем» (гл. 19), вполне серьезно употребляемым директором «Геркулеса» Польшаевым.

Таким образом, Остап артистически использует социальную шизофрению, попутно диагностируя шаткость советского социального и символического порядков. Но сам он не похож на своих клиентов, в нем нет никакой раздвоенности – несмотря на многочисленные перевоплощения, он поразительно целен.

Советский трикстер

Единство характера героя, несмотря на пеструю генеалогию, по видимому, может быть объяснено тем, что в образе Остапа противоположные, на первый взгляд, характеристики плута и «демонического» характера сливаются в архетипических чертах трикстера⁴. Именно мифологический трикстер разворачивает свою комическую и пародийную деятельность в зонах социальной и символической неопределенности и неразрешимости. Именно к нему восходит генеалогия и плута, и дьявола. Поддержанная мифологическим фоном, именно эта «память образа» обновляется и актуализируется в изображении Остапа, именно она придает герою многоплановое символическое значение, вполне согласующееся с мифоподобным устройством романов. Трикстер – мифологический плут и клоун присутствует в мифах творения и пересоздания мира у многих народов. П. Радин, впервые исследовавший этого героя на материале мифов североамериканских индейцев, характеризует его как «одновременно создателя и разрушителя, дарителя и вора, того, кто обманывает других и всегда обманывается сам... Он не знает ни добра, ни зла, хотя и несет ответственность и за то, и за другое. У него нет никаких, ни моральных, ни социальных ценностей, он подчиняется своим страстям и аппетитам, но именно через его поступки все ценности обретают свое бытие»⁵. Е.М. Мелетинский отмечает, что трикстер функционирует как двойник «культурного героя»: трюки мифологического плута «являются пародией на соответствующие серьезные деяния культурных героев или шаманов, на священные ри-

³ Жолковский А.К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. – М., 1992. – С. 48.

⁴ Связь между Остапом и мифологическим трикстером кратко обсуждается в статье: Fitzpatrick, Sheila. The World of Ostap Bender: Soviet Confidence Men in the Stalin Period // *Slavic Review*. 61: 3 (Fall 2002): – P. 535-557.

⁵ Radin Paul. The Trickster: A Study in American Indian Mythology. New York: Schocken Books, 1972, xxiii.

туалы, их шутовской сниженной версией»⁶. Характерно, что трикстер соотнесен с мифическим временем «до окончательного установления строгих табу разного рода»⁷, иными словами, укоренен в зоне символической неопределенности. Трикстер, в сущности, первый осознанный «бриколер», составляющий картину мира из подсобных материалов. Незыблемым эффектом деятельности трикстера оказывается подрыв существующих общепринятых норм, демонстрация условности любого порядка и игровая, карнавальная свобода. Трикстер не только вызывает комический эффект своими трюками, он и сам выступает как комический персонаж, сочетающий такие противоположные черты, как эгоизм и щедрость, доверчивость и хитрость, аморализм и обаяние. Именно благодаря постоянно разыгрываемой трикстером «комедии противоположностей», он чаще всего выступает в качестве мифологического медиатора (как показал К.Леви-Стросс), соединяющего своим бытием и трюками верх и низ, похабное и священное, мужское и женское, жизнь и смерть.

Все эти черты в той или иной степени отражаются и в образе Остапа, претерпевая, разумеется, радикальные трансформации.

Так, например, такой принцип Остапа, как (по классификации Ю.К. Щеглова) «копирование» социального языка и социальной маски «клиента», в точности соответствует стратегии сказочного трикстера: «Ядро трюка составляет *провокация*: все маскировки и симуляции независимо от их тактики призваны побудить антагониста на действия, выгодные самому трикстеру, и позволяют ему использовать антагониста для достижения собственных целей ... Трусливого трикстер пугает, хвастливо льстит, спесивого раздраживает, сильному демонстрирует свою готовность подчиниться, жадному предлагает внешне выгодную сделку и т.д. ... Собственно, именно умение трикстера взглянуть на ситуацию с двух сторон, с двух противоположных точек зрения – своей и чужой ... и обеспечивает его успех, а тот, кто слепо преследует только свою собственную цель без оглядки на ожидания и мотивации «другого» – обречен на неудачу»⁸. Именно на этой логике основан артистизм Остапа, именно она отличает его от Кисы Воробьянинова или Корейко, не говоря уж о других, менее склонных к аферам, персонажах романов. Именно верностью этой стратегии объясняется почтение Остапа к Уголовному кодексу: клиент должен *сам* принести желаемое на «блюдечке с голубой каемочкой». Именно этим объясняются мно-

⁶ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 1975. – С. 188.

⁷ Там же. С. 193.

⁸ Новик Е.С. Структура сказочного трюка // От мифа к литературе. Сб. в честь семидесятилетия Е.М. Мелетинского. – М., 1993. – С. 158. (Также: <http://www.ruthenia.ru/folklore/novik5.htm>).

гие «дьявольские» и «демонические» черты в изображении Остапа – ведь бес в фольклоре выступает в той же трикстерской роли, соблазняя, но не заставляя малых сих совершать выгодные ему поступки.

Окружающие Остапа партнеры, будучи трикстерами меньшего масштаба, с одной стороны, дублируют его отдельные качества, а с другой – оттеняют его превосходство. Так, по контрасту с Воробьяниновым отчетливо видны звериная витальность, артистическая гибкость, сила и широта Бендера, а с другой стороны – по сходству – в Остапе проступает известный аристократизм. Сам же Воробьянинов к концу романа уподобляется Остапу, впрочем, усваивая у него только «черты решительности и жестокости» (1, 402). Убивая Остапа, Киса невольно возвышает своего партнера: сам Воробьянинов окончательно теряет человеческий облик («Крик его, бешеный, страстный и дикий, – крик простреленной навывлет волчицы...» – 1, 408), тогда как принесенный в жертву Бендер не только вызывает читательское сострадание, но и воскресает в следующем романе как не подвластное смерти божество. Три партнера Остапа по «Золотому теленку», явно уступая Остапу по уму и таланту, подчеркивают его превосходство как своим обожанием, так и своими провалами. Вместе с тем они и в самом деле становятся его «молочными братьями»: Шура Балаганов подчеркивает силу и известное молодечество Остапа, рядом с Козлевичем виднее «ангельская» сторона Остапа, а рядом с Паниковским – «дьявольская»⁹.

Безусловным, хоть и снижающим, двойником Остапа является Корейко – недаром в финале «Золотого тельца» Александр Иванович и Остап Сулейманович путешествуют, как два странствующих шейха. Корейко не уступает Остапу в изощренности трюков и в артистизме: свои крупномасштабные аферы он проворачивает с «честной советской улыбкой»; показательно и соревнование двух трикстеров-артистов в сцене первого визита Остапа к Корейко. Корейко даже переигрывает Бендера в искусстве социальной мимикрии: не случайно сначала Остап не узнает подпольного миллионера в группе геркулесовцев, а затем упускает его в толпе противогазных харь (гл. 23)¹⁰. Од-

⁹ Я.С. Лурье считает, что Паниковский вносит в «Золотой тельенок» тему бунта «маленького человека», «еще один вариант "достоевской темы", намеченной в "Двенадцати стульях" в образах отца Федора и Воробьянинова» (*Курдюмов А.А.* В краю непуганых идиотов. Книга об Ильфе и Петрове. – С. 109).

¹⁰ В ранней редакции «Золотого тельца» Корейко был наделен «фарфоровым искусственным глазом лучшей немецкой выделки», при этом «другой глаз оставял тяжелое неприятное впечатление. Он точно походил на искусственный, но не было в нем ни доброты, ни живости. Шел от него мигающий ледяной свет. Этот глаз был настоящий» («Золотой тельенок: Первый полный вариант романа». – М., 2000. – С. 423). Это описание не только придает Корейко демонические черты, но и явно перекликается с описанием Воланда из первой главы «Мастера и Маргариты»: а соавторы, как свидетельствуют

нако, в отличие от Остапа, Корейко «знал только две роли: служащего и подпольного миллионера. Третьей он знал» (2, 93). Кроме того, Корейко слишком серьезен – он по-монашески откладывает свою жизнь на потом («Он берег себя для капитализма» – 2, 54), тогда как Остап – гедонист (как и любой трикстер), в полной мере умеющий наслаждаться настоящим моментом и иронически относящийся к собственным победам и поражениям.

Мифологический трикстер вообще постоянно терпит поражения, что лишь подвигает его на новые приключения. Эта логика в полной мере применима и к Остапу. Более того, подобно трикстеру, Остап не однажды оказывается в смешном (и плачевном) положении: эта и сцена аукциона, и демонстрация написанного им плаката, и позорный проигрыш деморализованным васюковским любителям шахмат, и то, как безрассудно он и Киса пропивают пятьсот рублей Кислярского, теряя время и, в конечном счете, последний стул. Наконец, только наивностью Остапа можно объяснить его утрату бдительности в финале «Двенадцати стульев». В «Золотом теленке» показательно разоблачение героев во время автопробега, пожар Вороньей слободки, изгнание из литерного поезда, невозможность насладиться красивой жизнью миллионера (с Корейко и без), неудавшаяся попытка облагодетельствовать Балаганова и Козлевича, фиаско с Зосей и, конечно, финальная сцена на днестровском льду¹¹.

Критики не раз писали о «насильственном» характере поражений Остапа в финале каждого из романов. Но если в «Двенадцати стульях» бросается в глаза неправдоподобная скорость, с которой сокровища из стула превращаются в Дворец культуры (стул продается с аукциона в январе, а дворец воздвигнут уже в октябре того же года), то в «Золотом теленке» ситуация гораздо сложнее. Так, «идеальный план» (Ю.К. Щеглов) социализма, с которым, по замыслу авторов, должен

мемуаристы, неоднократно присутствовали при чтениях романа Булгаковым. Вероятно, этим объясняется и то, что впоследствии одноглазость Корейко исчезла из романа.

¹¹ В первоначальном варианте роман завершался тем, что Остап безвозвратно отправил свой миллион наркомму финансов и скоропалительно женился на Зосе. «Роман уже печатался [в журнале "30 дней"], когда авторы решительно переделали концовку. Была снята последняя, 35-я глава и вместо нее дописаны две другие. Исправления носили принципиальный характер: вместо главы "Адам сказал, что так нужно", роман завершает новая глава – "Кавалер Золотого Руна". Тем не менее отдельным изданием книга вышла лишь в январе 1933 года (изд. «Федерация», 10200 экз.)». (См.: Петров Е. Мой друг Ильф. Публикация и комментарий А.И. Ильф // Вопросы литературы. 2001. № 1). Глава «Адам сказал, что так нужно» включена в «первое полное» издание «Золотого теленка» (2000). Именно из этого варианта пришла в окончательную редакцию фраза: «Придется переqualificироваться в управдомы». В журнальном варианте эта фраза выглядела иначе: «Придется переqualificироваться в дворники!».

столкнуться новоявленный миллионер, не так уже идеален. Торжественное празднование «смычки» подозрительно напоминают митинг по поводу пуска трамвая в «Двенадцати стульях». Показательно, что и построенная дорога не функционирует: Остап и Корейко выбираются на верблюдах, но совершенно непонятно, как уезжают из пустыни другие строители Турксиба. Преобразованный социализмом городок «радует» «алебастровой пылью», коричневыми биточками из фабрики-кухни, украшенной «ленточными мухоморами», «тимпаны и кимвалы» заменяет «Большой симфонический квартет имени Бебеля и Паганини» (2, 291). Кроме того, неудачи Остапа, призванные подорвать его веру в то, что «золотой теленок в нашей стране еще имеет кое-какую власть» (2, 291), выглядят крайне искусственно на фоне всего предыдущего сюжета. Ведь именно капиталистические успехи Корейко и тайная деятельность «Геркулеса» наглядно свидетельствуют о том, что в советской стране социальная шизофрения охватила и экономику: за социалистическом фасадом процветает и приносит щедрые плоды «черный рынок», верный принципам капитализма. Неужели Остап, только что разоблачивший аферы и Корейко, и «Геркулеса», забыл о существовании теневой экономики, и поэтому с упорством идиота пытается реализовать свой миллион легальным путем?

Однако крах Остапа в финалах обоих романов еще более подрывается внутренней логикой романов, опять-таки отсылающей к архетипу трикстера. И в «Двенадцати стульях», и в «Золотом теленке» все поражения Остапа вписаны в более масштабный мифологический цикл временных смертей, неизменно сопровождаемых воскрешением бессмертного трикстера. В «Двенадцати стульях» это не только финальная смерть Остапа, но и сцена Крымского землетрясения, во время которой, убедившись, что в одиннадцатом стуле ничего нет, «великий комбинатор свалился в обморок», а затем говорил «голосом выздоравливающего тифозного» (1, 401). Впрочем, уже в следующей главе «энергия и веселость его [Остапа] были неисчерпаемы» (1, 402). В «Золотом теленке» Остап упоминает о своем воскрешении («Хирурги еле-еле спасли мою молодую жизнь, за что я им глубоко признателен», 2, 280). С временной смертью соотносится и «отравление» Остапа во время «газовой атаки» – смысл этой сцены, конечно, и в том, что великий комбинатор упускает уже, казалось бы, сломленного Корейко. За этой смертью, как положено, следует воскресение – в сцене смеха над партнерами, распилившими корейковские гири. Недаром смех в этой сцене явственно окрашен в гиперболические тона: «Не говоря ни слова, великий комбинатор свалился на стул. Он затрясся, ловя руками воздух. Потом из его горла вырвались вулканические раскаты, из глаз выбежали слезы, и смех, в котором сказалось все утомление ночи, все

разочарование в борьбе с Корейко, так жалко спародированное молочными братьями... Смех еще покалывал Остапа тысячью нарзанных иголочек, а он уже чувствовал себя освеженным и помолодевшим, как человек, прошедший все парикмахерские инстанции...» (2, 216). Наконец, развернутым состоянием временной смерти представляются последние главы «Золотого теленка», после завоевания Остапом миллиона. Недаром еще до этой победы Остап констатирует: «Карнавал окончился!» (2, 232), а затем еще более определенно: «Теперь наша артистическая карьера окончилась» (2, 237). Недаром Остап и Корейко на своем пути через пустыню проезжают через «пепельный город мертвых» (2, 387), черноморские голуби урчат: «умру, умру» (2, 313), а Остап добавляет: «Я хочу умереть» (2, 315). О временной смерти свидетельствует утрата Остапом победительности и странная для него жажда признания со стороны ничем, кроме молодости, не интересных комсомольцев, которые тем не менее испытывают по отношению к Остапу «превосходство зрителя перед конферансье» (2, 310). На смерть намекает и обращение Балаганова: «Командор!», – и эта ассоциация подкреплена предупреждением Остапа: «Нет, нет ... не обнимайте меня» вкуче с упоминанием о «колониальном загаре» (2, 293). Вместе с тем, именно эта временная смерть и ее кульминация: сокрушительное поражение Бендера при попытке уйти из СССР – оборачиваются возвращением героя к жизни и самому себе. Если, как говорит Остап, «заграница – это миф о загробной жизни» (2, 296), то и фиаско при переходе румынской границы, – это, в сущности, очередное восхождение неуязвимого трикстера.

В смертях и воскрешениях Остапа угадывается связь с осуществляемой мифологическим трикстером медиацией между жизнью и смертью (отсюда, между прочим, легкомысленное отношение Остапа к смерти, переданное, например, автоэпитафией в «Двенадцати стульях»). Ни на секунду не переставая быть трикстером, Остап вместе с тем оборачивается «культурным героем». Именно в иронической игре, не оставляющей ничего святого, и заключается его *высокая* миссия в советском мире.

Король-циник

Выше уже говорилось о том, что Остап оказывается самым *свободным* героем среди всех персонажей дилогии. Но продемонстрированный его трюками, розыгрышами, пародиями и языковыми манипуляциями пример свободы парадоксален. Остап преодолевает социальную шизофрению тем, что открыто ее обыгрывает и *преумножает* ее проявления. Если большинство персонажей романов Ильфа и Петрова скрываются под маской или играют неадекватную роль (но никогда не

более одной), то Остап превращает неадекватность в карнавал, жонглируя множественностью масок, неисчислимым количеством социальных ролей и идеологем. Кстати говоря, с этой точки зрения понятно, почему приобретение миллиона оборачивается для Остапа временной смертью: впервые он обретает идентичность – становится миллионером! Легкомысленная и артистическая игра социальными языками и ролями освободила его от бремени социальной определенности¹² – роскошь, недоступная прочим персонажам диалогии, – и именно ее-то он и лишается, получив миллион. «Невовлеченность» Остапа выражается парадоксально: он артистически «вовлекается» в любую социальную роль, при этом подчиняя ее себе, а не подчиняясь ей – и в этом состоит его радикальное отличие от других персонажей. Свобода Остапа – это одновременно и пример, и соблазн, а вернее, провокация, направленная на подрыв неписаных конвенций советского мира.

В артистической свободе Остапа реализуется еще одно качество мифологического трикстера: он выступает как пародийный двойник властителей и духовных авторитетов. Причем, это свойство проявляется не только тогда, когда Бендер выдает себя за непобедимого гроссмейстера или индийского жреца. «Командовать парадом буду я!» – как и любая шутовская формула Остапа, эта фраза адекватно отражает ситуацию: Остап действительно командует парадом социальной шизофрении.

Командная, королевская роль Остапа особенно явственно видна в «Золотом теленке». Уже то, что в этом романе он приобретает «медальный профиль» и появляется в «фуражке с белым верхом», сначала определяемой как «артистическая» (2, 9), а затем, много позже, как «капитанская» (2, 239); то, что он заявляет о своих «серьезнейших разногласиях с советской властью» (2, 25) – все это немедленно придает Остапу роль альтернативной власти, «теневого короля» советского мира. Помимо отмеченных выше «наполеоновских» ассоциаций, о власти Остапа напоминают авторские ремарки, вроде: «"На колени!" – крикнул Остап голосом Николая Первого, как только увидел бухгалтера» (2, 171); или же «Остап кричал, как морской царь» (2, 182). Остап весьма эффектно подменяет светские карательные органы, «раскалы-

¹² Интересно, что в мире, где социальное происхождение играет решающую роль, Остап и эту, казалось бы, заданную идентичность превращает в игру: «Мой папа, – говорил он, – был турецко-подданный», мама «была графиней и жила нетрудовыми доходами», а себя он называет «потомком янычаров» – сумма этих псевдодраматических цитат, в сущности, переводит сам вопрос о «социальном происхождении» в литературное, т.е. фантастическое измерение. Впрочем, М. Одесский и Д. Фельдман расшифровывают «турецкое подданство» как недвусмысленное указание на еврейское происхождение Остапа: одесские евреи нередко принимали турецкое гражданство, чтобы спасти своих детей от дискриминации и, главное, от призыва в армию (См. комментарий к «Двенадцать стульев: Первый полный вариант», – М., 1997. – С. 467).

вая» геркулесовцев посредством допросов и «очных ставок» – причем, тертые и выдавшие виды Берлага, Скумбриевич и Полыхаев уверены, что имеют дела с официальными представителями власти.

Комментаторы романов отмечают и другие параллели между Остапом и властью. Так, М. Каганская и З. Бар-Селла обращают внимание на то, что знаменитая пишмашинка «с турецким акцентом», без буквы «Е», которую заменяют на «Э», в записных книжках Ильфа определяется немного иначе: «Получаются деловые бумаги с *кавказским акцентом*»¹³. Ю. Щеглов доказывает, что надгробная речь Бендера о Паниковском имитирует характерную стилистику сталинских речей¹⁴: «Но был ли покойный нравственным человеком? Нет, он не был нравственным человеком. Это был бывший слепой, самозванец и гусекрад. Все свои силы он положил на то, чтобы жить за счет общества. Но общество не хотело, чтобы он жил за его счет. А вынести этого противоречия во взглядах Михаил Самуэлевич не мог...» (2, 239).

Остап дважды прямо сравнивает себя с «Царем Иудейским», тоже в своем роде альтернативным властителем. Сначала шутливо: «Я сам творил чудеса. Не далее, как четыре года назад мне пришлось в одном городишке несколько дней пробыть Иисусом Христом. И все было в порядке. Я даже накормил пятью хлебами несколько тысяч верующих. Накормить-то я их накормил, но какая была давка» (2, 167-168) – любопытно, что это сообщение производит чудотворный эффект на Козлевича: «На щеках шофера забрезжил румянец, и усы постепенно стали подниматься кверху» (2, 168). Другой раз – сравнение с Христом звучит печально: «Мне тридцать три года, – поспешно сказал Остап, – возраст Иисуса Христа. А что я сделал до сих? Учения я не создал, учеников разбазарил, мертвого Паниковского не воскресил...» (2, 319). Желая разжалобить Зосю, Остап явно несправедлив к себе: если он не воскресил Паниковского, то не однажды воскресал сам, да и учение он создал – принципиально несерьезное, но потому и новаторское – отсюда и ученики (впрочем, не оправдавшие доверия – но не это ли случилось и с Христом?).

Разумеется, все эти параллели окрашены иронически. Однако, то обстоятельство, что в финале диалогии у потерявшего все Остапа, чудом сохраняется Орден Золотого Руна – который «есть только у нескольких человек в мире, да и то большей частью коронованных особ» (2, 324) – указывает на то, что этому герою действительно принадлежит *власть* над советским миром мнимых величин (а других в рома-

¹³ Цит. по: Каганская М., Бар-Селла З. Мастер Гамбс и Маргарита. – С. 28.

¹⁴ См. Ю.К. Щеглов Комментарий // Ильф И., Петров Е. Золотой теленок. – М.: Панорама, 1995. – С. 565-566.

нах Ильфа и Петрова не наблюдается). Может быть, именно поэтому Остапу не удается уйти за границу. Без своего королевства король теряет смысл и величие: центр не принадлежит системе, но и не отделен от нее. Решение «переквалифицироваться в управдомы» в этом контексте знаменует не поражение Остапа, а его верность «королевской» миссии.

«В одном с его [Остапа] оппонентами справа и слева можно согласиться: и от его поведения, и от его жизненных планов, и от его философии веет циничным холодком ("Я вас последний раз спрашиваю – служить будете?"; "Рио-де-Жанейро – хрустальная мечта моего детства, не касайтесь ее своими грязными лапами"; "Мне вы больше не нужны. А вот государство, наверное, вами скоро заинтересуется"). Холодок этот не случаен; он естественное проявление индивидуализма и артистизма...» – замечает А.К. Жолковский¹⁵. Скажем определенной: цинизм Остапа – это естественное проявление и его свободы, и его власти.

Но в мире социальной шизофрении позиция циника оказывается *не только самой адекватной и самой эффективной, но и самой эстетически привлекательной*. В сущности, в своих романах Ильф и Петров, не желая того, совершили грандиозное открытие: они обнаружили, что за фасадом революционного утопизма официальной идеологии сформировалась совсем не идеалистическая, а как раз наоборот: *насквозь – сверху донизу – циническая цивилизация*, возможно, единственная в своем роде, в которой роль реального, а не фиктивного центра принадлежит не вождю и не бюрократу, а трикстеру, артисту и философу манипуляции.¹⁶ Именно этим открытием объясняется и долгая читательская жизнь дилогии, и то, что романы Ильфа и Петрова так же разошлась на идиомы, как в свое время «Горе от ума», и, разумеется, культовая роль Остапа Бендера как подлинной суперзвезды советской цивилизации, не погасшей и после конца эпохи¹⁷.

¹⁵ Жолковский А.К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. – С. 50.

¹⁶ Показательно, что в большинстве анекдотов о Ленине и Сталине они также выступают в функции трикстера. Трикстерские черты акцентированы и в других героях советской неофициальной мифологии, прежде всего, в Чапаеве, Буратино и Штирлице.

¹⁷ Свидетельством неуязвимой популярности романов Ильфа и Петрова могут служить кино-, теле- и театральные постановки: кинофильмы «Золотой теленок» М. Швейцера (1968) и «Двенадцать стульев» (1971) Л. Гайдая, телесериал «Двенадцать стульев» (1977) М. Захарова, и сразу два мюзикла «Двенадцать стульев»: театральный Т. Кеосаяна и А. Цекало (композитор И. Зубков, либреттист А. Вулых, 2003) и телевизионный (2004, музыка – М. Дунаевского, текст песен Н. Олева, постановка М. Паперника – с Н. Фоменко и И. Олейниковым в главных ролях). В 2006-м году выходит на телеэкраны сериал «Золотой теленок» (авт. сценария И. Авраменко, реж. У. Шилкина) с О. Меньшиковым в роли Остапа.