

## ФИЛОЛОГИЯ И ЛИНГВИСТИКА

Люликова Анна Викторовна

канд. филол. наук, доцент

Гуманитарно-педагогическая академия (филиал)

ФГАОУ ВО «Крымский федеральный

университет имени В.И. Вернадского» в г. Ялте

г. Ялта, Республика Крым

### ТРАДИЦИИ КАРНАВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

### В ДИЛОГИИ И.А. ИЛЬФА И Е.П. ПЕТРОВА «ДВЕНАДЦАТЬ

### СТУЛЬЕВ» И «ЗОЛОТОЙ ТЕЛЁНОК»

*Аннотация:* в данной статье авторами рассматриваются традиции карнавальной культуры в сатирических романах И.А. Ильфа и Е.П. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой телёнок». Особое внимание автор акцентирует на семантике таких категорий карнавального мироощущения, как мезальянс, фамильярный контакт и профанирующее снижение. Доказывается, что данные категории являются основным фактором, определяющим поэтику сатиры И.А. Ильфа и Е.П. Петрова и, в частности, особенности сюжетно-композиционного построения романов и системы образов.

**Ключевые слова:** карнавальная культура, карнавальное мироощущение, карнавализованный жанр, серьёзно-смеховое, роман.

М.М. Бахтин в своих работах, посвящённых теории карнавала и карнавализованных жанров, называет карнавал с его разнообразными обрядовыми действиями и амбивалентным смехом основным фактором, повлиявшим на становление и развитие жанров серьёзно-смеховой литературы. К серьёзно-смеховой относится та литература, которая ещё во времена античности и затем в эпоху эллинизма именовалась «spoudogeloion» и была противопоставлена «серьёзным жанрам – эпопее, трагедии, истории, классической риторике и др.» [1, с. 122]. Серьёзно-смеховые жанры при «всей их внешней пестроте <...> объединены своею

глубокою связью с карнавальным фольклором <...> проникнуты – в большей или меньшей степени – специфическим карнавальным мироощущением» [1, с. 123].

Элементы карнавальной культуры активно использовались в литературе на протяжении тысячелетий и тем самым существенно определяли поэтику произведений, принадлежащих к серьёзно-смеховой жанровой традиции.

В качестве «самого значительного явления смеховой литературы нового времени» М.М. Бахтин называет творчество Н.В. Гоголя, а к образцам карнавализированной литературы учёный относит некоторые произведения А.С. Пушкина, О. Бальзака, Ч. Диккенса, Ж. Санд, В. Гюго и др. [2, с. 526]. Тесную связь с традициями смеховой культуры сохраняют и романы И.А. Ильфа и Е.П. Петрова «Двенацать стульев» и «Золотой телёнок».

Цель статьи заключается в том, чтобы определить характер соотношения традиций карнавально-смеховой культуры с сюжетно-композиционным построением дилогии, с её системой сатирических образов, а также с сатирической манерой писателей в целом.

Карнавальное мироощущение возникло в результате проникновения в литературу разнообразных празднеств карнавального типа с характерными для них массовыми действиями. Основными категориями карнавального мироощущения являются категория фамильярного контакта, устранившего всякую дистанцию между людьми, в связи с чем «непроницаемые иерархические барьеры» сменяются «вольной карнавальной жестикуляцией» и «откровенным карнавальным словом» [1, с. 140]; категория эксцентричности, актуализирующая неуместность иерархичных отношений внекарнавальной жизни; категория карнавальных мезальянсов, сочетающих священное с профанным, высокое с низким, великое с низким, мудрое с глупым – всё то, что «удалено друг от друга внекарнавальным иерархическим мировоззрением» [1, с. 142], а также категория профанации, воплотившейся в системе карнавальных снижений, непристойностей, пародий на священные тексты, изречения и т. д.

В результате беспрерывного транспортирования в искусство и в литературу основных парадигм карнавала карнавализация «становится литературно-жанровой традицией. Для каждого жанра характерен свой тип соотношения серьёзного и смехового начал, поскольку «в атмосфере весёлой относительности карнавального мироощущения» изменяется риторика серьёзного, ослабевает «его рассудочность, однозначность и догматизм» [1, с. 123]. Карнавализованная литература продолжает сохранять связь с карнавальной традицией и, кроме того, может быть своеобразным источником карнавализации в том смысле, что предопределяет поэтику и архитектонику серьёзно-смеховых жанров последующих литературных направлений.

В качестве одного из основных источников карнавализации М.М. Бахтин называет карнавализованный ранний плутовской роман, который «изображал жизнь, выведенную из её обычной и <...> узаконенной колеи, развенчивал все иерархические положения людей, играл этими положениями, был наполнен резкими сменами, переменами и мистификациями, воспринимал весь изображаемый мир в зоне фамильярного контакта» [1, с. 189].

Отмеченная специфичность плутовского романа в отношении к изображаемой действительности тесно связана с присутствием в его художественном мире образа Плутона. Мировоззрение плутовского героя отличается от мировоззрения остальных персонажей. Плут, как правило, является носителем антагонистических настроений, и потому образ Плутона представляет собой форму воплощения инаковости. Плут – это «формально-жанровая маска», имеющая дело с разоблачением конвенциональности. Такая маска – способ выражения взгляда романиста, она определяет «как его позицию для видения жизни, так и позицию для опубликования этой жизни» [3, с. 335].

Элементы карнавально-смеховой семантики присутствуют в образе главного героя дилогии – Остапа Бендера. Остап Бендер – это «персонаж, не выдуманный специально для этих романов, но сконструированный в рамках определённой литературной типологии» [7, с. 11]. В его образе сочетаются демоническое и плутовское начала, благодаря которым герой не только выходит за рамки

деклассированных авантюристов, чьи «интересы располагаются в тривиальной, «низменной» сфере, заведомо отключенной от каких-либо идеалистических или престижных устремлений» [7, с. 30], но и приближен к типу героев, способных «на благородные поступки ради рядовых людей, к которым испытывает благожелательность» [7, с. 31].

Демонизм Остапа Бендера проявляется в том, что он «нередко присваивает себе наполеоновское право распоряжаться людьми», в отсутствие «устойчивого характера» и «бесконечной множественности масок» [7, с. 31]. Например, в романе «Двенадцать стульев» Остап Бендер объявляет себя техническим директором и главным руководителем концессии, а в ответ Воробьянову, возражающему против того, чтобы отдавать шестьдесят процентов клада, заявляет, что у него есть все основания предполагать, что он и один справится с этим делом.

Заключённое в дворнице соглашение между Бендером и Воробьяновым влечёт за собой установление иерархических отношений, имитирующих характерное для карнавализированной плутовской литературы распределение ролей между пикаро и господином, что восходит, в свою очередь, к простонародному обряду, где «слуга выводится грубым и нахальным малым, который издевается над своим хозяином» [6, с. 215]. И с этой точки зрения происходящее в дворнице представляет собой пародийно-травестийную форму карнавального увенчания, то есть превращения советского служащего, ведающего столом регистрации смертей и браков, в «уездного предводителя команчей» [4, с. 66], «охотника за бриллиантами и авантюриста» [4, с. 176], а Бендера – в его помощника.

В конце романа Бендер присваивает себе исключительное право распоряжаться драгоценностями мадам Петуховой. Он высказывает сомнение в том, что «старенькому» Воробьянову вообще могут понадобиться деньги. Воробьянов же, не согласившийся ни на предложенные Бендером три процента, ни на должность секретаря с окладом в сорок рублей, ни на должность камердинера, не приемлет установленный Остапом порядок в их отношениях и потому решается на убийство – единственный способ помешать Бендеру в осуществлении его

плана. Убийство имитирует характерный для карнавального мироощущения обряд развенчания великого комбинатора как главного руководителя концессии. Увенчание так же, как и развенчание, знаменует изменения порядка, актуализирует относительность «всякого строя <...> всякой власти и всякого положения (иерархического)» [1, с. 150].

Как обряд увенчания, так и обряд развенчания главного героя романа проходит в условиях пространственной изоляции, актуализирующей в карнавальной традиции сакральность таких обрядов: Воробьянинов посвящает Бендера в свою семейную тайну в «тёплой до вонючести дворнице» [4, с. 58], а убийство совершает в одной из комнат «розового особняка», на который давно «махнули рукой». Он стал считаться диким <...> Его как будто бы и не было. А между тем он был и в нём жили люди» [4, с. 161]. Комната, где был убит Бендер, ничем не отличалась от остальных тесных комнат розового особняка – все они казались похожими на пенал, «с тем отличием, что, кроме карандашей и ручек, здесь были люди и примусы» [4, с. 162].

После того как Воробьянинов совершает убийство, в его жизни на какое-то время наступает момент, когда герой твёрдо верит в то, что теперь все бриллианты достанутся только ему. Это время отличается от того, которое было при жизни Бендера. Перед Воробьяниновым уже не должно возникнуть никаких трудностей, и он, «обучившийся житейской мудрости в школе великого комбинатора», смело планирует свои дальнейшие действия: «Сейчас же на автомобиль <...> на вокзал. И на польскую границу. За какой-нибудь камешек меня переправят на ту сторону, а там...» [4, с. 379].

Образ мыслей Воробьянинова характеризуют решительность и целеустремлённость – те волевые качества, которые не были свойственны герою, а проявились только тогда, когда он почувствовал себя полноправным и единственным владельцем драгоценностей, находящимися в последнем стуле, из которого Воробьянинов «с хладнокровием дантиста» выдёргивал медные гвозди [4, с. 379]. Происходящие изменения – когда страх остаться без ничего сменяется уверен-

ностью героя в себе – являются типичными в условиях карнавализованной ситуации, поскольку «карнавальное мироощущение <...> не знает точки, враждебно всякому окончательному концу: всякий конец здесь только новое начало, карнавальные образы снова и снова возрождаются» [1, с. 193]. Однако такое состояние оказывается кратковременным: оно наступает после убийства Бендеры и длится до того момента, когда Воробьянинов срывает обивку и обнаруживает, что в содержимом стула вовсе нет драгоценностей.

Основную роль в актуализации относительности состояния героя играет смех. Смех как следствие несопоставимости ожидаемого и данного возникает тогда, когда вместо футляров, наполненных драгоценными камнями, глазам героя «открылись пружины, прекрасные английские пружины, и набивка, замечательная набивка, довоенного качества» [4, с. 379]. И тогда героя постигает разочарование. Авторы романа с иронией описывают его состояние: «Ипполит Матвеевич <...> разворотил обивку и целых полчаса просидел, не выпуская стула из цепких ног...» [4, с. 379].

Тип смеха, в котором «нераздельно слиты осмеяние и ликование, хвала и брань», М.М. Бахтин называет амбивалентным карнавальным смехом. Такой смех является важной смысловой составляющей и в последнем эпизоде романа, повествующем о том, во что же «превратились» принадлежащие покойной мадам Петуховой драгоценности. Смех в данном случае продуцируют представленные мезальянсы образов – с одной стороны, бриллианты, подвески, браслеты, фермуар, жемчужное колье, диадема, оценённые Бендером в сто пятьдесят тысяч, а с другой – построенный на эти деньги клуб, в котором «паровое отопление, шашки с часами, буфет, театр, в галошах не пускают» [4, с. 381].

В основе сопоставления индивидуальной трагедии Воробьянинова и общественной радости, персонифицированной в образе старого сторожа клуба, также лежит принцип контрастных сочетаний карнавализированного типа. Разочарование Воробьянинова и его непрекращающееся «Этого не может быть <...> Где же

драгоценности?» – сменяются гордостью и восторженным восклицанием стояржа: «Да вот они <...> Очкі протри! Клуб на них построили, солдатик! Видишь? Вот он, клуб!» [4, с. 381].

Элементы карнавальной культуры находят выражение и в поэтике романа «Золотой телёнок». В частности, в рамках карнавальных традиций происходит распределение ролей между персонажами – Бендером, Балагановым, Козлевичем и Паниковским. Каждому из них надлежит выполнять возложенные на них обязанности: Адам Козлевич назначается водителем «Антилопы», Шура Балаганов утверждается в должности бортмеханика, командором пробега Бендер объявляет самого себя. Великий комбинатор оставляет за собой исключительное право устанавливать порядок в отношениях «антителоповцев».

На мир «антителоповцев» не распространяется существующий вокруг них миропорядок с его социальной иерархией, религиозными и моральными ценностями. Мир «антителоповцев» функционирует по своим законам – это карнавализованный мир, в котором действуют свои порядки («...мародёрства не допущу. Никаких нарушений закона» [5, с. 74]), представления («Бога нет <...> и никогда не было» [5, с. 198]), нормы («О карманных деньгах не надо думать <...> они валяются на дороге, и мы их будем подбирать по мере надобности» [5, с. 76]) и привилегии («Командовать парадом буду я» [5, с. 74]).

В соответствии с традициями карнавальной культуры в романах изображено путешествие «антителоповцев», имитирующее настоящий автопробег Москва–Харьков–Москва, и представлено посредством travestийно-комических интонаций. Жители населённых пунктов, через которые движется автомобиль жуликов, принимают «Антилопу» за головную машину автопробега и по такому случаю организовывают торжественный приём: «Их встречали музыкой и речами. Дети били для них в барабаны. Взрослые кормили их обедами и ужинами, снабжали заранее заготовленными авточастями...» [5, с. 78]. Особая атмосфера праздника как одна из основных составляющих карнавального мироощущения находит выражение в эпизоде, в котором с иронией повествуется о том, как задуманный Козлевичем блестящий финиш не удался из-за нехватки бензина, и «Антилопа»

«позорно остановилась посреди улицы, не дойдя ста метров до кафедры, увитой хвойными гирляндами в честь отважных автомобилистов» [5, с. 74–75].

Моменты встречи провинциальных жителей с «антилоповцами» изображены при помощи контрастных сочетаний смешного и серьёзного, высокого и низкого – сочетаний, которые определяют характерную для карнавализованных жанров «многотонность» повествования, их «нарочитую многостильность» и «разноголосость» [1, с. 124]. Различные эмоциональные типы художественного повествования использованы при описании одной из первых встреч «антилоповцев» с сельскими жителями, которая началась приветственной речью какого-то «безбородого» мужчины и была насыщенной советскими лозунгами и призываами – «Наладим серийное производство советских автомашин», «Железный конь идёт на смену крестьянской лошадке» или «Автомобиль – не роскошь, а средство передвижения!» [5, с. 68]. Торжественная риторика приветствия сменяется ироническим описанием состояния пассажиров «Антилопы». Они все, за исключением Бендера, были обеспокоены встречей и «вертелись в машине, как воробушки в гнезде» [5, с. 68].

В контексте карнавализованной «многотонности» повествования прочитывается и финальный эпизод, которым заканчивается «сладкое бремя славы» [5, с. 78] для Бендера, Балаганова, Паниковского и Козлевича. «Антилоповцам» приходится спрятаться в траве и наблюдать издалека, как проносились машины настоящего автопробега, как «прах летел из-под колёс. Протяжно завывали клаксоны. Ветер метался во все стороны <...> настоящая жизнь пролетела мимо, радостно трубя и сверкая лаковыми крыльями» [5, с. 88–89].

Влиянием карнавального ощущения, в частности, логикой мезальянса и профанирующего контакта объясняется и поэтика созданных в романе «Золотой телёнок» образов – советского учреждения «Геркулес», Черноморского отделения «Рога и копыта», а также открытой Корейко промысловой артели «Реванш». Пародийно-травестийный характер этих образов заключается в специфике их деятельности, имитирующей подлинный производственный процесс и актуализирующей лишь его внешние признаки.

Таким образом, анализ карнавальных традиций в романах И.А. Ильфа и Е.П. Петрова позволяет сделать вывод о том, что поэтика сатирического мира дилогии обусловлена семантикой карнавального мироощущения. В частности, категории карнавального мироощущения – мезальянс, фамильярный контакт и профанирующее снижение являются основными факторами, определяющими сюжетно-композиционное построение дилогии, а характерный для карнавализованных жанров принцип контрастных сочетаний находит воплощение в системе пародийно-травестийных образов, продуцирующих амбивалентный карнавальный смех.

### *Список литературы*

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1972. – 464 с.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
3. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
4. Ильф И.А., Петров Е.П. Собр. соч.: в 5-ти т. / под ред. А.Г. Дементьева, В.П. Катаева, К.М. Симонова; прим. А.З. Вулиса, Б.Е. Галанова; вступит. ст. Д.И. Заславского. – М.: Художественная литература, 1961. – Т. 1. – 564 с.
5. Ильф И.А., Петров Е.П. Собр. соч.: в 5-ти т. / под ред. А.Г. Дементьева, В.П. Катаева, К.М. Симонова; прим. А.З. Вулиса, Б.Е. Галанова. – М.: Художественная литература, 1961. – Т. 2. – 564 с.
6. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
7. Щеглов Ю.К. Романы И. Ильфа и Е. Петрова. Спутник читателя. – Wien, 1991. – 578 с.