ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82-313.1

Е.Е. Анисимова

«КОГДА ЛУНА ПОДНЯЛАСЬ И ЕЕ МЯТНЫЙ СВЕТ ОЗАРИЛ МИНИАТЮРНЫЙ БЮСТИК ЖУКОВСКОГО…»: «ЖУКОВСКИЙ КОД» В РОМАНЕ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА «ДВЕНАДЦАТЬ СТУЛЬЕВ»

В статье рассматриваются репрезентации образа В.А. Жуковского в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев». Ключом к пониманию роли и литературной репутации Жуковского становится скульптурный код, одним из проявлений которого является описание бюста поэта. В процессе анализа сравниваются две редакции романа, расхождения между которыми проливают свет на первоначальные планы авторов относительно личности Жуковского, превращающегося под их пером в символ династии Романовых и одного из основных участников имперского дискурса «Двенадцати стульев». Другой гранью «Жуковского кода» становится балладный романтизм поэта, травестийно примененный писателями к деталям советского быта 1920-х гг. и тем самым сатирически переосмысленный.
Ключевые слова: *Жуковский, Ильф, Петров, рецепция, памятник*.

Общим местом работ, посвященных творчеству И. Ильфа и Е. Петрова, является дискуссия о том, можно ли считать этих авторов классиками [1]. Исследователи, отвергающие «эталонный» характер наследия романистов, приводят в качестве главного аргумента тот факт, что сатирики были слишком популярны у современников, меж тем как любой известный советский писатель представлялся тесно связанным с идеологической конъюнктурой и не мог на этом основании продолжать перечень монументальных фигур русских литераторов XIX – начала XX в. На наш взгляд, отказ писателям в статусе классиков по причине особой успешности творчества во многом предопределен установкой самих Ильфа и Петрова, стремившихся в идеологическом отношении не просто противопоставить советский «большой» нарратив старому имперскому, а символически развенчать оба этих проекта, угодив в этом смысле как про-, так и антисоветски настроенному читателю.

М. Липовецкий относит творчество Ильфа и Петрова к одному из параллельных соцреализму литературных течений, представители «которых пристально всматривались в оксюмороны архаизирующей (советской. – *Е.А.*) модерности и искали в них понимание не только советских истории и цивилизации, но и – сквозь них – основополагающих для модерности метанарративов истории, культуры и личности» [2. С. XV]. Именно эти альтернативные направления подготовили почву для постмодернизма, главной целью которого была деконструкция любых масштабных культурно-идеологических проектов. В. Паперный, анализируя замену одного типа культуры другим на рубеже 1920–1930-х гг. (авангарда – сталинским монументализмом, или, в терминологии исследователя, «культуры 1» «культурой 2»), отмечает главную тенденцию этих лет: «обе культуры, не согласные друг с другом <…> прак-

тически ни в чем, в какой-то момент оказались удивительно согласными и созвучными: обе хотели сноса» [3. С. 28][1]. Разрушение памяти и памятников старой культуры воспринималось многими современниками Ильфа и Петрова как расчистка территории для конструирования новой традиции. Ярким примером этому стали многочисленные архитектурные проекты рубежа 1920–1930-х гг.: символы прошлого сносились и/или переносились (Иверская часовня, храм Христа-Спасителя, памятник Минину и Пожарскому и т.д.), новые символы – воздвигались / проектировались (мавзолей Ленина, гостиница «Москва», так и не построенный Дворец Советов и т.д.). В литературе этот процесс нашел отражение в актуализации скульптурного и архитектурного кодов и ярко воплотился, в частности, в художественных и мемуарных текстах авторов «Двенадцати стульев»[2].

Важную смыслообразующую роль в романах Ильфа и Петрова играют точно схваченные и афористически зафиксированные детали раннего советского быта – «родимые пятна» эпохи. В творческом дуэте особенным вниманием к мелочам отличался Ильф, оттачивавший свое мастерство в записных книжках, материалы которых легко обнаружить в художественных текстах обоих соавторов. Ильф советовал вести подобные записи и Петрову: «Обязательно записывайте, – часто говорил он мне. – Все проходит, все забывается. Я понимаю – записывать не хочется. Хочется глазеть, а не записывать. Но тогда нужно заставить себя» [4]. Свидетельства о необычайной наблюдательности Ильфа проходят лейтмотивом по всем воспоминаниям его современников. Так, Г. Мунблит вспоминает: «Бродить с Ильфом по городу было удовольствием, ни с чем не сравнимым. Замечания его об архитектуре домов, об одежде прохожих, о тексте вывесок и объявлений и обо всем другом, что можно увидеть на городской улице, представляли собой такое великолепное сочетание иронии с деловитостью, что время и расстояние в таких прогулках начисто переставали существовать» [5]. Т. Лишина отмечает: «Смешное он (Ильф. – *Е.А.*) видел там, где мы ничего не замечали. Проходя подворотни, где висели доски с фамилиями жильцов, он всегда читал их и беззвучно смеялся. Запомнились мне фамилии Бенгес-Эмес, Лейбедев, Фунт, которые я потом встречала в книгах Ильфа и Петрова» [6].

Внимание Ильфа к деталям городского ландшафта – архитектуры, скульптуры, вывесок и т.п. – соединялось с его увлечением пластическими видами искусства, в которых он хорошо разбирался [7]. В семье и самом близком окружении Ильфа было много художников: братья, жена, общие одесские знакомые. Его письма и записные книжки сохранили немало записей об особо запомнившихся писателю памятниках. Например, «Памятник Марксу и надпись “Царю-Освободителю”» [8. С. 62]; «Здесь (в Москве. – *Е.А.*) поставили плохой памятник Тимирязеву» [9. С. 287][3]. Как видно уже из этих примеров, писатель подмечает в памятнике тенденцию, подрывающую сам смысл возведения скульптур: если последние обычно создаются с целью

[1] Самих Ильфа и Петрова В. Паперный относит к представителям «культуры 1», т.е. культуры уходящей [3. С. 27].

[2] Так, В. Паперным тексты Ильфа и Петрова зачастую используются в качестве примеров «зрительского» восприятия раннесоветской архитектуры [3. С. 27, 38].

[3] Этот «плохой» памятник появляется в полной версии главы «Клуб автомобилистов».

увековечить и как бы навсегда утвердить минувшее, то принципиальным для Ильфа становится вскрытый революцией конфликт этой установки с повседневной практикой раннесоветской эпохи, активно создававшей своё собственное «прошлое» и резко проблематизировавшей тем самым статус старинных монументов. Именно широко распространенный в 1920-е гг. феномен памятника, символический смысл которого был либо знаково репрессирован (вплоть до уничтожения самой скульптуры), либо подвергнут рутинному стиранию в потоке нового времени, систематически привлекал внимание обоих сатириков.

Ярким примером смены ценностных ориентиров стала судьба двух памятников в родной для писателей Одессе, которая, по замечанию Ильфа, вообще являлась «од[ним] из наиболее населенных памятниками городов» [8. С. 94]. Об этих монументах Ильф оставил следующую запись: «Во дворе была когда-то скульптурная мастерская. И до сих пор стоит посреди жилтоварищеского дома конная статуя Суворова и пешая какому-то герою 12-го года, а какому, уже нельзя узнать. Видны только баки Отечественной войны» [8. С. 73].

Более подробное описание скульптуры читаем в воспоминаниях Л. Славина:

> Самый большой памятник в Одессе – фельдмаршал Суворов на коне, помещающийся во дворе жилтоварищества № 7 по Софиевскому переулку. Гигантский конь скачет, распустив по ветру бронзовый хвост, что представляет немалое удобство для домашних хозяек, просушивающих на хвосте белье. Безумное лицо фельдмаршала задрано к небесам, в огромных глазницах ласточки вьют гнезда, древко победоносного знамени украшено отличной радиоантенной. Памятник этот был закончен скульптором Эдуардсом 1 марта 1917 года; вследствие внезапного падения популярности фельдмаршала среди трудящихся масс остался здесь, во дворе, подле ателье [8. С. 82–83].

Военные кампании А.В. Суворова и Отечественная война 1812 г. были иконографическими символами одновременно и имперского величия, и национального достоинства старой России. Прославленные герои этого времени, увековеченные в памятниках, ценность которых была поставлена новой эпохой под вопрос, неоднократно появляются на страницах «Двенадцати стульев» в окружении знаковых фрагментов культурного контекста начала XIX в. Одним из примеров этого контекста является дважды упомянутый в романе памятник В.А. Жуковскому, автору гимна Отечественной войны 1812 г. – «Певец во стане русских воинов».

Интертекстуальные коды дилогии Ильфа и Петрова неоднократно становились объектом пристального исследовательского внимания [10, 11, 12, 13, 14], однако «Жуковский текст» до сей поры не вызывал интереса комментаторов[1]. Вместе с тем в «Двенадцати стульях», тексте вообще богатом на литературные аллюзии, именно имя Жуковского оказывается первым упомянутым литературным именем, именно оно открывает галерею классиков рома-

[1] Исключением является работа О.В. Барского, посвященная реконструкции сюжетной линии «Двенадцать спящих дев» В.А. Жуковского – «Руслан и Людмила» А.С. Пушкина – «Двенадцать стульев» И. Ильфа и Е. Петрова [15].

на[1]. Памятник «первому русскому романтику» появляется дважды в главе «Кончина мадам Петуховой»: организуя историческое и географическое пространство города N, он служит точкой отсчета похождений Ипполита Матвеевича Воробьянинова и Остапа Бендера.

По мнению М.П. Одесского и Д.М. Фельдмана, «можно указать лишь один вставной эпизод, образцово манифестирующий основные особенности "петербургского текста" – "Рассказ о несчастной любви"» [16. С. 743]. В центре «петербургской» вставной новеллы – история современного ваятеля бюстов Васи и его невесты, увлекающейся Шиллером. Чтение Шиллера, данные в романтическом ключе ночные беседы влюбленных перемежаются с походом в кинематограф и работой над бюстом «человека с длинными усами и в толстовке» – «заведующего кооплавкой № 28» [17. С. 312]. Думается, что комментирующийся ниже эпизод, снабженный многообразными мотивными и антропонимическими подтекстами, не менее органично вписывается в «петербургскую» тему романа. Более того, всесторонне задействованный в тексте «скульптурный» код обнаруживает целый ряд характерных компонентов петербургского текста (имперскость, призрачность и др.).

Итак, первым в галерее бюстов становится памятник Жуковскому в городе N. Впервые упоминание о бюсте поэта встречается в главе II романа: «Посреди Старопанской площади, у бюстика поэта Жуковского с высеченной на цоколе надписью: "Поэзия есть бог в святых мечтах земли", велись оживленные разговоры, вызванные известием о тяжелой болезни Клавдии Ивановны. Общее мнение собравшихся горожан сводилось к тому, что "все там будем" и что "бог дал, бог и взял"» [17. С. 33][2]. Вскоре к первому упоминанию добавляется смысловая рифма – данное более подробно описание того же памятника:

> Когда луна поднялась и ее мятный свет озарил миниатюрный бюстик Жуковского, на медной его спинке можно было ясно разобрать крупно написанное мелом краткое ругательство. Впервые подобная надпись появилась на бюстике 15 июня 1897 года, в ночь, наступившую непосредственно после его открытия, и как представители полиции, а впоследствии милиции, ни старались, хулительная надпись аккуратно появлялась каждый день [17. С. 34–35].

Если сравнить поэтику «Двенадцати стульев» с кино, «важнейшим из искусств» в советской эстетике, то можно сказать, что памятник Жуковскому дан в романе кинематографично: сначала он появляется в качестве фона, затем дается крупным планом. При первом упоминании о бюсте поэтическая строка из «Камоэнса» позволяет читателю безошибочно узнать в романной зарисовке настоящий монумент – бюст Жуковского работы В.П. Крейтана, установленный в петербургском Александровском саду лицом к Зимнему дворцу. Памятник Жуковскому, стоящий на центральной площади города N, располагает главными признаками крейтановского памятника: он выполнен в

---

[1] Далее в тексте романа, помимо бюста Жуковского, появляются памятники А.С. Пушкину и А.Н. Островскому.

[2] Любопытно, что главный участник дискуссии, рассуждающий под памятником Жуковскому о пользе гемоглобина, позднее умирает. Об этом мы узнаем из другой литературоцентричной («гоголевской») главы XXXIII «В театре Колумба».

форме бюста и имеет надпись «Поэзия есть бог в святых мечтах земли»[1]. Этот знак имперского Петербурга, помещенный в центр города N, сразу маркирует его символическую топографию совершенно определенным образом.

При втором упоминании о бюсте выясняется, что памятник периодически подвергался осквернению: каждый день на его спинке «мистически» появлялось матерное ругательство. Причем обращает на себя внимание то, что акты вандализма в отношении памятника начались не с приходом советской власти, инициировавшей смену официальных и неофициальных государственных символов, а уже в конце XIX в., продолжаясь тем самым без малого 30 лет. Отнесенная сатириками еще к старому времени десакрализация эталонных культурных образцов демонстрировала и ту «легкост[ь], с которой разрушались в советской культуре институты христианства» [3. С. 16–17], и заведомую обреченность имперской символики. В «историческом» подтексте романа сами эти основы уже не представляются достаточно прочными, что подтверждают исключенные из первопубликации ретроспективные экскурсы писателей в детали биографий отца Федора и «предводителя дворянства» Воробьянинова – представителей основных дореволюционных сословий.

Так, в полном варианте текста содержится очередное слагаемое скульптурного «сюжета» «Двенадцати стульев», сюжета, начатого, как мы помним, памятником Жуковскому. В первопубликации этот эпизод о другом поруганном бюсте отсутствует, т.к. при издании он был изъят вместе с главой о юности Ипполита Матвеевича («Бойкий мальчик»). Речь идет о бюсте Александра I, у которого Воробьянинов-гимназист с приятелями отламывают нос.

> Вдруг произошло самое ужасное: Савицкий оторвался от фикуса и спиною налетел на колонну красного дерева с золотыми ложбинками, на которой стоял мраморной бюст Александра I, Благословенного. Бюст зашатался, слепые глаза царя укоризненно посмотрели на притихших мигом гимназистов, и Благословенный, постояв секунду под углом в сорок пять градусов, как самоубийца в реку, кинулся головой вниз. Падение императора, хотя и заглушенное лежавшим на полу кавказским ковром, имело роковые последствия.
>
> От лица царя отделился сверкающий как рафинад кусок, в котором гимназисты с ужасом узнали нос. Холодея от ужаса, товарищи подняли бюст и поставили его на прежнее место. Первым убежал Пыхтеев-Какуев.
>
> – Что ж теперь будет, Воробьянинов? – спросил Савицкий.
>
> – Это не я разбил, – быстро ответил Ипполит.
>
> Он покинул актовый зал вторым. Оставшись один, Савицкий, не надеясь ни на что, пытался водворить нос на прежнее место. Нос не приставал. Тогда Савицкий пошел в уборную и утопил нос в дыре [17. С. 60–61].

Гоголевские аллюзии в данном эпизоде очевидны и не требуют специального комментария. Обращает на себя внимание другое. Во-первых, памятники Жуковскому и Александру I организуют вокруг себя топографии – соответственно города N и дворянской гимназии Старгорода. Во-вторых, в повествовании их символический статус ликвидируется: если на одном тайные

[1] О дате открытия памятника Ильф и Петров сообщают ошибочно, но с явным намеком в датировке: 15 июня 1897 г. вместо 4 июня 1887 г., когда памятник был действительно открыт. Отметим в данном случае знаковое в контексте революционной эпохи смещение календарных чисел июня в духе замены юлианского календаря на григорианский.

недоброжелатели ежедневно подписывают ругательство, то у другого гимназисты отламывают нос и спускают его в уборную (обсценная символика этих манипуляций, по сути, уравнивает судьбу обоих бюстов). Указанная авторами точная хронология событий позволяет реконструировать время «падения императора»: 1875 г. (год рождения И.М. Воробьянинова), 1883 г. – его поступление в гимназию, 1887 г. – инцидент в актовом зале. Последние две даты совпадают соответственно с празднованием 100-летнего юбилея со дня рождения Жуковского и установкой крейтановского памятника в Петербурге, первого из серии бюстов в Александровском саду[1]. Очевидно, что Жуковский и Александр I, давно ставшие, по сути, символами своей эпохи [18], оказываются объектами комического развенчания[2].

Кульминацией этой скрытой идеологической линии романа является аукцион, на котором другой представитель царской династии идет с молотка.

> – Бронзовый бюстик Александра Третьего. Может служить пресс-папье. Больше, кажется, ни на что не годен. Идет с предложенной цены бюстик Александра Третьего.
>
> Публика заржала.
>
> – Купите, предводитель, – съязвил Остап, – вы, кажется, любите!
>
> Ипполит Матвеевич не отводил глаз от стульев и молчал.
>
> – Нет желающих? Снимается с торга бронзовый бюстик Александра Третьего. Фигура, изображающая правосудие. Кажется, парная к только что купленной. Василий, покажите публике «Правосудие». Пять рублей. Кто больше? [17. С. 229–230].

Любопытно не только то, что бюст Александра III не покупается на аукционе даже в качестве пресс-папье, но и то, какими предметами он окружен: это статуэтка, изображающая правосудие, и бюст Наполеона. Если правосудие наряду с монархией относятся к числу утраченных в Советской России институций, то *бюст* Наполеона вообще каламбурно дан в одном ряду с *бюст*гальтерами:

> …в продажу поступала сначала обычная аукционная гиль и дичь: разрозненные гербовые сервизы, соусник, серебряный подстаканник, пейзаж художника Петунина, бисерный ридикюль, совершенно новая горелка от примуса, бюстик Наполеона, полотняные бюстгальтеры»… [17. С. 229].

Бюстики Александра III и Наполеона, по всей видимости, эквивалентны сидящим в зале Воробьянинову и Бендеру: Остап подозревает Кису в любви к предпоследнему российскому императору, а сам, как выяснится во второй части дилогии, является обладателем травестированной татуировки с Наполеоном: «Он (Остап Бендер. – *Е.А.*) скинул костюм и рубашку, под которыми оказались купальные трусы, и, размахивая руками, полез в воду. На груди великого комбинатора была синяя пороховая татуировка, изображавшая На-

[1] В 1880-е гг. наблюдался очередной всплеск имперских скульптуры и архитектуры: именно в это время заканчивается строительство храма Христа-Спасителя, проектируются бюсты известных культурных деятелей для Александровского сада.

[2] Главный символ победы в Отечественной войне 1812 г. – храм Христа-Спасителя – был разрушен спустя три года после окончания романа – в 1931 г.

полеона в треугольной шляпе и с пивной кружкой в короткой руке» [19. С. 174][1].

Финалом череды реализаций скульптурного кода в «Двенадцати стульях» является рассказ Персицкого о Васе – ваятеле советских бюстов. Вася в каком-то смысле является двойником литературного халтурщика и «балладника» Ляписа-Трубецкого, которому и рассказывается эта история, а вставная новелла концентрирует в романе актуальную для советских лет тему конъюнктуры. Из цепочки бюстов Жуковский – Александр I – Наполеон – Александр III – заведующий кооплавкой № 28 в опубликованном при жизни писателей варианте романа остались только Жуковский, Наполеон и Александр III, а сама тема поруганного памятника и, следовательно, поруганной памяти стала звучать приглушенно. Тем не менее даже в таком усеченном ряду памятник Жуковскому оказывается помещенным во вполне определенный – «имперский» – контекст. В этом смысле закономерна его связь с символикой Петербурга: город N, как и северная столица, является городом прошлого, символом утратившей конъюнктурную ценность имперской истории России. В этом контексте Петербург явно противопоставлен Москве и рождает целый комплекс смысловых оппозиций: прошлое – настоящее, призрачное – бытовое, имперское – советское и т.д.

Эпизод с памятником Жуковскому открывает целый ряд мотивных и сюжетных линий романа. Во-первых, с бюста Жуковского начинается галерея бюстов – знаков уходящей эпохи[2]. Так, в романе появляются бюсты Александру I, Александру III, Наполеону и, наконец, заведующему кооплавкой. Во-вторых, здесь намечается связь Воробьянинова с образом Жуковского, который сопровождает его на протяжении всего романа. Гуляя неподалеку от памятника поэту, Ипполит Матвеевич решается пуститься в авантюру; Остап называет его «особ[ой], приближенн[ой] к императору» [17. С. 163] и подозревает в том, что он может запеть «Боже, царя храни» [17. С. 353]. В-третьих, ночной романтический пейзаж, в котором появляется бюст Жуковского, задает пародийно-балладную линию в «Двенадцати стульях»: от скачек по Дому Народов до фигуры балладника Ляписа-Трубецкого. В свою очередь, скульптуры заведующего кооплавкой и баллады о современных советских персонажах Ляписа-Трубецкого встают в один ряд с ежедневным осквернением памятника Жуковскому. Недаром одна из баллад поэта-халтурщика называется «Эолова флейта», в названии которой комбинируются классическая баллада «Эолова арфа» Жуковского и футуристическая поэма «Флейта-позвоночник»[3].

Контекст, в который помещен авторами памятник Жуковскому, свидетельствует о том, что поэт воспринимается в качестве официального символа той эпохи, которую в целом представляет провинциальный город N. В то же время благодаря точному описанию памятника город N приобретает черты

[1] О других наполеоновских подтекстах образа Бендера см.: [19. С. 520].

[2] Не случайно скульптурная галерея «Двенадцати стульев», как и названного в честь Александра II петербургского Александровского сада, представлена именно бюстами. Бюст в отличие от статуи не столько изображает, сколько символизирует человека.

[3] О других шпильках в адрес Маяковского и главного советского балладника – Н.С. Тихонова (Энтиха) см.: [17. С. 511–515].

Петербурга, а точнее, его имперского центра – с Дворцовой площадью, Александровским садом и памятником Жуковскому работы Крейтана. Любопытно, что Москва Ильфа и Петрова носит вполне конкретный, узнаваемый характер (вплоть до редакции «Гудка» и общежития, в котором поселился Ильф), а Петербург (Петроградом и Ленинградом город в романе не называется) – мифологический. Петербург «принадлежит к числу <…> сверхнасыщенных реальностей», когда само появление в литературном тексте темы Петербурга автоматически подразумевает и «“петербургск<ую>” иде<ю> русской истории», впрочем, сильно осложненной исторической же мифологией [20. С. 259–260].

Ипполит Матвеевич, гуляющий неподалеку от «петербургского» памятника Жуковскому, делает попытку повернуть колесо истории вспять и обрести утраченные привилегии. Символом ушедшего времени становится Жуковский, а наблюдателем – гробовых дел мастер Безенчук. Фигура гробовщика дана в том же мотивном окружении, что и памятник Жуковскому, и с учетом славы поэта как автора «страшных» романтических баллад они становятся в этом эпизоде двойниками и словно предрекают мрачный исход всей истории: «Когда луна поднялась и ее мятный свет озарил миниатюрный бюстик Жуковского…» [17. С. 34] – «В зеленом свете луны стоял гробовых дел мастер Безенчук» [17. С. 35].

Вообще говоря, луна – знак романтизма и много позаимствовавшего у него символизма, а в случае Жуковского – «страшного» балладного романтизма [21]. В балладах «первого русского романтика» страсти и преступления, как правило, разыгрываются ночью при свете луны. Не случайно лейтмотивом туалета Воробьянинова становится «лунный жилет» [17. С. 23]. Именно в городском саду города N, в центре которого стоит памятник Жуковскому, Ипполит Матвеевич предается мечтаниям о возвращении к былой жизни. И именно в лунном свете вещи начинают представляться ему не тем, чем являются на самом деле:

> Ипполит Матвеевич бродил по саду, натыкаясь без пенсне на скамьи, принимая окоченевшие от ранней весенней любви парочки за кусты, а сверкающие под луной кусты принимая за бриллиантовые кущи [17. С. 38].

Жуковский представлен в романе не только как образцовый «придворный» поэт, но и как поэт-романтик, балладник. Образ Жуковского имеет несколько проекций: первая – «имперская» – распространяется на И.М. Воробьянинова и других «старорежимных» персонажей, вторая – романтическая – на О.И. Бендера, третьей – балладной – пронизана вся повествовательная ткань романа. В отношении упоминаний конкретных произведений поэта в романе характерна та же многоплановость. В «Двенадцати стульях» встречаются реминисценции официального гимна «Боже, царя храни» [17. С. 353], романтического «Камоэнса» [17. С. 33] и баллады «Эолова арфа» [17. С. 305].

Появление в романе бюста Жуковского наряду с упоминанием российских императоров представляется вполне закономерным. Главный поэт Отечественной войны 1812 г., «историк и идеолог николаевского царствования» [22], автор национального гимна [23], наставник Александра II как нельзя лучше подходил для олицетворения уходящей эпохи, т.к., не являясь в бук-

вальном смысле членом императорской семьи, он сделался ее символом. По словам Р.С. Уортмана, «семья великого князя Николая стала для него (Жуковского. – *Е.А.*) идеалом домашнего счастья. Жуковский обратил свою риторику сентиментализма на службу дому Романовых, создавая будущему императору образ добропорядочного семьянина и тем самым утверждая культ династической семейственности» [24. С. 247–248]. Более того, «как и для многих его друзей и поклонников, спасением от неприглядных реалий государственной жизни было для Жуковского полное саморастворение в царе, самоидентификация с правителем» [24. С. 251].

В полном варианте «Двенадцати стульев» содержался эпизод празднования трехсотлетия дома Романовых, состоявшегося в 1913 г.:

> В старгородской газете «Ведомости градоначальства» появился ликующий стишок, принадлежащий перу местного цензора Плаксина:
>
> Скажи, дорогая мамаша,
> Какой нынче праздник у нас,
> В блестящем мундире папаша,
> Не ходит брат Митенька в класс?
>
> Брат Митенька не ходил в класс по случаю трехсотлетия дома Романовых. И папаши – действительно в блестящих мундирах и просторных треуголках – катили на пролетках к стрельбищному полю, на котором назначен был парад частей гарнизона, кадетского корпуса и казенных гимназий [17. С. 72].

Любопытно, что подобные стихи писал в 1913 г. и В.П. Катаев – родной брат Е. Петрова-Катаева и друг И. Ильфа-Файнзильберга. Финальные строки его стихотворения открыто перекликаются с гимном Жуковского «Боже, царя храни» (в одной из версий – «Молитва русского народа»).

Взошла для нас заря.
Колени преклоняя
И в любящей душе
Молитву сотворяя:
Храни, Господь, Россию и царя [1. С. 38].

Вероятно, что в кругу близких знакомых Ильфа и Петрова этот подтекст не был секретом. Изъятые из окончательного варианта романа главы «Бойкий мальчик» и «Продолжение предыдущей» раскрывали особенности психологии и образа жизни Воробьянинова и людей его круга. Перечень многочисленных знаков ушедшей царской эпохи в окончательной редакции романа был сокращен. Так, например, были изъяты эпизоды падения бюста Александра I в гимназии, празднования трехсотлетия дома Романовых и др. В опубликованном варианте «Двенадцати стульев» реминисцентное поле империи Романовых, сократившись, свелось, по сути, к одному образу – В.А. Жуковского.

«Жуковский текст» в романе не исчерпывается его ролью «особы, приближенной к императору» и проекциями в сторону Ипполита Матвеевича. Так, второй ложной парой для Бендера, помимо Воробьянинова, становится другой представитель (вернее, представительница) старого режима – мадам Грицацуева, образ которой создан с привлечением элементов балладной поэтики с устойчивыми мотивами гаданий на суженого, свадьбы/похорон,

мертвого жениха/мужа, стремительной скачки/бега, гроба/замкнутого помещения (ср. сюжет «Светланы» Жуковского). На связь с балладным жанром указывает и то, что в сюжете романа балладно-пародийная история мадам Грицацуевой-Бендер плавно перетекает в сюжет о поэте Ляписе-Трубецком, в творчестве которого этот жанр также травестируется.

Другое направление реализации «Жуковского кода» связано с романтизированным образом Остапа Бендера. На его романтический генезис указывают не только тип поведения, но и некоторые характерные признаки, такие как «наполеоновская» татуировка или турецкая фамилия. В.В. Худяков выдвинул гипотезу, возводящую происхождение фамилии Бендера к названию бывшей турецкой крепости Бендеры[1]. Главными аргументами, высказанными исследователем, являются, во-первых, очевидное созвучие топонима и антропонима, во-вторых, лейтмотив полутурецкого происхождения главного героя («мой папа был турецкоподданный»), в-третьих, топографический намек – появляющаяся на страницах «Двенадцати стульев» Жоржетта Тираспольских и переход Остапом советской границы в финале дилогии неподалеку от Бендер и Тирасполя [26. С. 84–85]. Однако в истории русской литературы город Бендеры известен не только в связи с легендой о пушкинском авторстве замысла «Мертвых душ» Н.В. Гоголя[2]. Не менее популярный «бендéрский» сюжет связан с полутурецким происхождением Жуковского: при взятии крепости Бендеры попала в плен и была вывезена в Россию его мать – турчанка Сальха [27. С. 7 второй пагинации]. В этом смысле мотив полутурецкого происхождения Остапа Бендера также может быть обязан своим происхождением широко известной в литературных кругах истории жизни Жуковского[3].

Полигенетизм образа Бендера, соединившего в себе, с одной стороны, романтическую, демоническую традицию, а с другой – авантюрную, плутовскую, неоднократно отмечался исследователями [28. С. 23]. В России эти литературные линии связаны, прежде всего, с именами Жуковского и Гоголя. Именно их произведения включаются в ассоциативно-интертекстуальное поле романа и проецируются на советскую действительность. По наблюдению Ю.К. Щеглова, в основе образа Бендера лежат «“фамильные” признаки, в том числе и потенциальные, т.е. такие, которыми он *мог бы* обладать или даже обладает, но в недовоплощенном или размытом виде» [28. С. 23]. К их числу, вероятно, и относится «бендерский» код в романе[4].

Итак, «Жуковский код» в «Двенадцати стульях» реализован как непосредственно, так и в виде перевертышей, созданных советской эпохой: бюсту поэта эквивалентен бюст заведующего кооплавкой (затем предусмотрительно изъятый из романа), балладнику Жуковскому – балладник Никифор Ляпис-

---

[1] А позднее и, думается, независимо от него в схожем ключе высказался А.Д. Вентцель – (см.: [25. С. 378–379]).

[2] Кстати, роман начинается именно с того, что в городе N никто не умирает, как по пушкинской легенде в Бендерах.

[3] Так, в литературных кругах Одессы на рубеже 1910–1920-х гг. были распространены слухи о внебрачном и полутурецком происхождении Мити Ширмахера, ставшего затем одним из прототипов образа Остапа Бендера [9. С. 36].

[4] Прямым источником фамилии главного героя стали, вероятно, многочисленные одесские Бéндеры (см.: [9. С. 17]).

Трубецкой, «первому русскому романтику» – «романтик» Остап Бендер. Эти повествовательные пары не укладываются в упрощенную схему «хорошо – плохо», «должное – недолжное», а, скорее, фиксируют ситуацию слома культур. «Жуковское» находится в одном смысловом поле с уходящей имперской культурой, включающей классическую русскую литературу и систему взаимоотношений «поэт – царь». Советский дискурс в романе, напротив, соответствует пришедшим ей на смену социальным и идеологическим веяниям, обусловившим, в частности, общую демократизацию культуры и становление нового типа отношений с властью. Наиболее ярко эти два социально-исторических этапа представлены в памятниках: литературных, насыщающих сюжетную ткань романа, и скульптурных, размечающих его историко-географическое пространство.

Литература

1. *Лурье Я.С.* В краю непуганых идиотов: Книга об Ильфе и Петрове. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в С.-Петербурге, 2005.

2. *Липовецкий М.* Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое лит. обозрение, 2008.

3. *Паперный В.* Культура «Два». М.: Новое лит. обозрение, 1996.

4. *Петров Е.* Из воспоминаний об Ильфе [Электронный ресурс] // Сб. воспоминаний об И. Ильфе и Е. Петрове. М.: Сов. писатель, 1963. URL: http:// lib.ru/ ILFPETROV/ vospominaniya.txt_Ascii.txt (дата обращения: 19.06.2012).

5. *Мунблит Г.* Илья Ильф [Электронный ресурс] // Сб. воспоминаний об И. Ильфе и Е. Петрове. М.: Сов. писатель, 1963. URL: http://www.gramotey. com/?open_file= 1269064409#TOC_ id1195783 (дата обращения: 24.05.2012).

6. *Лишина Т.* Веселый, голодный, худой [Электронный ресурс] // Сб. воспоминаний об И. Ильфе и Е. Петрове. М.: Сов. писатель, 1963. URL: http://www.gramotey.com/ ?open_file= 1269064409#TOC_id1195783 (дата обращения: 24.05.2012).

7. *Ардов В.* Чудодеи [Электронный ресурс] // Сб. воспоминаний об И. Ильфе и Е. Петрове. М.: Сов. писатель, 1963. URL: http://www.gramotey.com/?open_file= 1269064409#TOC_ id1195783 (дата обращения: 24.05.2012).

8. *Ильф И.* Записные книжки: Первое полное издание художественных записей / сост., предисл. и коммент. А.И. Ильф. М.: Текст, 2008.

9. *Ильф А.И.* Илья Ильф, или Письма о любви: Неизвестная переписка Ильфа: биогр. очерк; коммент. М.: Текст, 2004.

10. *Варакин А.* Где и когда родился Остап Бендер? // Лит. Россия. 1997. № 38. С. 8–9.

11. *Саатчан Г.Р.* Ильф и Петров в гоголевской шинели: заметки читателя-источниковеда // Народ и власть: исторические источники и методы исследования. М.: ИАИ РГГУ, 2004. С. 311–314.

12. *Соколянский М.Г.* О гоголевских традициях в дилогии И. Ильфа и Е. Петрова // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2009. Т. 68, № 1. С. 38–44.

13. *Заварницына Н.М.* Герой-авантюрист: традиции гоголевской сатиры в прозе 20–30-х гг. XX в. (на примере романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев») // Н.В. Гоголь и языки культуры. Самара: Самар. гос. акад. культуры и искусств, 2009. С. 108–122.

14. *Наривская В.Д.* Евгений Онегин как самоидентификация Остапа Бендера // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 112–121.

15. *Барский О.В.* Код Жуковского – Пушкина в «Двенадцати стульях» И. Ильфа и Е. Петрова // Вопросы филологии и журналистики. Омск: Изд-во ОмГА, 2008. Вып. 3. С. 23–28.

16. *Одесский М.П., Фельдман Д.М.* Москва Ильфа и Петрова («Двенадцать стульев») // Лотмановский сборник. Т. 2. М.: Изд-во РГГУ: ИЦ-Гарант, 1997. С. 743–761.

17. *Ильф И., Петров Е.* Двенадцать стульев: Первый полный вариант романа с комментариями М. Одесского и Д. Фельдмана. М.: Вагриус, 1999.

18. *Зорин А.Л.* Послание «Императору Александру» В.А. Жуковского и идеология христианского универсализма // Зорин А.Л. Кормя двуглавого орла…: Русская литература и государ-

ственная идеология в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М.: Новое лит. обозрение, 2001. С. 267–295.

19. *Ильф И., Петров Е.* Золотой теленок: роман; коммент. Ю.К. Щеглова. М.: Панорама, 1995.

20. *Топоров В.Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс-Культура, 1995. С. 259–367.

21. *Янушкевич А.С.* Мотив луны и его русская традиция в литературе XIX века // Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 53–61.

22. *Гузаиров Т.* Жуковский – историк и идеолог николаевского царствования. PhD диссертация. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2007.

23. *Киселева Л.Н.* Карамзинисты – творцы официальной идеологии (заметки о российском гимне) // Тыняновский сборник. М.: Кн. палата, 1998. Вып. 10. С. 24–40.

24. *Уортман Р.С.* Властители и судии: Развитие правового сознания в императорской России. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

25. *Вентцель А.Д.* И. Ильф, Е. Петров «Двенадцать стульев», «Золотой теленок»: Комментарии к комментариям, комментарии, примечания к комментариям, примечания к комментариям к комментариям и комментарии к примечаниям / предисл. Ю. Щеглова. М.: Новое лит. обозрение, 2005.

26. *Худяков В.В.* Афера Чичикова и Остап Бендер // В цветущих акациях город: (Бендеры: люди, события, факты). Бендеры: Полиграфист, 1999. С. 83–85.

27. *Зейдлиц К.К.* Жизнь и поэзия В.А. Жуковского. 1783–1852: По неизданным источникам и личным воспоминаниям. СПб.: Изд. редакции «Вестника Европы», 1883.

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