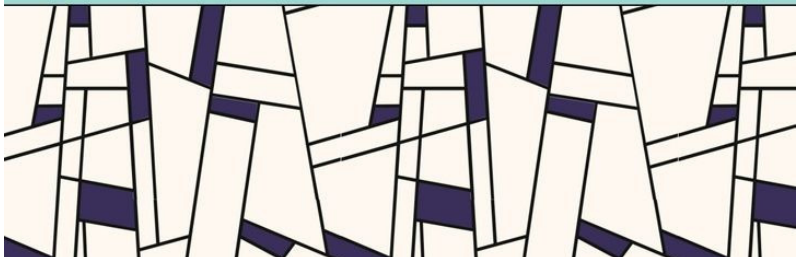


18+ Ольга Ладохина
Юрий Ладохин

*«Одесский текст»:
солнечная
литература
вольного города*

Из цикла «Филология для эрудитов»



**Ольга Фоминична Ладохина
Юрий Дмитриевич Ладохин
«Одесский текст»:
солнечная литература
вольного города. Из цикла
«Филология для эрудитов»**

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=23686345

ISBN 9785448501302

Аннотация

«Одесский текст». Можно ли таким образом объединить литературные произведения таких ярких и самобытных авторов, как Исаак Бабель, Юрий Олеша, Валентин Катаев, Илья Ильф и Евгений Петров? На наш взгляд, вполне возможно и даже необходимо, чтобы исследовать этот, без преувеличения, подлинный феномен русской литературы. За сравнительно небольшой промежуток времени (1924—1928 гг.) эти писатели и поэты стали кумирами читателей, покориw литературный Олимп своим жизнерадостным, «солнечным» стилем.

Содержание

Вступление	5
Глава 1. «О город – смесь племен и наций!...» (писатели – предвестники «одесского текста»)	61
Глава 2. Особенности карнавальной традиции одесской литературы	69
Глава 3. Беня и Остап – майские короли «одесского текста»	75
Глава 4. «Милей писать не с плачем, а со смехом...» (комическое в произведениях писателей-одесситов)	85
Конец ознакомительного фрагмента.	109

**«Одесский текст»:
солнечная литература
вольного города
Из цикла «Филология
для эрудитов»**

**Ольга Фоминична
Ладохина**

Юрий Дмитриевич Ладохин

*Посвящается памяти Александры
Ильиничны Ильф*

© Ольга Фоминична Ладохина, 2018

© Юрий Дмитриевич Ладохин, 2018

ISBN 978-5-4485-0130-2

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Вступление

«Поезд с белой табличкой „Одесса“ // Пробегает шумя мимо нас...».

«Одесский текст». Можно ли таким образом объединить литературные произведения таких ярких и самобытных авторов, как Исаак Бабель, Юрий Олеша, Валентин Катаев, Илья Ильф и Евгений Петров, Эдуард Багрицкий, Вера Инбер, Семен Кирсанов? На наш взгляд, вполне возможно и даже необходимо, чтобы исследовать этот, без преувеличения, подлинный феномен русской литературы. За сравнительно небольшой промежуток времени (1924 – 1928 гг.) эти писатели и поэты стали кумирами читателей, покориw литературный Олимп России своей оригинальностью и мастерством. Плеяда авторов-одесситов двадцатых годов XX века, названная Виктором Шкловским в 1933 году группой «Юго-Запад» (впрочем, такое название первыми придумали сами литераторы-одесситы, ориентируясь по солнцу), вошла в литературный диалог Москвы и Петрограда-Ленинграда третьим голосом, привнеся в жаркие художественные дискуссии послереволюционной страны жизнерадостные, «солнечные» черты характера многонационального населения самого «вольного» города России.

Созданная в 1794 году по рескрипту Екатерины II и получившая беспрецедентные торговые льготы «порто-франко»,

Одесса всего за несколько десятков лет из скромного окраинного поселения на юго-западе стала одним из важнейших внешнеторговых центров Российской империи, а его жители, не уступая по пассионарности первым переселенцам западных штатов США, превратили бывший захолустный Хаджибей в блистательную южную столицу страны.

И если Москва вот уже много веков ищет свою идентичность в третьей реинкарнации города, основанного потомками великого троянского героя Энея Ромулом и Ремом, то Одесса пытается брать планку еще выше: по одной из гипотез происхождение ее названия непосредственно связано с отважным героем Троянской войны. Об этом смелом предположении с определенной долей иронии пишет фантаст Жюль Верн в малоизвестном романе «Упрямец Керабан»: «Жители... обратились к императрице Екатерине II с просьбой дать городу новое имя. Императрица посоветовалась с петербургской Академией наук. Академики принялись копаться в истории, докопались до Троянской войны и отыскали довольно сомнительное указание, будто на этом побережье, где-то неподалеку, существовал город Одиссос» [Губарь 2006, с. 9].

Оставляя в стороне заявление знаменитого автора «Детей капитана Гранта» о том, что древнее имя города связано с хитроумным Одиссеем, приходится признать, что академики Северной Пальмиры были не так уж далеки от истины. Правда, античный Одиссос когда-то находился на месте

болгарского горда Варна; однако в перипле (это лоция тогдашнего времени) римского военачальника Флавия Арриана, составленном во втором столетии нашей эры, значится: «От Борисфена 60 стадиев до и безымянного острова, а отсюда – 80 до *Одесса*; в Одессе – стоянка для кораблей. Борисфен с легкостью атрибутируется как река Днепр; небольшой безымянный островок – несомненно, Березань, а Одесс – городище, хорошо известное одесским археологам в устье Тилигульского лимана [Там же, с. 10].

Давая краткую историческую справку об Одессе, американский публицист Чарльз Кинг в несколько юмористическом ключе пишет, что это город, «который был открыт миру неаполитанскими торговцами, получил название благодаря русской императрице, управлялся ее негласным одноглазым мужем, был построен французскими аристократами, обновлен графом – выпускником Кембриджа и воспет русским любовником его жены. Он был одним из крупнейших городов и важнейшим торговым портом Российской империи, хотя располагался ближе к Вене и Афинам, чем к Москве и Санкт-Петербургу» [Кинг 2013, с. 12].

К 1860 году торговля зерном превратила Одессу в самый деятельный и оживленный порт Российской империи и главную житницу для западной Европы. «Между 1830 – 1850 гг. объем ежегодного экспортного зерна из Одессы в итальянские порты увеличился более чем вдвое, а Франция в конце этого периода импортировала зерна из этого южно-рос-

сийского порта в десять раз больше по сравнению с его началом. Коммерческий успех Одессы базировался на том, что она располагалась на месте схождения равнины и моря, когда продукты с равнины можно было легко переправлять на рынки водным путем» [Там же, с. 113 – 115].

Бурный экономический рост одесского порта и усилия разноязыких поселенцев нового города не могли не породить своеобразную, свободную от родимых пятен царившего по всей тогдашней России крепостничества, культуру и неповторимый одесский менталитет. Менталитет людей предприимчивых, независимых, по-южному эмоциональных и жизнелюбивых. В 1867 году, совершая на пароходе одним из первых в мире трансатлантическое путешествие, Одессу посетил знаменитый американский писатель Марк Твен. Как ни неожиданно это звучит, автор «Приключений Тома Сойера», поднявшись вверх по знаменитой одесской лестнице к Дюку Решелье и окинув взором расположившиеся внизу многочисленные пакгаузы и причалы, ощутил себя в этом южно-российском городе абсолютно как дома. Писателю Одесса с ее широкими улицами и уютными двориками напоминала города Америки, где вся система была настроена на объединение различных народностей, не отменяющая, впрочем, их стремления развиваться на свой манер.

Прочитируем еще раз Чарльза Кинга: «В ту пору, когда Одессу посещал Твен, ее характерный облик, который у одних вызовет восхищение, а у других неприятие, еще не сфор-

мировался. Это – вкус к остроумию на грани абсурда; еврейско-греческо-итальянская сущность с налетом русской культуры; подверженная лихорадке экономика, пристрастие к щегольству у мужчин и вызывающие манеры у женщин; стиль в музыке и литературе, демонстрировавший одновременно и вольнодумную раскованность, и сдержанность по отношению к новшествам; политические взгляды от радикальных до реакционных» [Там же, с. 12].

В самой многоликости населяющих город народностей, мозаичности языков и традиций было одновременно и нечто угрожающее, и динамичное и мощное, как низвергающийся с высоты водопад, состоящий из множества разновеликих струй и течений. «Одесса не имела никакой своей традиции и потому не страшилась новых форм жизни и деятельности, – вспоминал лидер сионизма и уроженец Одессы Владимир Жаботинский. – Она развивала в нас скорее темперамент, чем страсть, цинизм, а не разочарование» [Там же, с. 13].

Уникальный одесский менталитет не мог, видимо, не сказаться и на развитии литературы «вольного города». В период глобальных социальных перемен в России XX века, ставшей уже к этому времени Союзом Советских Социалистических Республик, художественные тексты представителей «Юго-Запада», по мнению Е. Каракиной, приобрели такие особенности, как «тенденция к дискретности фабулы, «карнавализация пространства», «перегруженность метафорой»

и даже что-нибудь вроде «превалирование описания над повествованием» [Каракина 2006, с. 7]. На наш взгляд, это довольно точная характеристика текстов лучших представителей одесской словесности, но, вместе с тем, по нашему мнению, при обилии исследований по истории литературы этого удивительного города, пока детальное изучение поэтики произведений писателей-одесситов – не такое уж частое явление.

Представляется, что к отличительным чертам «одесского текста» можно отнести следующие:

- карнавализация текста, связанная с яркими, поистине театральными представлениями, разыгрываемыми действующими лицами произведений, когда действие в них, как отмечал Михаил Бахтин, «происходит не только «здесь» и «теперь» а во всем мире и вечности: на земле, в преисподней и на небе» [Бахтин 1963, с. 5];

- наличие в ткани произведения «фантастических перевертышей» в социальных отношениях описываемых персонажей, которые имеют глубокие исторические и культурные корни и определяют собою, по мнению Адриана Пиотровского, «и широко любимую в феодальной Англии весеннюю игру в «майского короля», и старославянские игры, и египетские мистерии, «хмут», и, наконец, вот эти греческие «игры Диониса» [Пиотровский 1927, с. 6—7];

- особое использование пародийных, игровых приемов, в духе эстетики произведений Рабле, в свое время бесстраш-

но атаковавшего схоластические традиции классической античной литературы;

– пестрота лингвистической ткани произведения, в котором персонажи говорят на особом «одесском языке», начиненном языками всего мира и приготовленном, по словам Власа Дорошевича, «по-гречески, с польским соусом» [Дорошевич 2010, с. 37];

– насыщенность текста фольклорными элементами речи, наполненной чудным одесским юмором;

– ведущими мотивами произведений «одесского текста» являются мотивы, связанные с особенностями становления экономики и культуры «вольного города» и менталитета его жителей: мотивы свободы личности, жажды приключений с элементами авантюризма; мотив морского пространства как символа открытости миру.

Объектами изучения характерных черт поэтики «одесского текста» будут не только произведения вышеупомянутых классиков группы «Юго-Запад», но и тех, кто одними из первых в конце XIX – начале XX столетий описали своеобразие «одесского характера» (Влас Дорошевич, Семен Юшкевич, Аркадий Аверченко и др.), а также авторов, продолжающих традиции общепризнанных авторитетов словесности портового города на современном материале (Михаил Жванецкий, Георгий Голубенко и т.д.).

Проанализируем теперь мнения литературоведов и филологов касательно упомянутых выше отличительных черт

«одесского текста». Начнем с карнавализации. Особенно выпукло эта характерная особенность текстов авторов группы «Юго-Запад» проявляется в «Одесских рассказах» Исаака Бабеля. Как отмечает Наум Лейдерман, «стержнем, пронизывающим все четыре новеллы цикла, становится «цепочка» карнавально-гротескных перевертываний ветхозаветных заповедей: человеческую жизнь ставят дешевле ломаного гроша («Король»), таинство брака превращают в базарный торг («Как это делалось в Одессе»), сыновье почитание родителей заменяется жестоким избиением отца («Отец»), легендарная любовь еврейской мамы к своему ребенку вытесняется азартом торговых сделок («Любка-казак»))» (из статьи «О «белых пятнах» и мифах в истории русской литературы советской эпохи (1920-е годы)).

Александр Жолковский подчеркивает артистизм персонажей рассказов, граничащий с эксцентрикой и спортом: «Автобиографическую же серию конституирует акцент на складывающейся личности рассказчика. Сюжеты здесь в основном (за исключением, пожалуй «Голубятни») металитературные – эпизоды романа воспитания будущего писателя в ходе его столкновения/соревнования не столько с эпическими, сколько с культурными героями. Еврейского Робин Гуда Беню Крика и ужасных, но загадочно привлекательных казаков-погромщиков вытесняют другие образы для подражания (rolemodels) – полусумасшедший графоман – дед Ицхок («В подвале») и великий гаер ди Грассо. Впрочем,

внутреннее родство тех и других носителей единого атлетико-артистического начала несомненно. Вспомним, с одной стороны, афористический блеск бандита Бени Крика, а с другой – рекордный прыжок актера ди Грассо и тренерскую ипостась газетчика Смолича, обучающего героя именам вещей («Пробуждение») [Жолковский 1994].

Сергей Гандлевский готов связать яркую театральность текстов «Одесских рассказов» и с особенностями личности самого автора: «Кстати сказать, сам Бабель на некоторых проницательных знакомых тоже производил впечатление «ряженого»: «... маленький, кругленький, в рубашке какой-то сатиновой серо-синеватого цвета, – гимназистик с остреньком носиком, с лукавыми блеящими глазками, в круглых очках. Улыбающийся, веселый, с виду простоватый. Только изредка, когда он перестает прикидываться весельчаком, его взгляд становится глубоким и темным, меняется и лицо: появляется какой-то другой человек с какими-то темными тайнами в душе...» (из дневника В. Полонского)» [Гандлевский 2010, с. 510].

Для Юрия Щеглова артистизм главного героя «Двенадцати стульев» и «Золотого тельца» – тоже одна из ключевых его характеристик, причем эта виртуозность и легкость в общении, с одной стороны, позволяет великому комбинатору реализовывать свои прагматичные авантурные цели, а с другой – помогает Илье Ильфу и Евгению Петрову адекватно отразить признаки эпохи НЭПа: «Остап Бендер берет из возду-

ха эпохи это перекалфицирующее отношение к человеку, обобщает его и претворяет в каскады шуток и розыгрышей, распространяемых на любые объекты и „глупые души“. Бесспорно, в таком поведении в полной мере запечатлен дух циничной непочтительности, способной в иных ситуациях давать весьма уродливые плоды, однако в случае Бендера он не вызывает возмущения, поскольку решается в легком артистическом ключе» [Щеглов 2009, с. 28 – 29].

Отметим, однако, что Остап из беспримесно оптимистичного почитателя Талии (музы комедии в греческой мифологии) в «Двенадцати стульях», в «Золотом теленке» порой дрейфует в сторону невольного поклонения Мельпомене (музе трагедии у древних греков), а его виртуозные репризы и скетчи не доходят, как считает Ю. Щеглов, до «зрительного зала»: «Его высказывания, остроты, артистические проделки остаются своего рода театром для себя, разыгрываемым перед слепой, интеллектуально отсталой аудиторией (Воробьянинов, Паниковский...), заведомо неспособной оценить философский и крамольный подтекст бендеровской игры» [Там же, с. 34]. Называет Ю. Щеглов и эстетических единокровников театрально-клоунадной атмосферы романов Ильфа и Петрова: «Клоунада и черный юмор характерны также для авангардного искусства, известного непочтительным отношением к „гуманным“ традициям: здесь эстетическим родственниками ДС/ЗТ могут считаться футуристы, Мейерхольд, Маяковский, немые комические кинолен-

ты» [Там же, с. 54].

Поразительная по красоте и раскрепощенности участников венецианская традиция карнавалов на мерзлой российской почве неизбежно должна была превратиться в зрелище более разудалое и ёрническое, одним словом – в балаган. Как считает филолог Галина Жиличева, в русских романах 1920 – 1930-х годов «данная смысловая сфера встраивается в ряд традиционных приемов комического повествования, таких, как наличие карнавальных мотивов, использование гротескного стиля авантюрного сюжета, героя-трикстера. Так, в романе И. Ильфа и Е. Петрова одного из спутников Бендера зовут Шура Балаганов, в „Зависти“ Ю. Олеши герои наделяются признаками балаганных актеров (Иван Бабичев декламирует, гадает)...» [Жиличева 2011, с. 65]. Остроту, перчинку с кровавым оттенком балаганному действию на страницах произведений «одесского текста» придает и время действия – революция и гражданская война. Именно об этом – гневные строки непримиримого противника Октябрьского переворота Ивана Бунина: «одна из самых отличительных черт революции – бешенная жажда игры, лицедейства, позы, балагана» [Бунин 1990, с. 68].

Революция наряжалась черной хрустящей кожанкой с алым красногвардейским бантом, и на первых порах лицо ее, как у микельанджеловского Давида, выражало одухотворенный порыв и страсть. Только кожанки сменились на ватники КолымЛАГа, и через семьдесят с лишним лет «рус-

ский беспощадный бунт» увидел в зеркале проступивший сквозь иллюзии свой новый лик: «Заглянем в лицо трагедии. Увидим ее морщины, // ее горбоносый профиль, подбородок мужчины. // Услышим ее контральто с нотками чертовщины: // хриплая ария следствия громче, чем писк причины» [Бродский 1994, с. 860]...

Но можно написать о весенних ветрах революции и так: «Спустя год был шумный и веселый праздник. Народ справлял первую годовщину освобождения из-под власти Трех Толстяков... Город шумел, трещали флаги. Мокрые розы сыпались из мисок цветочниц, прыгали лошади, разукрашенные разноцветными перьями, катились карусели, а на площади Звезды маленькие зрители, замирая, следили за представлением» [Олеша 2014, с. 164]. Но на то она и сказка («Три толстяка»), тем более написанная Мастером, искренне пытавшийся создать привлекательный образ «танцующей» революции.

Чтобы увидеть в жизни фантастические социальные кульбиты в стиле английской игры в майского короля, авторам-одесситам далеко не надо было ездить. Типичная картинка тех лет: на барахолке бывший аристократ в облезлой шубе продает ожерелье жены и торгуется с бывшей горничной – ныне сов. служащей в алой косынке. Революция – сверхскоростной социальный лифт, правда, без привычного для обывателя «автоматического ловителя» Элиша Отиса. Изображая многочисленные перевертыши в жизни сво-

их персонажей, писатели «Юго-Запада» подчас снимали под кальку и свои судьбы. Вот как характеризует метаморфозы «шут-король» в жизни Валентина Катаева Дмитрий Быков: «Еще бы он не принял революции. Он принял ее без пошлой мстительности. Без мелкого желания обогатиться. Обещая Бунину непременно разбогатеть, по-мальчишески бравировал. Просто он любил аристократию. Ему хотелось, чтобы самая красивая девочка, богатая Надя Заря-Заряницкая, смотрела на него и любила его. Чтобы завоевать самых красивых девушек, он сначала пошел на фронт, а потом и в революцию. Азарт строительства нового мира ведом только промежуточным классам. Только интеллигенции, разночинцам, губернским врачам и землемерам. Пролетариату, крестьянству и аристократии революция в равной степени без надобности» [Быков 2014, с. 159].

И Катаев действительно добился и успеха, и достатка, и признания благодарных читателей. Начав в 20-х годах с пьес, высмеивающих мещанство, продолжив романом об энтузиазме социалистического строительства «Время, вперед!» (1932 год) и полюбившейся юному поколению повести о Пете и Гаврике «Белеет парус одинокий» (1936), писатель завершает свой творческий путь блестящим циклом вызывающе экспериментальной для эпохи соцреализма «мовистской» прозы: «Святой колодец» (1966), «Трава забвения» (1967), «Алмазный мой венец» (1978).

Зеркально обратная линия судьбы у Юрии Олеши. Став

одним из лучших писателей молодой Советской республики после опубликования романа «Зависть» (1927) о месте интеллигенции в послереволюционной России и романтической революционной сказки «Три толстяка» (1928), Олеша замолчал после этого на многие годы. Держался на плаву только за счет литературной подработки. Искренне пытаясь встроиться в общий порыв энтузиазма страны, стоящей мир по законам равенства и братства, Олеша понимает, что его драгоценный дар блестящего стилиста и художника с недоступной никому из современников оптикой видения мира, в условиях идеологической безальтернативности большевистских постулатов вряд ли будет адекватно восприниматься вчерашними беспощадными бойцами продотрядов и бесстрашными усмирителями Кронштадтского мятежа.

Одной из попыток объяснить своим коллегам и читающей публике свое молчание и метаморфозы трансформации одного из «королей» советской литературы в «нищего шута» русской словесности стала небывалая по откровенности речь Юрия Олеши на Первом Всесоюзном съезде советских писателей: «Вот я был молодым, у меня было детство и юность. Теперь я живу, никому не нужный, пошлый и ничтожный. Что же мне делать? Я становлюсь нищим, самым настоящим нищим. Стою на ступеньках в аптеке, прошу милостыню, и у меня кличка Писатель. Это ужасно умилительная для самого себя история, ужасно приятно жалеть самого себя.

Опустившись на самое дно, босой, в ватном пиджаке, иду я по стране и прихожу ночью над стройками. Башни строек, огонь, а я иду босой» [см. Подольский 2014, с. 88].

Имея в виду, прежде всего, самого себя (среди его неосуществленных проектов есть так называемый «Роман о нищем»), но и не только, Олеша дает понять, что любой писатель, любой персонаж и любой человек может превратиться в нищего, изгоя общества. Отметим, что подобная метаморфоза может означать и роковой поворот судьбы, и выпадение из социальной иерархии, которые постигаются как через притчевые сюжеты (нищий странник), так и через смеховые образы (бродяга-шут, актер балагана).

Трудно, конечно, представить себе бродягу-шута в интерьерах ресторана «Метрополь» или Центрального Дома литераторов (излюбленные места времяпровождения Олеси), но одна из последних шуток писателя (описанная Н. Подольским), ставшая легендой ЦДЛ, не уступила бы, не сомневаемся, самым едким репризам средневековых клоунов в колпаке с бубенцами: «Узнав, что писателей, в зависимости от заслуг, хоронят с разной степенью пышности, он поинтересовался, по какой категории будут хоронить его, Олешу. Ему ответили: „Конечно же, по самой высшей, самой дорогой категории!“». „А нельзя ли, – спросил Олеша, – чтобы похоронили по самому дешевому разряду, а разницу в деньгах выплатили сейчас?“» [Подольский 2014, с. 89].

Но маска ярмарочного (в данном случае, ресторанного)

скомороха – это на публике. В домашнем же кабинете писателя – многолетняя, непрекращающаяся «игра в майского короля» по его, Ю. Олеши, правилам: от «шута горохового» «Метрополя» и ЦДЛ к «королю дневниковой прозы». В 1961 году, уже после смерти писателя, вышла его автобиографическая книга «Ни дня без строчки» – небывалая попытка раскрытия художником устройства своей творческой лаборатории, ясно осознающего, что пишет «в стол». И эти дневники, как отмечает Д. Быков, «гениальная литература, потому что состояние, пойманное в них, прежде в литературе не описывалось; потому что за депрессию, описанную в них, заплачено физическим здоровьем; потому что в них угадан жанр будущего – запись в электронном журнале, без последствий для окружающих, да и для себя, пожалуй» [Быков 2014, с. 130].

Метаморфозы в стиле игрищ в «майского короля» в текстах И. Бабеля происходят как у главных героев (когда, например, Бенья Крик в ходе неудачного налета на кооператив «Справедливость» на несколько минут, но не больше, превращается из Короля одесских воров в посмешище для своих сотоварищей), так и для персонажей второстепенных (возвышение Цудечкиса от пленника Любки Казак до управляющего ее постоялого двора). Но можно рассмотреть перевертыши автора «Конармии» и «Одесских рассказов» и в другой плоскости – исследовав особенности его литературного стиля. Джеймс Фейлен отмечает, например, что

«мир героев Бабеля, агрессивных [...] мучителей, с одной стороны, и пассивных мучеников, с другой, предстает поразительно „достоевским“, и этому миру хорошо соответствует „интеллигентный рассказчик“ [в „Конармии“] – типичный персонаж Достоевского» [см. Жолковский 1994, с. 2].

Вступая в дискуссию по этому вопросу, А. Жолковский подчеркивает превращение Бабелем достоевской традиции предельной серьезности в фарс и литературную игру: «Фейлен несколько преувеличивает, приписывая Бабелю стопроцентную серьезность и не отдавая должное той фарсовой возгонке, которой неизменно подвергается у него русская литературная традиция. Полушутовское переключение „достоевского“ сюжета из сферы „придушенной человеческой суеты“ в мир праздничной игры налицо и в „Справке“/„Гонораре“, хотя Достоевский там, в отличие от Толстого, ни прямо, ни косвенно не фигурирует и вообще как будто ни при чем» [Там же, с. 2].

Продолжая поиск отличительных черт бабелевского подхода к формированию художественного текста, А. Жолковский отмечает и стремление писателя использовать, прежде всего, эстетические подходы, вместо мировоззренческих (как, например, в рассказе «Справка»): «Встреча с проституткой обычно ставит перед героем вызывающе трудную задачу „справиться с жизнью“. И. Бабель переопределяет суть этой задачи. У Н. Г. Чернышевского и Ф. М. Достоевского она носит общественный и нравственный харак-

тер: жизнь выше искусства, героиня – благородная жертва, проституция – зло, подлежащее исправлению. Бабель подставляет на место этих идеологических категорий эстетические, точнее жизнетворческие. Соответственно, Вера вовсе не несчастна и не ищет избавления, а герой его не предлагает. Вызов, с которым он сталкивается в лице Веры, состоит в сугубо художественной задаче овладения рыхлой, неодоухотворенной, автоматизированной жизнью, которую представляет Вера. Эту задачу герой и решает с помощью до пародийности сентиментального сочинительства» [Там же, с. 3].

Захватывающие, но небезобидные для его участников, игры в «майского короля» и И. Ильфа и Е. Петрова, разворачиваются, в основном, на страницах диалогии, описывающих похождения его главного героя. Ю. Щеглов во второй части диалогии видит два социальных перевертыша в жизни Остапа, причем второй – весьма печального свойства: «Здесь происходит вторая большая метаморфоза героя (первой, напомним, было превращение босяка „Двенадцати стульев“ в принца „Золотого тельца“). Выехав на Турксиб, Бендер выходит из привычной ему сферы несовершенного земного социализма, над которой он, по собственным словам, парил, как „свободный горный орел-стервятник“, соприкасается с социализмом идеальным, со счастливым миром строителей будущего, и отторгается им как чужеродное тело. Демонизм Бендера, в отличие от воландовского, оказывается не абсолютным, он имеет силу только в том пространстве,

которое соавторы в ЗТ... назвали „маленьким миром“. Дававшее столь великолепный эффект в Арбатове и Черноморске (да и кое-где на Турксибе) веселое превосходство над толпой „непуганых идиотов“ теряет свою силу, когда турксибская эпопея достигает своего символического апофеоза» [Щеглов 2009, с. 32].

И здесь же рядом – о том, что метаморфозы героя приобретают трагический оттенок: «...правильнее говорить не об абсолютном развенчивании, а о возрастающей амбивалентности бендеровского образа к концу второго романа. Превосходство Бендера-титана над идиотичными сторонами советской жизни временами вспыхивает здесь с прежней яркостью. Но в целом *невовлеченность* превращается в заключительной части диалогии из самого сильного в самое уязвимое его место и, вступая в конфликт с доктриной благодатной причастности к великим делам, трагически закрывает ему доступ в настоящую жизнь» [Там же, с. 32].

Эту превалирующую к концу диалогии безотрадную ноту одним из первых оценил Виктор Шкловский, писавший в газетной рецензии: «„Золотой теленок“ совсем грустная книга... Люди на автомобиле совсем живые, очень несчастливые... А в литерном поезде у журналистов весело. Весело и у вузовцев... Дело не в деньгах, не в них тут несчастье, дело в невключенности в жизнь. Остап Бендер слабее даже тех непервоклассных людей, с которыми он встречается» [Шкловский, с. 193].

Но такая трансформация главного героя дилогии И. Ильфа и Е. Петрова происходит постепенно и завершается обидным фиаско Остапа, вынужденного осуществлять вывоз капитала не хитроумными банковскими переводами, а примитивной контрабандой, нагрузившись шубой из чернобурки с шиншилловыми карманами, золотым блюдом в двадцать фунтов, массивным архиерейским наперсным крестом и прочими ювелирными раритетами... Но это финал. А в начале, на первых страницах «Двенадцати стульев» перед нами обаятельный авантюрист двадцати восьми лет от роду в зеленом в талию костюме со старым шерстяным шарфом на шее и астролябией в руках. «К обеду астролябия была продана слесарю за три рубля. – Сама меряет, сказал молодой человек, передавая астролябию покупателю, – было бы что мерить» [Ильф, Петров 2014, с. 64].

В этих словах Остапа Бендера – и верный расчет опытного плута в разговоре с недалеким покупателем, и тонкое размышление наблюдательного философа. Но наш шельма и ловкач был явно не одинок среди продавцов, торговавших залежалым товаром на городском развале Старгорода (читай – Одессы). Любители легкой наживы и искатели приключений стали прибывать в «вольный город» с момента его основания. «Поведав о трудолюбивом населении Одессы, остается добавить лишь несколько слов о нежелательном для всякого нового города явлении – пишет один из ранних историков города Габриэль де Кастельно, – а именно о нашествии

в город множества авантюристов» [Кинг 2013, с. 137].

Историк оценивает это явление со знаком минус, но, если разобраться, именно такие люди с авантюрной и творческой жилкой во многом способствовали созданию подлинного экономического чуда на юге России в противовес неповоротливой, затвердевшей в оковах крепостного права экономики остальной России. Отличительными чертами таких людей, как отмечает Ю. Щеглов, являются: «возмутительное» уклонение от всякого рода ангажированности и конформизма, навязываемых в массовом порядке; непостижимое сохранение свободы и индивидуальности в условиях, когда мало кто может их себе позволить, когда мощные силы понуждают к единообразию, подчинению, принятию одной или другой стороны в разделенном мире и т.п.» [Щеглов 2009, с. 33].

Именно такими чертами обладают предприимчивые и харизматичные Беня Крик и Остап Бендер. Но только один из них, как считает исследователь Е. Каракина, мог стать воплощением представлений об одесском авантюрном характере: «... их роднит авантюренность профессии, аналитический цинизм, афористичность высказываний и даже страсти к цветным штиблетам. Но именно Бене, а не Остапу, суждено было стать фирменным знаком города. Потому что Остап Бендер существует в мире социалистической реальности, пусть и преломленной призмой сатирического романа. Потому что за Остапом тянется шлейф подробностей

быта и реалий советского времени – поэтому, собственно, „Двенадцать стульев“ и „Золотой теленок“ стали печататься с подробным комментарием. А Беня Крик живет в пространстве, которого никогда не существовало на земле. Черноморск, описанный Ильфом и Петровым, – узнаваемая Одесса начала тридцатых годов. Город, созданный Бабелем, почти фантастичен, почти нереален» [Каракина 2006, с. 153].

Так что, значит на литературном гербе Одессы – гордый профиль Короля Молдаванки? Но не спешите... На других страницах своей книги «По следам «Юго-Запада» Е. Каракина вступает в своеобразную дискуссию сама с собой и готова не только признать, что Остап Бендер является подлинным воплощением одесского характера, но и отмечает его сходство с легендарным персонажем «Мастера и Маргариты» (а тогда это не только плутовство и артистизм, но и демонические черты, и распоряжение человеческими судьбами): «Одесситом Остапа делает образ мыслей и необычная форма их выражения. Иронический взгляд на вещи, события, факты, нежелание принимать жизнь в виде готовых установок, правил и догм. Стоит ли повторять, что испытание иронией выдерживают лишь непреходящие ценности? Остап – в «Двенадцати стульях», а еще в большей мере – в «Золотом теленке» – тот пробный камень, при столкновении с которым рассыпаются в прах разновидности формально-демонстративной деятельности. Это, как ни странно, сближает Бендера с иной, совсем уже фантастической фигурой из друго-

го великого романа XX столетия – с Воландом. Оба литературных героя, заявленные как априорно деструктивные, оказываются на самом деле структурирующими. Разрушители не столько разрушают, как расставляют все по местам – каждый в меру своих возможностей. Воланд – по причине мистического предназначения. Бендер – в силу одесского менталитета» [Там же, с. 144 – 145].

Но на авантюру, приключение не решишься без веры в удачу, а фортуна, как известно, не любит угрюмых. Жизнелюбие – еще одна обязательная черта одесских авантюристов; это именно то, что, как считает Д. Быков, их объединяет: «Все они принадлежат к единому народу, не еврейскому, ибо Одесса интернациональна, не украинскому и не русскому, ибо все тут представлены в равной пропорции, а к общему племени приморских жовиальных авантюристов» [Быков 2014, с. 67].

Авантюризм жителей Одессы в XX столетии воспарил над, в основном, крестьянской Россией уже на крыльях технического прогресса. Этот примечательный факт не остался без внимания Ю. Щеглова при анализе дилогии И. Ильфа и Е. Петрова: «Соавторы не мыслят социалистического пути своей страны в изоляции от мирового научно-технического прогресса, от автомобилизма и небоскребов, от авиации, кино и спорта, от романтики изобретений и рекордов, от созвездия имен, ставших большими мифами XX века. Эта ориентация на динамичную цивилизацию Запада, типичная

вообще для молодой литературы 20—х гг., особенно четко выражена у писателей-южан с их давней космополитической традицией, чью юность осеняли имена Блерио и Люмьера, Эдисона и Форда, Амудсена и Линдберга. Она сопровождается насмешливым отмежеванием от избяной, сермяжной Руси и от «таинственной славянской души» с ее традиционными (по мнению этих писателей) атрибутами: самокопаньем, богоискательством, ленью и т. д. О скептическом отношении к этим фирменным русским чертам говорят «свежесрубленные, величиной с избу, балалайки [ЗТ 2], пародийная эпопея мятущихся арбатовских растратчиков [ЗТ 3], высмеивание малограмотных селян в главах автопробега [ЗТ 6], портрет Васисуалия Лоханкина с его мучительными душевными исканиями [ЗТ 13] и многое другое» [Щеглов 2009, с. 9 – 10].

Но особая восприимчивость писателей-одезитов к мировому опыту распространялась не только и не столько на науку и технику, а, прежде всего, на богатые литературные традиции, в частности в изображении героев-авантюристов. Как отмечает Л. Чистобаева, «похождения Остапа Бендера очень напоминают жанр западноевропейского плутовского романа XVIII века. Большую преемственность можно определить и в образе главного героя дилогии. Природное остроумие и жизнелюбие Остапа, как и умение быстро ориентироваться в самых непредвиденных ситуациях, сближают его с Лосарильо из Тормеса и с плутом Паблосом из рома-

на Ф. Каведо, и с Жиль Бласом. Вместе с тем, в Бендере немало хитрости от Санчо Пансы Сервантеса, сообразительности от Сэма Уиллера и даже неистощимой изобретательности от благородного жулика Энди Таккера, героя рассказов О. Генри» [Чистобаева 2007, с. 5].

Если следовать указанной тенденции отзычивости авторов произведений «одесского текста» к находкам западной литературной школы, то с таким же успехом российские писатели-южане должны были освоить опыт своих европейских и американских коллег в сфере юмора. Но вот парадокс: природу смешного разные народы понимают по-разному, иногда в прямо противоположном смысле. Рассматривая это явление, В. Разумовская и Д. Годун заглянули в словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Эфрона и обнаружили, что «слово «humor» приобрело в европейских языках значение «настроение»; во французском языке слово имело отрицательные коннотации и обозначало преимущественно плохое, дурное настроение («avec humeur – «с раздражением»), а в немецком языке семантика слова содержала положительные коннотации, и с XVIII века слово обозначало «хорошее настроение» [Разумовская, Годун 2009, с. 87]. В китайском языке лексическая единица... (you mo) является фонетическим заимствованием (скорее всего из английского языка) и имеет значение «юмор»... «Китайские «смешные слова» (xiao hua) представляют собой забавные истории, которые могут показаться представителям других культур не очень смеш-

ными. Такие истории в определенной степени напоминают сказки» [Там же, с. 87].

Но это теория, а вот отрывок из романа Ю. Олеши «Зависть» (приводим чуть ли не целиком – уж больно хорош): «Да, она стояла передо мной, – да, сперва по-своему скажу: она была легче тени, ей могла бы позавидовать самая легкая из теней – тень падающего снега; да, сперва по-своему: не ухом она слушала меня, а виском, слегка наклонив голову; да, на орех похоже ее лицо: по цвету – от загара, и по форме – скулами, округлыми, сужающимися к подбородку. Это понятно вам? Нет? Так вот еще. От бега платье ее пришло в беспорядок, открылось, и я увидел: еще не вся она покрылась загаром, на груди у нее увидел я голубую рогатку вены... А теперь – по-вашему. Описание той, которой вы хотите полакомиться. Передо мной стояла девушка лет шестнадцати, почти девочка, широкая в плечах, сероглазая, с подстриженными и взлохмаченными волосами – очаровательный подросток, стройный, как шахматная фигурка (это уже по-моему!), невеликий ростом. Вы не получите ее...» [Олеша 2014, с. 197].

Ну, и что здесь смешного? – спросите вы (мы же говорим о юморе). На китайскую смешную сказку не похоже; французское «avec humeur» («с раздражением») тоже, видимо, не подойдет. А уж от легендарных скетчей Остапа Бендера («грузите апельсины бочками» или про «ключ от квартиры, где деньги лежат») – совсем далеко. Но природа комическо-

го подчас неуловима, туманна. Может тогда ирония? – «а теперь – по-вашему», «той, которой вы хотите полакомиться». Или улыбку может вызвать неожиданный поворот мысли, парадоксальный образ? На автора «Зависти» и «Трех толстяков» это похоже: «лука лежала под дерево, как цыганка», «когда ешь вишни, то кажется, что идет дождь». Но улыбки может и не быть, ведь юмор каждый понимает по-своему.

Но немало здесь зависит и от самого писателя, от его отношения к жизни. С. Гандлевский считает, что для И. Бабеля юмор был одной из основ миропонимания: «Жовиальность, веселость, понимаемая Бабелем как обязательное условие умудренности, стали его символом веры» «умным людям свойственно веселье», «веселый человек всегда прав» – без устали внушает он себе и читателям» [Гандлевский 2010, с. 504]. Для Д. Быкова неповторимое обаяние стиля В. Катаева и его тонкий юмор тесно связаны, во-первых, с происхождением писателя («Конечно, он южанин. Южанин настоящий, морской, одесский, хитрый и жовиальный, но без вечной еврейской уязвленности – и одновременно без еврейского чувства причастности к какой-то великой спасительной общности...» [Быков 2014, с. 157]), во-вторых, с его неиссякаемым оптимизмом («У человека был один грех – он слишком любил жизнь, слишком любовался ею; как всякий большой писатель, он из этого греха сделал инструмент, из травмы – тему, из страха и отчаяния – лирику высочайшей пробы. Уж подлинно «Алмазный мой венец»: лучше, мучитель-

ней этого он ничего не написал. Все там живые, все настоящие» [Там же, с. 161]).

Е. Каракина отмечает эlegantные особенности юмористического таланта одного из создателей дилогии об Остапе Бендере: «Впрочем, остроумие Ильфа вполне одесское, хотя и носит отпечаток британской сдержанности. Оно никогда не было грубым, но уж и добродушным не бывало. Оно было точным, как диагноз. Оно было безжалостным, как ланцет хирурга. „Сначала зависть его кормила, теперь она его гложет“ – характеристика, беспощадная, как, если уж длить аллюзии с „Тремя мушкетерами“, клеймо лилии на плече миледи» [Каракина 2006, с. 130 – 131].

Эта лаконичность, хлесткость фразы, которую Ильф и Петров опробовали при создании фельетонов на страницах газеты «Гудок», очень пригодилась им при создании «Двенадцати стульев» и «Золотого тельца». Ю. Щеглов считает, что одно из решающих сражений авторов на страницах дилогии – сатирическая борьба с «новоречью» страны Советов: «Романы Ильфа и Петрова представляют собой раннюю и развернутую реакцию на тотальное манипулирование языком. В этом качестве они сыграли роль основоположной книги, своего рода базисной грамматики для нонконформистской речи последующих десятилетий. Несомненно, например, зависимость от традиций Ильфа и Петрова таких сатириков, как Аксёнов, Войнович, Искандер, а также никогда не прерывавшаяся „бендеровская“ струя в повседневно-

ном юморе советских людей. Авторская речь и речь Остапа Бендера в ДС/ЗТ – это, среди прочего, веселая игра с бюрократическо-идеологической новоречью, чья экспансия в различные сферы жизни оглупляется путем „примерки“ ее клише и сакральных формул к наименее подходящим для этого объектам („дьякон Самообложенный“, „Иван Грозный отмежевывается от сына“ и т.п.)» [Щеглов 2009, с.18].

С особой зоркостью авторы дилогии, по мнению Ю. Щеглова, отслеживают тенденции предельного упрощения языка, вызванного, в том числе, и «плебеизацией» всех сторон жизни и установлением некоего усредненного демократического стандарта в сферах моды, обычаев, эстетических вкусов, развлечений и т.п.: «... напористый плебейский язык 20-х гг. и основанный на нем журнализм не могли не отразиться и на стилистической ткани романов Ильфа и Петрова, где они весьма заметно присутствуют и становятся объектом игры наряду с другими речевыми пластами. Ни для кого не секрет, например, обилие в тексте ДС/ЗТ заведомо известных и расхожих цитат « („памятник нерукотворный“, „взыскательный художник“, „среди шумного бала“, „я пришел к вам с приветом“, „а поворотись-ка, сынку“ и т.п... и непритязательных, бывших в употреблении, а то и просто заезженных журналистских шуток (сравнение пассажиров „Антилопы“ с тремя богатырями; картина „Большевики пишут письмо Чемберлену“; „индийский гость“ о Р. Тагоре и т.п.) – и это наряду с тонко замаскированными отсылка-

ми, с европейской эрудицией соавторов, с самым широким спектром жанров и мотивов, с виртуозным построением сюжета, с меткой метафорикой и действительно первоклассными остротами!» [Там же, с. 19].

Во вздыбленной революцией стране идеи, стили, штампы появляются в таких причудливых сочетаниях, что порой вызывают и настоящий эстетический шок, и комический эффект. В общем бурном хаотическом потоке – и небывалые перемены в языке: «...в речи соавторов и их героя гетерогенные формулы и клише склеиваются друг с другом в шокирующие гибриды («Афина – покровительница общих собраний», «Спасение утопающих – дело рук самих утопающих» и т.п.). Как представителям старого режима и объектам старого быта выпадают новые места и роли (папка «Musique» с протоколами собраний, предводитель дворянства под плакатом «Сделал свое дело и уходи»). Так и словесные стереотипы используются в новых функциях («милостиво повелеть соизволил», «учитесь торговать» и др. – как разменная монета в жульнических розыгрышах Бендера)» [Там же, с. 29].

Другим, не менее животворным источником комизма и остроумия на страницах дилогии Ю. Щеглов видит мимирию персонажей, являющуюся их ответом на давление государства: «Советскую терминологию герои первого романа пускают в ход не на каждом шагу, а лишь по крайней нужде, как в иную отчаянную минуту неверующий взывает к Богу. Так, о. Федор в пылу схватки с Воробьяниновым из-за

стула ссылается на «власть трудящихся»; растративший общие деньги Ипполит Матвеевич лепечет что-то об аукционах, которые «дерут с трудящихся втридорога» [ДС 9; ДС 21] ... Напротив, во втором романе, действие которого с самого начала проходит под грозным знаком чистки, персонажи мимикрируют ради выживания, и делают это они со страхом (геркулесовцы), в суете и суматохе (художники, гонящиеся за ответственными работниками, ЗТ 8), с ляпсусами и проговариваниями (Синицкий в шарадах допускает чуждые лозунги, Скумбриевич заявляет комиссии по чистке «я не Скумбриевич, я сын» ЗТ 35), со слезами и мукой (Синицкий)» [Там же, с.19].

Общеизвестно, что неповторимый колорит одесскому юмору придают особенности одесской речи с пестрой смесью ее разговорных диалектов и непривычным для жителя среднерусской полосы построением фраз. Но это то, что обычно удивляет российского читателя. А как вам взгляд «из-за океана»? : «Первая строчка – „полные кефали...“ – кажется нелепой для популярного жанра. Но так и хочется покачать пивной кружкой в такт хору: „Я вам не скажу за всю Одесу, / Вся Одесса очень велика./ Но и Молдаванка и Пересыпь/ Обожают Костю-моряка“. Все это, разумеется, полная чушь, но это чушь одесская. И в годы страха и невзгод, эта песенка... способна была вызвать у людей улыбку и даже слезы» [Кинг 2013, с.282—283] (*мнение американского историка Ч. Кинга о песенке в исполнении М. Бернеса из кинофильма*

ма «Два бойца»). Не будем заострять внимание на обидном «чушь», отметим лишь, что зорко подмечено именно своеобразие: «одесская чушь».

В толковом словаре Д. Н. Ушакова слово «чушь» трактуется как «глупость, нелепость, ерунда». Отбросим два крайних слова, и тогда «нелепость» или «неправильность» (в основном, кажущаяся) — именно то слово, что характеризует такое явление, как калькирование национальных речевых оборотов средствами русского языка.

Пример этого приводит в своем исследовании А. Подобрий: «... у И. Бабеля в «Одесских рассказах» ощущение речи героев как «испорченное» вполне объяснимо. «Переведенное» на русский язык еврейское предложение действительно мыслится как неправильное (хотя на самом деле таковым не является). Например, кладбищенский служка Арье Лейб в «Как это делалось в Одессе» И. Бабеля, с напыщенностью повествуя о похоронах Мугинштейна, заявляет «И вот я буду говорить, как говорил господь на горе Синайской из горящего куста. Кладите себе в уши мои слова»... Обращение к Ветхому завету традиционно для евреев, но совершенно неуместно в том месте, где события определяются бандитской этикой; более того, невольное сравнение Арье-Лейба с богом вызывает только усмешку, хотя на самом деле можно говорить о «неправильном переводе» библейской метафоры на русский язык. Также нелепо выглядит фраза Гедали в одноименной новелле И. Бабеля: «Мы падаем на лицо и кри-

чим на голос». На самом деле это едва ли не дословная цитата из Библии: «И пали Моисей и Аарон на лица свои перед всем собранием общества сынов Израилевых» (Числа. 14,5)» [Подобрий 2008, с. 104].

Это литературные тексты. А какое впечатление производит повседневная лексическая практика одесситов? Любопытно в этой связи в определенной степени спорное замечание петербургского философа Татьяны Шехтер о сопоставлении речевой практики жителей Одессы и Санкт-Петербурга: «„Я иди по Дерибасовской“: мягкость и созерцательность, ироничность и добродушие, остроумие и легкость сошлись в лексической практике одесситов. Стоит вспомнить и знаменитые цитаты из одесской „блатной“ лирики или сказанное с многозначительной небрежностью в парикмахерской: „Спасибо вы мне сделаете потом“. И совсем иная картина в Петербурге. Чистота эмоциональной интонации, интеллектуализм. В чем-то близкий ренессансной флорентийской традиции, романтический колорит, переливающийся в петербургской культуре от изощренно авангардной зауми до классического символизма, – верный признак петербургского вкуса: Александр Блок, Анна Ахматова, Иосиф Бродский, Александр Сокуров». [Шехтер 2004, с. 89].

Попробуем вообразить следующую невероятную картину: интеллектуальные изыски поэтов Серебряного века в символической дуэли с южнорусской созерцательностью и остроумием... Но тогда уж против Александра Блока и Анны Ах-

матовой выставим не добродушных обывателей города Одессы, а равновеликие фигуры: Исаака Бабеля и Юртя Олешу.

Итак, *дуэль*... Для начала (будем говорить об одесских дуэлянтах) получим от Д. Быкова представление о вооруженности (т.е. стиле) первого: «... замечательный, счастливо найденный гибрид ветхозаветной мелодики, ее скорбных повторов и постпозитивистских притяжательных местоимений („сердце мое“, „чудовищная грудь ее“) – с французскими натуралистами, привыкшими называть своими именами то, о чем прежде говорить не позволялось. Возьмите любой достаточно радикальный фрагмент прозы Золя – из „Накипи“, где служанка рождает в горшок, или из „Нана“, где куртизанка наряжает девственника в свою ночную рубашку с рюшечками, – перепишите в библейском духе, с интонацией скорбного раввина, и будет вам чистый Бабель, не особенно даже скрывающий генезис своей прозы» [Быков 2014, с. 65 – 66].

Неплохо подготовлен, не правда ли? Теперь об оснащенности второго от Н. Подольского: «Постоянное опрокидывание смыслов, создание многоярусных суперпозиций противоречий составляют удивительную особенность творческого метода Олеси – у него нет фиксированных, устоявшихся образов, они все время трансформируются. Отсюда – динамичность прозы, делающей ее увлекательной для читателя. При этом образы у Олеси развиваются не только осмысленно, в некоем определенном направлении, но и испытывают свою внутреннюю пульсацию, мерцают, переливаются, вызы-

вая ощущение присутствия чего-то нематериального» [Подольский 2014, с. 70].

Продолжим наше фэнтези с литературным поединком. Ну, а вдруг у нашей парочки дуэлянтов поднялась температура; неужели и замены не найдется? Скамейка запасных (слово-то какое кошунственное для таких Мастеров!), представляется нам, все-таки достаточно длинная... Вот первый на замену: «Хочу писать этими катаевскими абзацами – удивительно удобный он придумал метод. А может, не придумал. Стихотворения в прозе вошли в моду во Франции во второй половине девятнадцатого века, их писали Лотреамон и Рембо, от них заразился Тургенев (и, как все русские, перенял иноземный опыт так, что иностранцы рядом с ним померкли). Получается проза стихами, в которую естественно входят поэтические фрагменты; проза сновидческая, ассоциативная, резко и ярко интонированная. Так был написан «Святой колодец» [Быков 2014, с. 151].

Вторая замена – еще опаснее для соперника: «стреляют» с обеих рук, и «пули» не простые – с бронебойным юмором: «Общая атмосфера романов Ильфа и Петрова, характерные для них типы комизма и моделирования персонажа также во многом восходят к классике, причем преимущественно западноевропейской. Элементы фарсового комизма и эксцентрики – физическая расправа, драки, погоня, вопли, прыжки. Падения и проч., равно как и комически отрешенная, квазиинтеллектуальная манера описания всего этого –

характерны не столько для русской литературы XIX века, со свойственным ей вдумчивым и прочувствованным отношением к человеку, сколько для мольеровской и диккенсовской школы европейского юмора. О Диккенсе и его школе напоминают также: построение характера на основе одной лейтмотивной черты или детали (например, Альхен, Кислярский, Изнуренков); персонажи со странными и редкими профессиями (ребусник Синицкий, зицпредседатель Фунт, торговец ордерами и информацией Коробейников; ср.: кукольная швея и специалист по скелетам в «Нашем общем друге», продавец секретов И Пун в романе Джека Лондона в «Сердца трех», сочинитель некрологов в «Скандалисте» западника В. Каверина; карикатура и гротеск в сценах из современной жизни (бег на кинофабрике, погоня художников за ответственными работниками, универсальный штемпель)» [Щеглов 2009, с. 54].

Представление «дуэлянтов» продолжается. Теперь несколько подробнее о первом из «основного состава». Каков вам этот эпизод из биографии писателя?: «Леонид Утесов вспоминает, как Бабель позвал на обед к „знакомому чудаку“. После обеда хозяин предложил: „Пойдемте во двор, я покажу вам зверя“. Действительно, во дворе стояла клетка, а в клетке из угла в угол метался матерый волк. Хозяин взял длинную палку и, просунув ее между железных прутьев, принялся злобно дразнить зверя { ... } Мы с Бабелем переглянулись. Потом глаза его скользнули по клетке,

по палке, по лицу хозяина... И чего только не было в этих глазах! В них была и жалость, и негодование, и любопытство. „Скажите, чтобы он прекратил“, прошептал я. „Молчите, старик! – сказал Бабель. – Человек должен все знать. Это невкусно, но любопытно“» [Гандлевский 2014, с. 508 – 509].

Ключевое слово здесь – «любопытство». Жажда И. Бабеля на впечатления, исследование жизненных ситуаций на пределе сил и страстей – все это, видимо, и позволило писателю создать яростный, кровавый, но прекрасный мир «Одесских рассказов». Но было бы, наверно, неправильно характеризовать художественную палитру автора только самыми интенсивными красками оптического диапазона. Ему доступны и более приглушенные, лиричные тона. Вот как об этом пишет С. Гандлевский: «С возрастом мне больше всего у Бабеля нравится незавершенный цикл рассказов, группирующихся вокруг «Истории моей голубятни». Кажется, что автору наскучило живописать сверх- и недочеловеков, он дал слабину и... сочинил шедевры. В этих рассказах не ни восторженного ужаса, ни имморального веселья: есть мальчик, его бестолковое семейство, первая и безнадежная любовь к взрослой женщине, первое знакомство с людским озверением – словом, «удивительная постыдная жизнь всех людей на земле {...} превосходящая мечты...». Что позволяет читателю сопереживать не вчуже, а со знанием дела. Редкие у Бабеля истории не о страсти, которая «владевает над мирами», а о любви и жалости, позволяющих выжить под

игом страсти» [Там же, с. 518 – 519].

Отмечает дотошность и внимательность к деталям автора «Конармии» и «Одесских рассказов» и Д. Быков: «... между каким-нибудь Балмашевым и Долгушовым и столь же брутальным Менделем Криком или Савкой Буцисом не такая уж большая разница: сидит хилый, любопытный ко всему, хитрый очкарик и с равным восхищением наблюдает аристократов Молдаванки, „на икрах которых лопалась кожа цвета небесной лазури“, и конармейских начдивов, чьи ноги „похожи на двух девушек, закованных в кожу“» [Быков 2014, с. 64].

Затрагивает исследователь и тему контраста между двумя упомянутыми основными книгами И. Бабеля: «Два главных мира бабелевской прозы – Одесса, где орудует Беня Крик со товарищи, и Западная Белоруссия, через которую проходит с боями Конармия, – не просто не схожи, а друг другу противоположны. Обратите внимание, граждане мои и гражданочки, вот на какой момент: конармейские рассказы Бабеля многими признаются за бесспорные шедевры, но как-то в наше время не читаются, да и вообще слава их бледнее на фоне триумфального успеха немногочисленных, общим числом меньше десятка, одесских рассказов про Беню Короля... Да и поставьте наконец эксперимент на себе: как приятно в тысячный раз перечитывать „Одесские рассказы“ и какая мука освежать в памяти „Конармию“, даже самые светлые вещи оттуда вроде „Пана Аполека“! Невозможно же.

Ужас. Как сам автор сказал: „И только сердце мое, обогренное убийством, скрипело и текло“» [Там же, с. 64 – 65].

Характерно, что обе книги создавались практически в один и тот же период. Но одна была своеобразным искуплением для автора, очевидца и непосредственного участника разудалых подвигов буденовской конницы, а другая – скорее отдушиной и стремлением противопоставить жути гражданской войны знакомый писателю с детства образ «русского Марселя». Об этом – Е. Каракина: «Одесские рассказы, писавшиеся одновременно с „Конармией“, возможно, стали для Бабеля средством психологической защиты. Реальная Одесса, достаточно документально описанная им в очерках „Листки об Одессе“, „Мои листки. Одесса“, станет противоядием, соломинкой, за которую можно ухватиться в водовороте гибнущего мира. Только появится на страницах „Одесских рассказов“ – преображенной. Такой же будет она и в более поздних рассказах. Потому что город 1920 – 1924 годов уже мало походил на столь любимый Бабелем „русский Марсель“. Бабелю пришлось воссоздавать Одессу заново...» [Каракина 2006, с. 158].

Отмечает Е. Каракина и широкое признание литературных достоинств произведений И. Бабеля не только в России, но и за далеко за ее пределами: «Не раз и не два иностранцы, указывая на карту мира, говорили: вот это Европа, это мы знаем, вот здесь – пространства, о которых мы ничего не знаем, а вот здесь, вот эта точка на карте – это Одесса. В Одессе

есть Молдаванка, там жил Бенья Крик. Слова эти произносятся с самыми разными акцентами – немецким, французским, португальским, даже японским – Бенья Крик и Мол (р) ьтаванка». И глаза у говорящих закатываются, примерно как у тех американцев в «Золотом теленке», когда они мягко произносили грубое слово «перватч»...» [Там же, с. 151].

Особой популярностью книги писателя пользовались в среде зарубежной левой интеллигенции, и Г. Фрейдин излагает свою версию этого факта: «Бабель задавал тон в явном, но чаще подспудном диалоге 1920 – 1930-х годов о понятиях «национальное» и «социалистическое». Сам же диалог был ничем иным, как советской итерацией старой российской контрверзы славянофилов и западников, которая в свою очередь была отголоском обиды отсталых немцев на преуспевших в науке и индустрии французов и англичан... Для Бабеля, по убеждениям – толстовца с левым уклоном («Начало», 1937), как и для его покровителя и «предтечи» Максима Горького («Одесса. Мои листки», 1916), вопрос о «третьем пути» России не стоял вообще, а социализм означал *форму содержания* европейской культуры («как это делалось в Европе»). Иными словами, социализм был понятием, которое определенным образом членило мир и тем самым утверждало необходимость замены русской «сохи», дикой как по форме, так и по содержанию, на «плуг» модернизации, европейского просвещения и гуманизма, очищенной от грязи стяжательства (как понимался тогда капитализм –

паразит на теле научно-технического и социального прогресса человечества)» [Фрейдин 2011, с. 22].

Но перейдем ко второму «дуэлянту». Оказывается, еще не факт, что он сможет участвовать в этом поединке, причем по двум весьма уважительным причинам. Во-первых, из-за временного диссонанса с основными участниками дуэли: «Олеша – писатель будущего. Века этак XXII, если тогда еще будут литераторы. Литераторы будущего станут писать мало и емко, потому что тенденция к экономной передаче действительно важной информации – одна из ведущих в человеческой истории. Малозначительное учатся размазывать на гигабайты, на тысячи страниц, а главное сообщают лаконичнее» [Быков 2014, с. 121]. Во-вторых, участие в дуэли подразумевает наличие определенной степени задиристости и спортивной злости, а «... Олеша, подобно злобному мальчику из „Снежной королевы“ Андерсена, соорудил для себя ехидное кривое зеркало, которое вытянуло из него „ростки“ плохого и черного, вырастило их, и получился Кавалеров» [Подольский 2014, с. 76] (*примеч., Кавалеров – один из главных героев романа «Зависть»*).

Так что же, зрелища с участием Ю. Олеша нам так не увидеть? Но подождите расстраиваться... Забыли, что любимый герой писателя – циркач, канатоходец Тибул из «Трех толстяков»? Жонглирование словами, оптические трюки опытного иллюзиониста – для автора это не только привычная писательская техника, но и воплощаемая в текст эстетика им-

прессионизма: «А я стараюсь заглянуть даже в зеркальный шкаф, который грузят на платформу. Поднимаясь на носки, заглядываю, – это зеркало улетает, – стремительно возносится дом, фонарь, – и я успеваю поймать свое улетающее в синеву лицо» [см. Спивак-Лаврова 2014, с. 136] – это ли не зрелище для Ю. Олеши, это ли не оптический эффект? И еще: «„По небу шли облака, и по стеклам и в стеклах перепутывались их пути“, „голубой и розовый мир комнаты ходит кругом в перламутровом объективе пуговицы“» [Там же, с.133].

Но словесной эквилибристикой и оптическими эффектами дело не ограничивается. Никто, видимо, и не предполагал, что некоторые литературные приемы Ю. Олеши в какой-то мере предвосхитят эксперименты Джеймса Вайкери в 1957 году в кинотеатрах Нью-Джерси по разработке методики воздействия на людское восприятие посредством вставки в череду картинок скрытой информации в виде дополнительных кадров.

Вот что происходит в «Зависти» с образом Андрея Бабичева, строящего гигантскую фабрику-кухню, где каждый трудящийся сможет получить сытный калорийный обед за двадцать пять копеек: «Сначала мы узнаем, что ему тесно в уборной и он трется спиной о дверь кабинки. К концу первой страницы выясняется, что «в нем весу шесть пудов. Недавно, сходя где-то по лестнице, он заметил, как в такт шагам у него трясутся груди». На второй странице: «Полощет горло он с клекотом. Под балконом останавливаются лю-

ди и задирают головы». Следующая страница: «Очень часто ночью я просыпаюсь от его храпа. Осоловелый, я не понимаю, в чем дело. Как будто кто-то с угрозой произносит одно и то же: «Кракатоу... Крра... кА... тоууу...». Подобные наблюдения не собраны в одном месте, а разбросаны по всему тексту. Получается нечто похожее на эффект двадцать пятого кадра, и читатель не всегда понимает, почему «правильный» герой постепенно становится противным. Через несколько лет после Олеси сходный художественный прием начнет приминять восходящая звезда американской литературы Уильям Фолкнер. В своих романах он положительных героев описывает портретно, а отрицательных – через постепенное накопление деталей, словно изучая повадки странных животных...» [Подольский 2014, с. 71].

Теперь – более развернуто о «дублерах» наших бесстрашных дуэлянтов. Первый (В. Катаев), безусловно, искушенный поединщик, но вкралось подозрение, не будет ли здесь нарушен основной принцип дуэльной кодекса графа де Шатовильяра (1836 год) – решить недоразумение между отдельными членами дворянского сообщества, не прибегая к посторонней помощи? Помощников сразу двое, и какие имена: автор античных эпосов «Илиада» и «Одиссея», и писатель-эмигрант, создатель романов «Дар» и «Приглашение на казнь»!

Помощник номер один появляется, вы не поверите, на страницах романа-хроники «Время, вперед!», рассказы-

вающем о строителях крупнейшего объекта первой пятилетки – Магнитогорского металлургического комбината: «„Бетономешалка стоит на новом высоком помосте у самой стены тепляка, – как раз против пятой батареи. Стена тепляка в этом месте разобрана. Видна громадная, гулкая, тенистая внутренность. Туда, в прорву, будут подавать бетон“. Да ведь это же описание Троянского коня у легкомысленно разобранной троянской стены. Что за глава? XXXVIII! Предшествующая той, где Катаев впрямую назовет строительство Троей. Кто же хитроумный Одиссей, управляющий бетономешалкой – Троянским конем? Конечно, Маргулиес (получающий в финале катаевской Илиады-Одиссеи свою персональную Пенелопу» [Кудрин 2013, с. 36].

Многие, даже симпатизирующие Катаеву современники называли опубликованный в 1932 году роман о Магнитострое не более чем качественной агиткой и началом творческой капитуляции писателя перед Советской властью, но отмеченные О. Кудриным фонетические ассоциации автора заставляют усомниться в столь категоричном выводе: «Получается, что во всем РЕКОРДном социалистическом СТРОИтельстве звукообразом заключена – Троя. Град, обреченный на героическое, но поражение: сТроя, сТрою, сТрои (м). А, скажем, главные слова романа «строитель», «строители» во все раскладываются на передовую (и для 1932 года все еще) футуристическую, но по-катаевски ироничную, злую рифму: «С Трои? Те ль?» «С Трои? Те ли?» (Сравните с Маяков-

ским: «безобразие» – «рази я» – «Азия»)) [Там же, с. 36].

Второй помощник – необычный: двойник писателя, да еще зеркальный. Как считает Д. Быков «...он был странным набоковским двойником, его зеркальным отражением; один из главных законов всего на свете – парность, и почти у каждого нашего гения есть несомненный западный двойник. У Платонова, скажем, – Фолкнер. Тут можно проследить занятнейшие параллели (с Хемингуэем, впрочем, тоже). Набоков и Катаев зеркальны во всем – дело тут, конечно, еще и в социальном антагонизме. Оба, что интересно, атеисты; оба начинали как поэты, к революции относились одинаково страстно и пристрастно – один с обожанием, другой с ненавистью. Катаев сильно начал, с тридцатых по пятидесятые писал посредственно (не считая, конечно, „Паруса“), закончил блистательно; Набоков начал слабо, с тридцатых по пятидесятые писал исключительно сильно, закончил посредственно» [Быков 2014, с. 156].

Замечание о зеркальности двойника здесь, видимо, не случайно. Зеркало в эстетике средневекового Востока – это своего рода изображение иного мира, мира, в котором живёт божественная сущность. Зеркало еще – и граница перехода. В книге Гастона Леру «Призрак оперы» Кристина попадает в подземное жилище Призрака через зеркало; сказка Льюиса Кэрролла о девочке, попавшей в мир, представляющий собой большую шахматную доску, называется «Алиса в Зазеркалье». И, видимо, не будет большой натяжкой пред-

положить, что пристально вглядываясь в «зеркало» Набокова, Катаев в «Траве забвения» и «Святом колодце» сумел совершить феноменальный переход к мовистскому зазеркалью.

Тему «Катаев-Набоков» продолжает Сергей Шаргунов. И волнует его проблема доступности и усложненности прозы: «Раньше по юношеской дури мне казалось, что Катаев – Набоков для бедных, упрощенный, с отсечением неблагоприятных мыслей, необходимостью потрафлять цензуре и пропаганде, некоторой журналистской поверхностностью, рассчитанной на „широкие массы“, с задиристой китчевостью, когда посреди собственной прозы можно сверкать строчками, вырванными из чужого стихотворения, труднодоступного советскому человеку. Теперь я думаю по-другому. Набоков – ровное, накаленное море, Катаев – всегда наморщенное ветром. Катаева от Набокова отличает присутствие в прозе ветра, который можно назвать „демократизмом“» (*«Однажды расстрелянный» – предисловие к собранию сочинений В. Катаева в 6-ти томах*).

Называет Шаргунов и превалирующий цвет в художественной палитре создателя мовистских текстов: «Он был перепачкан красками, главная из которых – горячая краска жизни и смерти. Он искал и находил тончайшие детали, оттенки и сравнения, но жадная экспрессия была впереди. Считается, что белый цвет вмещает в себя все цвета радуги. В эстетике Катаева наш мир – красный. Конечно, наш мир –

это волшебный цветик-семицветик из хрестоматийной сказки, но все же трепетные лепестки тянутся от красной мясистой сердцевины. По сути своей, наш мир, как проступивший из мглы флаг в одноименном рассказе 1942 года: „никогда не был белым. Он всегда был красным. Он не мог быть иным“» (*Там же*).

Называется и первоисточник увлечения писателя яркой цветовой палитрой: «Человек, помешанный на красках, по определению инфантилен. В сущности катаевская эгоистичность – детская. Отсюда – из детскости – множество уменьшительно-ласкательных слов, ахающая нежность. Он в совершенстве владел палитрой, но зрелость и точность описания всякий раз маскировала наивный восторг, отчаянное ликование, головокружение на празднике. Любая мелочь, изображенная его кистью, искрится елочной игрушкой» [Там же, с. 4].

Сколько восхищения, южного темперамента, и, в то же время, ностальгии в этих стихотворных строках В. Катаева, посвященных любимому городу: «Каждый день, вырываясь из леса, // Как любовник в назначенный час, // Поезд с белой табличкой „Одесса“ // Пробегает шумя мимо нас. // Пыль за ним поднимается душно, // Рельсы стонут, от счастья звеня, // И глядят ему вслед равнодушно // Все прохожие, кроме меня».

Как мы уже упоминали, вторая замена «дуэлянтов» – весьма неприятный сюрприз для любого соперника: участие

в поединке плечом к плечу – их фирменный стиль. Для начала проверим бойцовские качества и наличие такой черты в характере, как жесткая бескомпромиссность в единоборстве. Слово первому испытуемому: «Я тоже хочу сидеть на мокрых садовых скамейках и вырезать перочинным ножом сердца, пробитые аэропланскими стрелами. На скамейках, где грустные девушки ждут счастья» [Каракина 2006, с. 133] (*из «Записных книжек» И. Ильфа*) Теперь – второму: «До такой степени хочется вас видеть, что вот готов бросить это сказочное путешествие, о котором столько мечтал, и лететь к вам, моим нежно любимым женам и детям. Только мысль о том, что такое путешествие, может быть, никогда в жизни не повторится, меня останавливает... Люблю тебя, как пять лет назад, как в первый день, когда ты в красном платице явилась в мою комнату в Троицком переулке – бледненькая и взволнованная...» (*из письма Е. Петрова к жене из Италии, 1933 год*)

Согласитесь, просматривающиеся лирические наклонности писателей, участников нашей сочиненной дуэли, как-то не совсем соответствуют жесткой твердости настоящих брётёров, таких, к примеру как граф Федор Толстой-«Американец», убивший на дуэлях одиннадцать человек. Но будет неправ тот, кто сочтет наш писательский дуэт неспособным на решающий выстрел.

Именно такой авторы «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка» нанесли советской власти, и не в форме политиче-

ского памфлета, который заинтересует только самых активных членов общества, а в виде казалось быть безобидного, гомерически смешного плутовского романа, любимого миллионами читателей.

Об этом – слова Давида Фельдмана: «В Советском Союзе дилогия о великом комбинаторе стала классикой антисоветской литературе по очень простой причине. Обратите внимание: из всех героев „Двенадцати стульев“ Остап Бендер – самый обаятельный, самый умный, отважный, решительный, волевой, веселый. И – по-своему честный. Он ни у кого ничего не отбирает и каждому, кого обманывает, обязательно что-то дает взамен. „Голубому воришке“ Альхену – уверенность в том, что тот избежал конфликтов с пожарной инспекцией; вдове Грицацуевой – несколько часов семейного счастья... Нет, Остап их не обманывает – каждый обманывается сам. И вот получается, что самому умному, самому обаятельному, доброму, щедрому и отважному герою романа – тесно и скучно в СССР. Здесь он может быть только профессиональным жуликом. Вот и характеристика страны...» (*«Почему антисоветские романы стали советской классикой» – интервью «Независимой газете», 30.06.2001*).

Дополнительную убедительность и широкий взгляд на описываемые Ильфом и Петровым события придают сказочно-мифологические черты устройства мира в романах. Подробную характеристику этих черт дает Ю. Щеглов: «(а) Мир населяют уникальные, «больше натуральной величи-

ны» герои, соотносимые с крупными аспектами и подразделениями действительности: частями света, стихиями, родами деятельности и т.п.; (б) Герои расселены по свету, причем каждый занимает в нем особую территорию, образно говоря, имеет свой собственный «остров» или «анклав» Разделенное на подобные участки пространство является дискретным и неоднородным: промежутки между «островами» не обладают полной определенностью (мало заселены, не исследованы и т.п.) ...; (в) Аналогичным образом персонажи помещаются в расширенную временную перспективу, проецируются на вечность, а иногда и сами наделяются вечной жизнью; (г) Они оказываются также помещенными в широкую философскую перспективу, соотнесенными с некими центральными категориями бытия... Нет сомнения, что постоянное подключение глобального изменения в немалой степени способствует специфическому для атмосферы ДС / ЗТ ощущению свободы, свежего воздуха, увлекательного движения в открытую даль. Мировой и философский фон романов созвучен установке на участие героев в истории своей страны и своего века, столь характерной для романтико-героической струи в советской литературе тех лет. С другой же стороны, эти сказочно-мифологические черты воспринимаются как откровенно ироничные и пародийные» [Щеглов 2009, с. 42 – 43].

Но, казалось бы, причем здесь сказка, причем здесь миф в эпоху отсутствия идеологического плюрализма, господства

одной политической силы. Однако принципиальная несерьезность сказочного сознания лишь на первый взгляд противоречит авторитарной парадигме. На самом деле именно такая размытая граница между реальностью и вымыслом, былью и небылицей наиболее созвучно степени беспардонности тоталитарной идеологии, о которой упоминает философ Славой Жижек: «Идеология – это, строго говоря, система, только претендующая на правду, то есть система, которая не просто стремится ко лжи как таковой, но ко лжи, которая переживалась бы как правда, ко лжи, желающей, чтобы ее принимали всерьез. У тоталитарной идеологии больше нет таких претензий. Даже ее создателями больше не предполагается, что она будет восприниматься всерьез; она приобретает манипулятивный, совершенно внешний и инструментальный статус, она руководствуется не ценностью истины, а обыкновенным внеидеологическим насилием и послушанием наживы».

Теперь подробнее о сказочно-мифологических признаках дилогии: «В соответствии с пунктом «а» мифологической формулы в романах Ильфа и Петрова дается, как правило, по одному персонажу, репрезентирующему в сгущенном виде каждую из известных крупных сфер советской жизни. В качестве собирательного героя может выступать также город (Васюки, представляющие повальное увлечение шахматами; город в ЗТ 8, охваченный конъюнктурными художественными поветриями). Учреждение («Геркулес») или ино-

го рода единица (Воронья слободка, воплощающая коммунальный быт; театр Колумба – отражение левого экспериментаторства в искусстве и т.п.)» [Щеглов 2009, с. 43].

По мнению Ю. Щеглова, «в известных пределах к роману Ильфа и Петрова применима сказочно-мифологическая модель вселенной, состоящей из дискретных кусков («островов», «городов», «царств»), разделенных пространствами с пониженной социальной и географической определенностью... В своих странствиях герои движутся от одного участка к другому. Васюки, например, представляют собой типичный остров на пути мореплавателей... Сходную природу имеет и городок в ЗТ 8, характеризующийся единственно тем, что в нем на горе обитает старорежимный монархист Хворобьев, а внизу, в долине – содружество художников-конъюнктурщиков... Между дискретными, замкнутыми в себе цирковыми «номерами», между «площадками» действия почти не наблюдается обычной, неструктурированной жизнью (необходимо оговориться, что указанные тенденции гораздо сильнее выражены во втором романе, чем в первом) ... О большей сказочности второго романа говорит и тот факт что если в ДС города фигурируют под настоящими именами – Москва, Пятигорск, Сталинград, Ялта, Тифлис, то во втором мы сталкиваемся с вымышленными топонимами или анонимностью мест: Одесса названа Черноморском, Остап в ЗТ 17 едет в командировку в «небольшую виноградную республику» и проч.)» [Там же, с. 44].

Характеризуя расширенную временную перспективу диалогии, исследователь подчеркивает, что «как в пространстве происхождения плутов тяготеют к центрам, так и во времени они синхронизируются – и в шутку, и всерьез – с магистральными процессами и сдвигами в жизни страны: „У меня с советской властью возникли за последний год серьезнейшие разногласия. Она хочет строить социализм, а я не хочу“ [ЗТ 2]. Сюжет и история совпадают в узловых моментах: открытие конторы „Рога и копыта“ на месте пяти прогоревших частных связано с концом нэпа; Остап не может продать сценарий „Шея“, поскольку попал в промежуток между концом немой и началом звуковой эры кино; окончательная победа Бендера в поединке с Корейко налагается на открытие Турксиба...» [Там же, с. 47].

Определяя широкую философскую перспективу романного пространства диалогии, Ю. Щеглов отмечает следующие ее черты: «(а) «Жизнь и смерть», Пародийно трактованная экзистенциальная тематика довольно основательно вплетена в сюжет ДС, который начинается кончиной мадам Петуховой, а кончается смертью Бендера и метафорой «пронзенной навывлет волчицы» в лице Воробьянинова... (б) Сюжет как эмблема. Связь действия ДС/ЗТ с общими мировыми категориями имплицитно присутствует и в форме сюжета – с его подчас обнаженной схематичностью, подчеркнутыми преувеличениями и заострениями, с виртуозными совпадениями и согласованиями многочисленных линий, за-

ставляющими воспринимать действие романа как идеограмму с философским подтекстом, как род притчи или эмблемы с иронико-пародийными коннотациями... В разработке сюжета авторы тяготеют к парадоксу – по этому принципу построены, в частности, такие эпизоды, как Козлевич и растратчики, Козлевич и ксендзы, история зицпредседателя Фунта, Балаганов и пятьдесят тысяч и т. п. Но ведь парадокс есть известная форма популярного философствования, присутствие которого усиливает ироническую квазиглубокомысленную окраску всего повествования. (в) Густота символов. Большую роль в иронической амплификации смысла играет всевозможная символика, переполняющая оба романа. Нарочитая встречаемость традиционно символических объектов придает действию сходство то с театром, то с притчей или мифом. В центре фабулы стоит мотив «странствия» и «дороги», уже упоминавшийся в связи с простором и мировым ландшафтом, радостью жизни, авантюриностью и т. п. Но он одновременно является одним из центральных мифологических мотивов, а также хрестоматийным символом судьбы и жизненного пути» [Там же, с. 48 – 49].

Еще одна характерная стилистическая особенность дилогии об Остапе Бендере – интертекстуальность, широкое использование цитат, реминисценций, аллюзий. Как отмечает Мариэтта Чудакова, «стиль, создаваемый Ильфом и Петровым, весь ориентирован на уже существующее в литера-

туре» [Чудакова 1979, с. 100]. А по определению М. Каганской и З. Бар-Селла, «в романах Ильфа и Петрова действительность настолько поражена литературой, что сама стала формой ее существования... Жизнь глазами Ильфа и Петрова есть способ существования литературных текстов, существенным моментом которого является обмен цитатами с окружающей средой» [Каганская, Бар-Селла, 1984, с.19].

Развивая формулировку вышеназванных исследователей, Ю. Щеглов отмечает, что «мысль об „обмене цитатами“ между ДС/ЗТ и средой точна и в обратном направлении: среда, в свою очередь, позаимствовала из ДС/ЗТ десятки образов и фраз, давно ставших частью повседневного юмора. Вобрав в себя несметное количество чужих слов, диалогия Ильфа и Петрова стала одним из наиболее цитабельных произведений – лишь „Горе от ума“ и Козьма Прутков могут соперничать с ней по объему вошедшего в пословицу текста» [Щеглов 2009, с. 51].

Итак, представление дуэлянтов со стороны одесситов состоялось. Но представим себе на миг, каким результатом мог бы закончился этот выдуманный поединок петербургских поэтов Серебряного века с писателями группы «Юго-Запад». Вспомним практику дуэльных поединков. Дж. Гамильтон в книге «Оружие и правила дуэлей» пишет, что в «„Королевском кодексе чести“ разработанном в Ирландии в начале XIX века, одно из правил гласит: „Джентльмены не должны располагаться на месте дуэли при ветре, пыли, до-

жде со снегом, снегопаде, ливне, граде или так, чтобы солнце светило кому-то в лицо“» [Гамильтон 2008, с. 195].

На наш взгляд, именно в этой фразе стоит поискать возможный прогноз исхода нашего поединка. Причем здесь погода? – спросите вы. Подождите... В коротеньком очерке Бабеля «Одесса», опубликованном в петроградском «Журнале журналов» (видите, уже теплее: одесский писатель в одном из изданий Северной Пальмиры) в шутливой фельетонной манере «превозносит родную Одессу за атмосферу ясности, солнечности и легкости, которой так не хватает унылым русским ландшафтам и русской литературе, за исключением раннего Гоголя. Потом Бабель выражает уверенность, что такой благодатный для русских широт край просто обязан дать писателя с новым для России пафосом – жизнелюбием» [Гандлевский 2014, с. 503].

Ну что, догадались? СОЛНЦЕ В ГЛАЗА! Петербургские поэты, как настоящие леди и джентльмены, никогда не будут выходить к барьеру, если солнце светит в глаза! Сочиненная дуэль не состоялась... Но тексты (петербургский, одесский или какой-то другой) продолжают соперничать между собой в изысканности стиля, спорят об истинности рассматриваемых философских концепций, борются за яркость, обаяние и достоверность главных героев.

И всех этих изысков и изумрудов не счесть, на наш взгляд, на страницах произведений «одесского текста». Наше исследование – о солнечной литературе вольного города.

Глава 1. «О город – смесь племен и наций!..» (писатели – предвестники «одесского текста»)

Итак, начнем с одесского юмора, тесно связанного с особенностями характера жителей колоритного города, с неповторимой ауры его улиц и площадей. По этому поводу в посвящении М. Жванецкого Леониду Утесову есть такие слова: «Да, что-то есть в этой нервной почве, рождающей музыкантов, шахматистов, художников, певцов, жуликов и бандитов, так ярко живущих по обе стороны среднего образования» [см. Хаит, 2011, с. 92]). Небывалая для неповоротливой России экономика «порто-франко» порождала предприимчивых, свободолюбивых людей с авантюрной жилкой. Южное солнце и море, цветущие каштаны и запах акаций смягчали нравы, создавали атмосферу особой теплоты уютных и тесных одесских дворики. Широкий спектр языков и наречий генерировал одесскую радугу парадоксальных суждений, житейских компромиссов и неповторимых интонаций.

Учитывая блистательный прогресс бывшего неприметного Хаджибея, В. Хаит даже сравнивает особенности Одессы с жизненным укладом крупнейшего города и порта Нового Света: «Почему неповторимая интонация? Да потому, что в Одессе с самого начала было намешано много наций, а зна-

чит – и наречий. Почему теплота и доброта? Да потому, что в таком котле без них просто не выжить! Огромный Нью-Йорк, в котором сто наций, держится на законах, на полиции – поэтому такой многонациональный котел не взрывается. В Одессе люди мирно сосуществуют в значительной степени благодаря юмору. Одесситы знают: переругаться легче всего, гораздо сложнее – найти разумный компромисс. И здесь юмор – первое средство» [Хаит 2011, с. 92]).

Веселый и легкий нрав одесситов особенно ярко проявился в начале XX века, в период бурного роста экономики России. Почти в каждом из многочисленных периодических изданий города присутствовал отдел юмора и сатиры. В эти же годы стал выходить одесский «Крокодил», который на 10 лет опередил одноименный московский. К числу «золотых перьев» этого обожаемого горожанами журнала можно приписать Ефима Зозулю, Эмиля Кроткого, Незнакомца (Борис Флит), Эскесса (Семен Кессельман) Тузини (Николай Топуз), Picador (Виктор Круковский). Посвящают любимому городу эмоциональные строки мастера одесской словесности Влас Дорошевич, Семен Юшкевич, Аркадий Аверченко, Дон Аминадо (А. Шполянский). Оптимистичная заряженность одесских текстов не в последнюю очередь определялась позитивным настроением их авторов. Вот что вспоминает о поразительных качествах одного из них С. Горный в статье «Памяти А. Т. Аверченко», опубликованной в 1930 году: «Аверченко ходил меж нас – солнечный увалень, с ду-

шой, словно вечно щурящейся от смеха... До самых последних – так неожиданно, так жестоко наступивших последних дней, он был одинаково мягок и ровен со всеми. Что в нем было самым необыкновенным?.. Свежесть. В этом разгадка этого удивительного, хрустящего на зубах, как арбуз с хохлацкой бахчи, таланта».

Успех у публики и заслуженная репутация одесских мастеров слова во многом обеспечивались их умением непредвзято и иронично оценить характерные черты жителей своего наполненного жизнелюбием и артистизмом города. Это относится и к скоротечности амурных отношений: «Любовь одессита так же сложна, многообразна, полна страданиями, восторгами и разочарованиями, как и любовь северянина, но разница та, что пока северянин мямлит и топчется около одного своего чувства, одессит успеет перестрадать, перечувствовать около пятнадцати романов» [Аверченко 2010, с. 100]). И к умению предаваться утонченной меланхолии: «А то скучают еще и так. Одеваются с „художественным беспорядком“, идут к морю и, вперив взор в какую-нибудь точку на горизонте, говорят меланхолически: – Жизнь – глубока и таинственна, как море. Жизнь – это Сфинкс» [Зозуля 2010, с. 61]).

Не скрылись от острого взгляда литераторов и негаданные метаморфозы во взглядах на личную жизнь молодых одесситов, быстро наживших приличные состояния: «О женщинах он вообще никогда не думал. Некогда было! Но когда он

„сделал“ сто тысяч, душа его възгнала. Словно из тумана стали выплывать женщины – то вдруг появилась розовая, свежая щечка с ямочкой, то вырисовывалась пышная женская рука, оголенная до плеча, там сверкала белизной декольтированная шея, и еще другие соблазнительные образы тревожили его воображение...» [Юшкевич 2010, с. 106] (из рассказа «Дудька забавляется»). Не обходят литераторы стороной и неисчерпаемую тему своеобразия городского диалекта: «В Одессе всегда смеются с кого-нибудь. Гр. фельетонисты здесь очень много смеются, например, „с городской управы“, но с городской управы это как с гуся вода» [Дорошевич 2010, с. 36]).

К превалирующим качествам одесситов, несомненно, можно отнести авантюрную жилку и предприимчивость. В одном случае побудительным мотивом искателей приключений может послужить быстрое извлечение прибыли, как у незадачливых братьев Абрама и Якова Гидалевичей из рассказа А. Аверченко «Одесское дело»: «Солгал и Яков. Ему тоже никто не поручал продавать дом. Но сказанные им слова уже имели под собой некоторую почву. Он не бросил их на ветер так, за здорово живешь. Он рассуждал таким образом: если у Абрама есть покупатель на дом, то это, прежде всего, такой хлеб, которым нужно и следует заручиться. Можно сначала удержать около себя Абрама с его покупателем, а потом уже подыскать продажный дом» [Аверченко 2010, с. 96]). В другом – стремление покорить серд-

це таинственной незнакомки: «Она вошла, грациозно заняла место за столиком. Дудька почувствовал густой удар своего сердца. „Тра-та-та“ – запели трубы... Дудька вспомнил, что у него в кармане лежат двадцать тысяч для покупки кофе и керосина, и расхрабрился» [Юшкевич 2010, с. 106]).

Иногда свежие бизнес-идеи приходят в голову и самим литераторам: «Одесситы говорят скорее на „китайско-японском языке“. Тут чего хочешь, того и спросишь. И мы удивляемся, как ни один предприимчивый издатель не выпустил до сих пор в свет „самоучителя одесского языка“ на пользу приезжим» [Дорошевич 2010, с. 35]. Впрочем, будущий успешный главред популярнейшей в России газеты «Русское слово» Влас Дорошевич знал, о чем писал. В 1886 году в Одессе уже выходила книга на эту тему. Правда, до самоучителя ему было далеко. Само название уже говорило о назидательной позиции автора (В. Долопчева) – «Опытъ словаря неправильностей въ русской разговорной речи (преимущественно въ Южной Росіи)». В словаре, как отмечает В. Котов, «есть указания на свойственные одесситам грамматические ошибки: абы – вместо лишь бы... и т. п. Кстати, В. Долопчев советует горожанам говорить „негретенюк“ вместо „негритенюк“, но в языке прижилось второе слово, „неправильное“» [Котов 2005, с. 33].

Игры в «майского короля», перевертыши «богач-бедняк», «король-шут» характерны для обрисовки персонажей произведений одесских авторов. В рассказе А. Аверченко «Банди-

товка» главная героиня – хорошенькая певица чувствовала себя поистине королевой, когда город заняли большевики: «Приезжаю... На столе столько наставлено, что глаза разбегаются! Преподносят мне, представьте, преогромный букет роз и мимозы... – Неужели от большевиков букеты принимали? – с упреком заметил я. – А что поделаешь? Револьвер к виску – и суют в руку» [Аверченко 2010, с. 103]. Но когда собеседник напоминает ей о зубровке, принесенной из подвала, где были расстреляны белые офицеры, королевская корона сползает, обнажая шутовской колпак: «Скажите, а они не могли подsunить вам вместо „бандитовки“ „офицеровку“? – И я видел, как что-то, будто кипяток, ошпарило ее птичий мозг. Она заморгала глазами быстро-быстро и, отмахиваясь от чего-то невидимого, жалобно прочирикала: – Но они же револьвер к виску... Танцуешь у них – и револьвер у виска, пьешь – и револьвер у виска... Не смотрите на меня так!» [Там же, с. 104].

В рассказе Ефима Зозули шутовское обличье сразу проступает сквозь мнимые королевские наряды: «Людам не надоедает и вряд ли когда-нибудь надоест: беря займы, искренне уверять: «Ей-богу, до среды»... Не имея башмаков, развивать теории прогресса. А не имея ума – читать публичные лекции... Ничего не смысля в картине, бормотать с достоинством: «М-м.. да... экспрессия, воздух...». Не давать подачки нищему и заявлять гордо: «Не даю принципи-аль-но!». Не иметь сердца и пламенно обличать бессер-

дечие» [Зозуля 2010, с. 59]. По мнению язвительного Дона Аминадо, на котелках и шляпах добропорядочных горожан надо нашивать шутовские бубенцы только из-за их тяги к развлекательным зрелищам в кабаре: «Но, леди и джентльмены... Для кабаре необходим, и это совершенно неоспоримо – подвал. Вы спросите, почему непременно подвал, а не партер или бельэтаж? Очень просто. Когда люди опускаются до того, что идут в кабаре, надо дать им возможность опуститься как можно ниже. Ибо, как сказал Ницше: «Падающего подтолкни...<>» [Дон Аминадо 2010, с. 52 – 53].

Не менее важна для одесских авторов и яркая театральность образов. Всего лишь несколько размашистых мазков С. Юшкевича – и стиль франтоватого богача Дудьки как на ладони: «Он пил в этот полдень кофе у Лейбаха. В его скромном, но дорогом галстуке утренней росинкой блеснул каратный бриллиант. У сердца тикал „Патек“. Золотая изящная цепочка покоилась на жилетке. Бом, бим, сулу, тики, мум!» [Юшкевич 2010, с. 106]. Дон Аминадо ищет истоки театрального конферанса в известном ветхозаветном сюжете: «Итак: конферансье... В своем роде – комиссионер искусства!.. Искусства обольщать, обещать и соблазнять. В этом смысле первым конферансье в мире был, если хотите, змей с его гениальной инсценировкой грехопадения Евы. Кстати сказать, вся постановка этой одноактной миниатюры стоила ему гроши. Гардероб сводился к паре фиговых листков, а для реквизита понадобилось одно самое обыкновенное свежее

яблоко» [Дон Аминадо 2010, с. 53].

Эмиль Кроткий вообще отваживается на весьма смелое обобщение, сравнивая Одессу с соблазнительной, но непостоянной красоткой в венке из цветков акации: «О город – смесь племен и наций! // Ты, здоровой логике в ущерб, // Цветы прославленных акций // Забыл вплести в свой юный герб. // Вот символ города-кокетки – // Душистый цвет, покрывший ветки // Подобьем легкого снежка, // При первом ветре пасть готовый, // Слегка хмельной, слегка дешевый // И... надоедливый слегка!..» [Кроткий 2010, с. 64]. Готовы согласиться с поэтом: обаяние Одессы настолько велико, что искренняя любовь к этому солнечному городу не проходит и после того, как облетают цветы белоснежных акаций!

Глава 2. Особенности карнавальной традиции одесской литературы

Следующий этап нашего исследования – карнавальные традиции одесской словесности. В «Одесских рассказах» И. Бабеля можно проследить, как в литературный текст переносится ведущее действие карнавала – обряд увенчания-развенчания, содержащий в себе, как отмечал Михаил Бахтин, «само ядро карнавального мироощущения – пафос смен и перемен, смерти и обновления» [Бахтин 1963, с. 210]. Это и массовое кровавое зрелище передачи биндюжного хозяйства от папаши Крика к его сыновьям: «Молдаванка шла толпами, как будто во дворе у Криков были перекидки. Жители шли, как идут на Ярмарочную площадь во второй день Пасхи» [Бабель 2009, с. 52]. Это и пышная свадьба Двойры Крик, сестры Короля воров Бени Крика: «Оркестр играл туш. Это было как дивизионный смотр... Налетчики, сидевшие сомкнутыми рядами, вначале смущались присутствием посторонних, но потом они разошлись...» [Там же, с. 17]). Не менее зрелищно смотрятся и похороны коменданта гарнизона Герши Лугового на втором еврейском кладбище: «Его хоронили с почестями. Войска прибыли на кладбище с оркестрами, походными кухнями и пулеметами на та-

чанках. У раскрытой могилы были произнесены речи и даны клятвы» [Там же, с. 64]).

В «Золотом теленке» И. Ильфа и Е. Петрова массовые действия носят все признаки одновременного расцвета предпринимательства и бюрократизма в период НЭПа. Вот описание бурного подъема одесской киноиндустрии: «На 1-й Черноморской кинофабрике был тот ералаш, какой бывает только на конских ярмарках и именно в ту минуту, когда всем обществом ловят карманника» [Ильф, Петров 2009, с. 225]. А это краткая характеристика небывалого для тогдашней мировой пропагандистской практики явления: «Видите, Шура, что здесь написано?.. «Смерть бюрократизму!»... Это был прекрасный агитационный гроб, который по большим праздникам геркулесовцы вытаскивали на улицу и с песнями носили по всему городу» [Там же, С.183]. Другая разновидность тогдашнего пиара встретила пассажиров «Антилопы Гну» на пути трассы автопробега: «Деревня встретила головную машину приветливо... Вдоль улицы стояли школьники с разнокалиберными старомодными плакатами: «Привет Лиге Времени и ее основателю, дорогому товарищу Керженцеву», «Не боимся буржуазного звона, ответим на ультиматум Керзона», «Чтоб дети наши не угасли, пожалуйста, организуйте ясли»» [Там же, с.60].

Ключевая составляющая карнавала – маски, костюмы его участников, а также сопутствующие декорации и атрибуты. И для обрисовки персонажей и антуража празднества во-

все не нужны развернутые описания, достаточно лаконичных мазков. Писатели здесь руководствуются, скорее всего, известным высказыванием Антона Чехова: «для того, чтобы подчеркнуть бедность просительницы, не нужно тратить много слов, не нужно говорить о ее жалком, несчастном виде, а следует только вскользь сказать, что она была в рыжей тальме» (см. *«Чехов в воспоминаниях современников», 1947 год*).

Вот как И. Бабель рисует аляповатый декор упомянутой уже свадьбы сестры главы воровского клана: «Перекрытые бархатом столы вились по двору, как змеи, которым на брюхо наложили заплаты всех цветов, и они пели густыми голосами – заплаты из оранжевого и красного бархата» [Бабель 2009, С. 13]). По колориту и лапидарности этой сцене не уступает и описание одесского вещевого рынка: «Фроим встал и вышел на улицу. Он пересек Прохоровскую, чадившую в небо нищим тающим дымом своих кухонь, и площадь Толкучего рынка, где люди, завернутые в занавеси и гардины, продавали их друг другу» [Там же, с. 61].

Нашлись в мольберте писателя краски и для портретов ближайших родственников мальчика – персонажа одного из рассказов. К примеру, заботливой тетки: «В воскресенье утром Бобка вырядилась в коричневое суконное платье. Толстая ее, добрая грудь лежала во все стороны. Она надела косынку с черными тисненными цветами, косынку, которую надевают в синагогу на Судный день и на Рош-Гашо-

но» [Там же, с. 107]. Или сумасшедшего деда: «Мой бедный дед гримасничал своим синим окостеневшим ртом. На нем был загнутый цилиндр, черная ваточная хламида с костяными пуговицами и опорки на слоновых ногах» [Там же, С. 111]. Сравним, как далеки от этих опорок увиденные глазами того же мальчика аксессуары приглашенных на дачу директора банка дам: «Искры заката входили в бриллианты – бриллианты, навешанные повсюду: в углублениях разъехавшихся грудей, в подкрашенных ушах и на голубоватых припухлых самочьих пальцах» [Там же, с. 106].

Не менее красноречиво обрисован гардероб одного из главных персонажей «Золотого тельца» – подпольного миллионера Корейко, причем усилия героя книги по овладению искусством мимикрии описаны в развитии: от юности до встречи с Остапом Бендером. В начале: «Он вышел из тюрьмы через пять месяцев. От мысли своей сделаться богачом он не отказался, но понял, что дело это требует скрытности, темноты и постепенности. Нужно было надеть на себя защитную шкуру, и она пришла к Александру Ивановичу в виде высоких оранжевых сапог, бездонных синих бриджей и долгополого френча работника по снабжению продовольствием» [Ильф, Петров 2009, с. 46]. Дальше – вид поосанистей: «Оранжевые сапоги вынырнули в Москве в конце 1922 года. Над сапогами царила зеленоватая бекеша на золотом лисьем меху. Поднятый барашковый воротник, похожий с изнанки на стеганое одеяло, защищал от мороза мо-

лодецкую харю с севастопольскими полубаками» [Там же, с. 47]. Ну, а это – незадолго до randevu с великим комбинатором в Черноморске: «Человек без шляпы, в серых парусиновых брюках, кожаных сандалиях, надетых по-монашески на босу ногу, и белой сорочке без воротничка, пригнув голову, вышел из низенькой калитки дома номер шестнадцать» [Там же, с. 38].

Не то с костюмами Остапа: тут предельная функциональность (от хлебной роли сына лейтенанта Шмидта до без пяти минут жителя феерического Рио-де-Жанейро). Это – перед встречей с predispolkoma: «Гражданин в фуражке с белым верхом, какую по большей части носят администраторы летних садов и конференсье, несомненно, принадлежал к большей и лучшей части человечества. Он двигался по улицам города Арбатова пешком, со снисходительным любопытством озираясь по сторонам» [Там же, с. 6]. Здесь – перед решающей схваткой за миллион: «Рано утром Бендер раскрыл свой акушерский саквояж, вынул оттуда милицескую фуражку с гербом города Киева и, засунув ее в карман, отправился к Александру Ивановичу Корейко» [Там же, с. 137]. А это – уже как обладатель долгожданного чемодана с дензнаками: «Последним с перрона вошел пассажир в чистой одежде. Под расстегнутым легким макинтошем виднелся костюм в мельчайшую калейдоскопическую клетку. Брюки спускались водопадом на лаковые туфли» [Там же, с. 293].

Не забыли авторы и о музыкальном обрамлении захваты-

вающего театрального действа по добыче вожденной суммы с шестью нулями: «Над городом явственно послышался канифольный скрип колеса Фортуны. Это был тонкий музыкальный звук, который перешел вдруг в легкий скрипичный унисон... И хватающая за сердце, давно позабытая мелодия заставила звучать все предметы, находящиеся в Черноморском отделении Арбатовской конторы по заготовке рогов и копыт» [Там же, с. 197].

Казалось бы, что нам сейчас, поневоле отслеживающих колебания курсов доллара и евро, а также динамику цен барреля Urals, до артистичных махинаций великого комбинатора времен НЭПа. Но... карнавал продолжается, «господа присяжные заседатели»!

Глава 3. Беня и Остап – майские короли «одесского текста»

Игры в майского короля в «Одесских рассказах» И. Бабеля и «Золотом теленке» И. Ильфа и Е. Петрова отнюдь не следуют традиционным правилам английского действа. Перевертыши «богач-бедняк», «король-шут» не привязаны здесь к буйству карнавала в период наступательного пробуждения природы. Мощное энергетическое поле вольного портового города действует во все времена года, поэтому персонажи совершают кульбиты вверх-вниз с завидным постоянством, двигаясь зигзагами от побед к поражениям, и наоборот.

Подлинными майскими королями выступают здесь самые знаменитые герои «одесского текста»: Беня Крик и Остап Бендер. Рассказ И. Бабеля «Как это делалось в Одессе» так и начинается, с емкой фразы о триумфе и падении короля одесских воров: «Погорим о Бене Крике. Поговорим о молниеносном его начале и ужасном конце» [Бабель 2009, с. 19]. Автор задает вопрос: «почему же один Беня Крик взошел на вершину веревочной лестницы, а все остальные повисли внизу, на шатких ступенях?» [Там же, с. 19] (*чувствуете колорит приморского города? – не каменные ступени к славе, а веревочная лестница стремительного парусного судна*).

Ответ – на страницах рассказов: характер Короля куется в калейдоскопе триумфов и падений. Вот – безоговорочная победа над владельцем шестидесяти без одной дойных коров Сендера Эйхбаума и рядом – внезапное поражение, но особое – с сильнейшим ударом в самое сердце. Об успехе: «Девять пылающих звезд зажглись на скотном дворе Эйхбаума. Беня отбил замки у сарая и стал выводить коров по одной» [Там же, с. 15]. И о неудаче: «Во время налета, в ту грозную ночь... во двор выбежала в вырезной рубашке дочь старика Эйхбаума – Циля. И победа Короля стала его поражением... Через два дня Беня без предупреждения вернул Эйхбауму все забранные у него деньги и после этого явился вечером с визитом» [Там же, с. 15].

А вот обернувшийся внезапным казусом сулящий большие выгоды налёт на торговый кооператив «Справедливость», когда шайку Бени опередил Коля Шрифт со своими помощниками: «Еще немного и произошло бы несчастье, Беня сбил Шрифта с ног и выхватил у него револьвер. С антресолей начали падать люди, как дождь... В первый раз в жизни короля приняли за пристава. Это было достойно смеха. Налетчики хохотали во все горло... Один король не смеялся» [Там же, с. 46]. А это – кровавая, но победа Бени в драке с собственным отцом, Менделем, изо рта которого, залепленного грязью и волосами, звучат в итоге долгожданные для будущего Короля слова: «Меня сыны убили. Пусть сыны хозяйствуют» [Там же, с. 54]. Но триумф нового вла-

дельца доходного биндюжного бизнеса вскоре оборачивается стыдом, когда жена старика Менделя стала визжать и царапать лица сыновьям-победителям: «Все соседи были разбужены ее ревом... Молдаванка стекалась на скандал. И Бенья Крик, на глазах у людей поседевший от позора, едва загнал своих новобранцев в квартиру» [Там же, с. 57].

Приз, которого добивается главный герой «Золотого теленка», повесомее, чем двадцать жеребцов биндюжника Менделя. На пути к заветному «блюдечку с голубой каемочкой» Остапа Бендера ждут не менее головокружительные взлеты и падения. Когда после грабежа на пляже Черноморска (читай – Одесса) выяснилось, что у скромного служащего Корейко с сорокарублевым жалованьем в кармане оказалось десять тысяч рублей, великий комбинатор понял, что час победы близок. «Первое свидание с миллионером-конторщиком возбуждало его. Войдя в дом №16 по Малой Касательной улице, он напялил на себя официальную фуражку, и, сдвинув брови, постучал в дверь» [Ильф, Петров 2009, с. 137]. Казалось, зыбкие еще вчера мечты Остапа о Рио-Жанейро приобретают отчетливую форму. Но, получив твердый ответ Корейко, что его никто не грабил, «великий комбинатор допустил неприличную суетливость, о чем всегда вспоминал впоследствии со стыдом. Он настаивал, сердился, совал деньги в руки Александру Ивановичу и, вообще, как говорят китайцы, потерял лицо» [Там же, с. 139].

Для второй встречи с подпольным миллионером Остап

подготовил, как сказали бы сейчас, «бронейбойный аргумент» – папку с описанием некоторых фактов бурной деятельности теневого предпринимателя. Удача, верилось, сама шла в руки великого комбинатора: «У него было изуренное лицо карточного игрока, который всю ночь проигрывал и только на рассвете поймал, наконец, талию» [Там же, с.195]. Но скромный конторщик опять перехитрил многоопытного «сына лейтенанта Шмидта». На руку бухгалтеру сыграли учения химзащиты и захваченный из дома пакет с противогоазом: «Корейко не было. Вместо него на великого комбинатора смотрела потрясающая харя со стеклянными водолазными очами и резиновым хоботом, в конце которого болтался жестяной цилиндр цвета хаки. Остап так удивился, что даже подпрыгнул» [Там же, с. 214].

Третья попытка, в товарном вагоне Северного укладочно-городка удалась на славу: «Наконец, Корейко вылез из-под кровати, подобвинув к ногам Остапа пачки с деньгами, каждая пачка была аккуратно заклеена в белую бумагу и перевязана шпагатом... – Вот я и миллионер! – воскликнул Остап с веселым удивлением. – Сбылись мечты идиота!» [Там же, с. 281].

Но радость была недолгой. Через несколько месяцев король превращается в шута: «И вообще было плохо. Начальник станции не брал под козырек, что в былые времена проделывал перед любым купчиной с капиталишком в пятьдесят тысяч... пресса не торопилась брать интер-

вью и вместо фотографий миллионеров печатала портреты каких-то ударников, зарабатывающих сто двадцать рублей в месяц» [Там же, с. 296]. Окончательно развеивает олигархические иллюзии новоиспеченного советского миллионера встреча в московской гостинице со знаменитым философом из далекой Индии: «Настоящий индус, видите ли, все знает про нашу обширную страну, а я, как оперный индийский гость, долблю все одно и то же: „Не счесть алмазов пламенных в лабазах каменных“. До чего гадко!» [Там же, с. 296].

Но метаморфозы «король-шут» – это не только фантастические перевертыши в дни буйных празднеств наступления весны. В канву этих представлений в средневековой Англии, где центральные роли в обряде играли «майский король» Робин и дева Марион, вплетались и идеи борьбы с социальным неравенством. Как отмечал Р. Назиров, «в XIV веке, когда антифеодальная борьба английских крестьян достигла кульминации, мифологические формы Робина и Марион отливаются в псевдо-историческую форму: складывается легенда о шайке Робин Гуда, ведущей вольную жизнь в Шервудском лесу» [Назиров 1997, с. 72].

Беню и Остапа трудно представить себе в ангельском облики; их подлинная страсть – авантюра и приключения; но робингудовские черты иногда просвечивают. Чем иначе объяснить широкие жесты Бени Крика, без раздумий нарушающего законы, но имеющего своеобразные, но вполне разумные «понятия» о совести и чести. Грабеж есть грабеж,

но когда во время налета на лавку Тартаковского нелепо погибает приказчик Иосиф Мугинштейн, Король одесских воров находит слова утешения для его несчастной матери: «Похороны Иосифа будут по первому разряду: шесть лошадей, как шесть львов, две колесницы с венками, хор из Бродской синагоги, сам Миньковский будет отпевать покойного вашего сына...» [Бабель 2009, с. 25].

Непросто дался Остапу Бендеру миллион, отнятый у хитроумного Корейко, но с чемоданом денег, он «потомок янычаров, ни черта не мог сделать! Вот навалился класс-гегемон на миллионера-одиночку!» [Ильф, Петров 2009, с. 317]. И тогда по просьбе Остапа чемодан с дензнаками зашили в рогожку, и великий комбинатор «взял химический карандаш и, возбужденно махнув им в воздухе, написал: ЦЕННАЯ Народному комиссару финансов. Москва» [Там же, с. 318]. И пусть через некоторое время чемодан возвратится к своему владельцу... но сам порыв!

Английские игры в «майского короля» во многом проистекают из греческих «игр Диониса», который в иерархии Олимпийцев был признан богом вина и веселья. Времена античных Титанов завораживают потомков стремлением найти в природе вечную жизнь и спасение, накалом страстей и мощью героических усилий. Казалось, уж как далек от греческих Титанов Король одесского разбоя, но масштабы честолюбивых устремлений разве не схожи? – «Вам двадцать пять лет, если бы к небу и к земле были приделаны кольца,

вы бы схватили бы эти кольца и притянули бы небо к земле» [Бабель 2009, с.20]. А великий комбинатор – чем не Антей в эпизоде перехода румынской границы? – «Остап боролся за свой миллион, как гладиатор. Он сбрасывал с себя врагов и подымался с земли, глядя вперед помрачневшим взором» [Ильф, Петров 2009, с. 328].

Главные персонажи романов не одиноки в своих «титанических усилиях», но итог их свершений почти всегда печален, а восторг авторов перед мощью этих фигур притушёвывается размышлением о тщетности людских устремлений и легкой иронией. Вот конец жизненного пути главаря сорока тысяч одесских воров: «Фроим Грач лежал... распростертый под брезентом у стены, увитой плющом... Чисто медведь, – сказал старший, увидев Борового, – это сила невероятная... Такого старика не убить, ему б износу не было... В нем десять зарядов сидит, а он все лезет...» [Бабель 2009, с. 62]. А этот фрагмент – о нелепой смерти спортсмена страны Советов, поставившего перед собой небывалую задачу: «Это советский пешеход-физкультурник, который вышел из Владивостока юношей и на склоне лет у самых ворот Москвы был задавлен тяжелым автокаром, номер которого так и не успевают заметить» [Ильф, Петров 2009, с. 6].

Метаморфозы «майского короля», «дионисийские игры» отнюдь не ограничиваются перевертышами общественных отношений, перепадами побед и поражений, разгулом и весельем. Философская подоплека этих массовых действий –

в основополагающих законах единства и борьбы противоположностей: аскетизма и изобилия, рационального и бес-
сознательного, индивидуального и коллективного. Как от-
мечал Вячеслав Иванов, «дионисийский хмель есть состоя-
ние выхода из граней я; разрушение и снятие индивидуаль-
ности; ужас этого освобождения и погружения в единство
и первооснову сущего, приобщение к воле и страде вселен-
ной...» [Иванов 1989, с. 317].

В описании устремления героев в дионисову стихию
на страницах «Одесский рассказы» И. Бабель не жалеет
ярких красок. Вот гимн изобилию, царившему на свадьбе
сестры Бени Крика: «Все благороднейшее из нашей контра-
банды, все, чем славна земля из края в край, делало в ту
звездную, в ту синюю ночь свое разрушительное, свое обо-
льстительное дело. Нездешнее вино разогревало желудки,
сладко переламывало ноги, дурманило мозги и вызывало от-
рыжку, звучную, как призыв боевой трубы» [Бабель 2009, с.
16]. А это – описание страстей и мелодий винного погребка
на Дальницкой улице: «В погребе горели уже лампы и играла
музыка. Старые евреи с грузными бородами играли румын-
ские и молдавские песни, Мендель Крик пил за столом вино
из зеленого стакана и рассказывал, как его искалечили соб-
ственные сыновья...» [Там же, с. 34]. А здесь – погружение
в «первооснову сущего» знаменитого на всю Одессу мастера
обрезаний Нафтулы: «Отрезая то, что причиталось, он не от-
цеживал кровь через стеклянную трубочку, а высасывал ее

вывороченными своими губами. Он выходил к гостям захмелевшим. Медвежьи глазки его сияли весельем...» [Там же, с. 73].

Эпикурейство персонажей «Золотого теленка» обрисовано в более акварельных тонах. Стремление к дионисийскому хмелю чувствуется, но само действие происходит уже без надрыва, с основательностью нэпмановских времен. Это – вечеринка перед отъездом руководителя «Геркулеса» в Москву: «Проводы прошли очень весело. Сотрудники преданно смотрели на Полыхаева, сидевшего с лафитничком в руке, ритмично били в ладоши и пели: – Пей до дна, пей до дна, пейдодна, пей до дна, пей до дна, пейдодна» [Ильф, Петров 2009, с. 106]. В еще одном эпизоде – впечатления повара, приготовившего банкет по случаю завершения строительства Восточной Магистралы и увидевшего... «страшную сцену разграбления стола. Это до такой степени не походило на разработанный Иваном Осиповичем церемониал принятия пищи, что он остановился. Англичанин с теннисной талией беззаботно ел хлеб с маслом, а Гейнрих, перегнувшись через стол, вытаскивал пальцами маслину из селедочного рта» [Там же, с. 277].

Не обошли игры Диониса и главного героя романа, вспоминающего вчерашний вечер в «Гранд-Отеле»: «Что это было? – пробормотал он, гримасничая. – Гусарство в ресторанном зале! И даже, кажется, какое-то кавалергардство! Фу! Держал себя как купец второй гильдии!» [Там же, с. 300].

Да, несолидно и неразумно блестящему Мастеру авантюры опускаться до уровня ушедшего в загул торговца. Несмотря на зигзаги судьбы, каждый, как думается, должен стремиться сохранять достоинство и трезвый ум. Так, как основатель битничества, американский поэт Аллен Гинзберг, которому принадлежат эти слова: «Майским королем лечу я по небу за своей бумажной короной... // Я майский король с гипертонией, диабетом, подагрой, парезом, камнями в почках и спокойными очками, // И более не ношу дурацкой короны неразумия и немудрости, не боюсь – не надеюсь на капиталистический галстук в полоску и коммунистические бумажные брюки...» [Гинзберг 1996, с. 9].

Глава 4. «Милей писать не с плачем, а со смехом...» (комическое в произведениях писателей-одесситов)

Произведения «одесского текста» буквально наполнены комическими ситуациями, пародийными элементами и иронией. Природа смешного разнообразна, но прежде всего, как считает Умберто Эко, смех – это вызов догматизму во всех его проявлениях. По мнению автора «Имени розы», такой вывод можно сделать, исходя из логики исследования природы комического, предпринятого еще Аристотелем в трактате «Поэтика», посвященном теории драмы: «Комедия... есть воспроизведение худших людей, однако не в смысле полной порочности, но поскольку смешное есть часть безобразного: смешное – это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдание и ни для кого не пагубное, так комическая маска есть нечто безобразное и искаженное, но без [выражения] страдания» [Аристотель, 1957, с. 53].

Эти слова древнегреческого мыслителя о комической маске словно предсказывают то значение, которое для европейской культуры приобретает карнавал, появившийся по-

следовательно в IX – X веках в Италии, Франции и Германии. Карнавал (от итальянского *carne vale* – «прощание с мясом») своим многоголосым костюмированным представлением наполняет гимн грубой, но обаятельной плотью («мясом») бытия, намеренно утрируя образы привычной, обыденной жизни (в дни народного веселья они становятся «безобразными»), а смех карнавального представления становится лучшим, может быть, и единственным способом поиском истины.

В «Одесских рассказах» яркий карнавальный оттенок имеют и наблюдаемая многочисленными жителями Молдаванки картина передачи биндюжного хозяйства папашей Криком его сыновьям, и пышная свадьба Двойры Крик, на которой налетчики не уступают в колоритности даже персонажам комедии дель арте: малиновые жилеты, рыжие пиджаки, кожаные брюки цвета небесной лазури. В «Золотом теленке» духом непредсказуемого многоцветного действия на площади Сан Марко веет и от творческого ералаша, царящего на 1-й Черноморской кинофабрике, и от шествия по большим праздникам сотрудников «Геркулеса» с агитационным гробом «Смерть бюрократизму!». В повести В. Катаева о Пете и Гаврике роль революционного карнавала исполняет рабочая маевка на одесских шаландах, а роль венецианского денди играет матрос Жуков: «...на нем были кремовые брюки, зеленые носки и ослепительно белые парусиновые туфли... из кармана синего пиджака высовывался

альный шелковый платок [Катаев, с. 269].

И все-таки карнавал – это фейерверк, краткая вспышка веселья в череде будней. В повседневности же смех возникает каждый раз, когда, по мнению А. Бергсона, жизнь подменена автоматизмом, и перед нами «тело, берущее перевес над душой... форма, стремящаяся господствовать над содержанием, буква, спорящая с духом» [Бергсон 1992, с. 39]. Постоянно соприкасаясь с механистичностью, со стремлением стереть черты индивидуальности, смех выступает уже не только в части «комического», но и соответствует основополагающим устремлениям общества сохранить динамику развития за счет пассионарности его членов.

В «Одесских рассказах» И. Бабеля Беня Крик, Любка Казак, бывший маклер Цудечкис даже на фоне приморских жовиальных авантюристов смотрятся рыцарями наживы. Обаяние и колоритность этих персонажей так велики, что нередко многоходовые аферы, а иногда и прямой разбой могут восприниматься захватывающими плутовскими приключениями, вызывающими улыбку. В «Золотом теленке» сонный нэпмановский быт провинциальных городков страны Советов оглушается гейзеровскими извержениями неистощимой фантазии великого комбинатора, а роуд-муви экипажа «Антилопы Гну» порождает калейдоскоп комических ситуаций и происшествий. В повести В. Катаева таких ситуаций значительно меньше. Здесь искры юмора внезапно высекаются из исторических событий 1905 года – из столкновений

представителей пробуждающейся к революции страны и уходящей царской России.

Смех – оружие острое, иногда безжалостное, но почти всегда – легкое и искромётное. А где искать авторам из Одессы – этого Марселя на Черном море, секрет грациозности, граничащей с легкомыслием, как не у французских классиков? Это наше допущение, но чем не пример для создателей «одесского текста» такие признанные мастера юмора, как Франсуа Рабле и Альфонс Доде?

Говоря о главном мастере смешного эпохи Ренессанса, Гилберт Честертон отмечал, например, что «Рабле открыл новую главу в истории юмора, показав, что на интеллект может воздействовать мощная энергия физического раскрепощения, которая комична уже потому, что откровенно развязна. Рабле навсегда остается певцом веселого нетерпения, тех бесшабашных порывов, когда человеческое воображение пылает, как печка» [Честертон 1984, с. 384].

А. Доде далек от пряной, «гаргантюанской» мощи стилистики Ф. Рабле. Его стихия – роман нравов, легкий и веселый. Главная его изюминка – тип южанина с его склонностью к бахвальству, преувеличениям, порой не безобидным, и отсутствием чувства меры. Его «товарный знак» – Тартарен из Тараскона, можно так сказать, Дон Кихот и Санчо Пансо в одном лице. Самая известная трилогия современника Флобера, Золя, братьев Гонкур («Необычайные приключения Тартарена из Тараскона», «Тартарен в Альпах», «Порт-

Тараскон») – о мелком буржуа из городка на юге Франции с душой шестнадцатилетнего школьника, начитавшегося книг с авантюрным сюжетом.

Отмечая парадоксальное совмещение в одном персонаже двух противоположным по качествам героев романа Сервантеса, А. Доде пишет, что «Тартарену, к несчастью не хватало костлявого, худого тела знаменитого идадьго, этой тени тела, нечувствительного к физическим лишениям... Тело Тартарена было, наоборот, жирное, грузное, чувственное, изнеженное, вечно недовольное, с буржуазными вкусами, очень взыскательное. Словом, пузатое и кургузое тело бессмертного Санчо Пансо» [Доде 1935, с. 5].

В искусстве смеха сатирический, обличительный аспект вовсе не обязательно становится преобладающим, но по своей природе искусство постоянно обращается не к частностям, а наиболее общим, злободневным вопросам социума. Соприкасаясь с механистичностью, обезличенностью, «неотделимой от общественной жизни, хотя и невыносимой в обществе» [Бергсон 1992, с. 107], смех становится – иной раз и вопреки субъективным устремлениям к «чистому комизму» – соотносимым с «известными требованиями совместной жизни людей» [Там же, с. 14]. Яркое подтверждение этой мысли – природа смешного в романе Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», первая часть которого вышла в 1533 году.

Основой романа послужила лубочная книга «Великие

и неоценимые хроники о великом и огромном великане Гаргантюа», которая содержала явную сатиру на фантастику и авантюрную героику старых рыцарских романов. Но если главный герой великой испанской пародии Мигеля Сервантеса на рыцарские романы – восторженный, несуразный мечтатель Дон Кихот, то основной персонаж романа Ф. Рабле – полный жизненных соков и энергии, не лишенный практичности великан Гаргантюа. Ироничное, местами бесшабашное, произведение знаменитого французского гуманиста, думается, наносит отживающему Средневековью богатырские удары, от которых бастионы мракобесия валятся с таким же гулом, как укрепления Ведского замка под ударами дубины Гаргантюа.

Объектами едких насмешек Рабле становятся разные аспекты и персонажи современной ему действительности. Это и католическая церковь: «...монахи пожирают людские отбросы, то есть грехи и, как дерьмоедам, им отводят места уединенные, а именно монастыри и аббатства, так же обособленные от внешнего мира, как отхожие места от жилых помещений» [Рабле 1981, с. 88]. И еще – о служителях веры: «Ряса давит вам на плечи, снимите ее! – Друг мой, – сказал монах, – пусть она останется при мне, ей-богу, мне в ней лучше пьется, от нее телу веселее. Ежели я ее скину, господа пажи наделают себе из нее подвязок, как это уже однажды со мной случилось в Кулене» [Там же, с. 86].

Это и штампы в эстетике и литературе. К примеру: «Кто

вам внушил, что белый цвет означает веру, а голубой – стойкость? „Одна никем не читаемая и не почитаемая книга под названием Геральдика цветов, которую можно купить у офеней и книгонош“, – скажете вы. А кто ее сочинил? Кто он ни был, он поступил благоразумно, не указав своего имени... И точно (видно, правду говорит пословица: было бы корыто, а свиньи найдутся): он нашел каких-то допотопных простофиль, и вот эти-то простофили и поверили его писаниям; накроив по ним изречений и поучений, они разукрасили ими упряжь своих мулов и слуг, разрисовали ими свои штаны, вышили их на перчатках, выткали на пологах, намалевали на гербах, вставили в песни...» [Там же, с. 40]. И на ту же тему: «Время это самое подходящее для того, чтобы писать о таких высоких материях и о таких важных предметах, что уже прекрасно понимали Гомер, образец для всех филологов, и отец поэтов латинских Энний, о чем у нас есть свидетельство Горация, хотя какой-то межеумок и объявил, что от его стихов пахнет не столько елеем, сколько вином» [Там же, с. 25].

Это и застывшие традиции в воспитании: «В возрасте от трех до пяти лет Гаргантюа растили и воспитывали по всем правилам, ибо такова была воля его отца. И время он проводил, как все дети в том краю, а имеено: пил, ел и спал; спал и пил; спал, пил и ел... Даровому коню неукоснительно смотрел в зубы, начинал за здоровье, а кончал за упокой, в бочку дегтя поливал ложку меда, хвост вытаскивал, а нос

у него завязал в грязи, охранял луну от волков, считал, что если бы да кабы у него во рту росли бобы, то был не рот, а целый огород...» [Там же, с. 43 —44].

Это и штампы в бытовых ситуациях: «В монастырях все размерено, рассчитано и расписано часам, именно поэтому мы постановим, чтобы там не было ни часов, ни циферблатов, — все дела будут делаться по мере надобности и когда удобнее, ибо считать часы — это самая настоящая потеря времени» [Там же, с. 106].

Палитру насмешек Рабле расцвечивает искрометной игрой слов и словесными бессмыслицами: «Идите мимо, лицемер, юрод, // Глупец, урод, святоша-обезьяна, // Монах-лентяй, готовый, словно гот // Иль острогот, не мыться целый год...» [Там же, с. 108]; «Вот до чего дошли эти придворные щеголи и суесловы! Если они избирают своим девизом *веселье*, то велят изобразить *весло*; если *кротость*, то — *крота*; если *печаль*, то — *печать*; если *рок*, то — *бараний рог*; если *лопнувший банк*, то — *лопнувшую банку*; если *балкон*, то — *коней на балу*; если *восторг*, то *воз* и *торг*» [Там же, с. 40]; «А вот теперь скажите, — продолжал Гаргантюа, — какого цвета хвост платья у моей матери? — Про хвост ничего не могу сказать, — отвечал конюший. — Сам признался, что ты прохвост, — подхватил Гаргантюа» [Там же, с. 45]; «Если бы так же умел ржать, как жрать, из меня вышел бы славный жеребчик» [Там же, с. 43].

Ирония А. Доде в повести «Порт-Тараскон» (вышед-

шей в 1890 году) направлена на высмеивание легковверных и склонных к легкой наживе мелких буржуа Тараскона, ставших жертвой крупной аферы по переселению жителей этого города в колонию на одном из островов вблизи экватора. Это, кроме того, и ядовитая сатира на колониальную политику Франции конца XIX века (имевшую виды на Египет), а также на биржевую деятельность различных аферистов, надувавших десятки тысяч мелких акционеров, в том числе, например, в случае с ценными бумагами Панамского канала.

Основная мишень для писателя – главный герой произведения – очень деятельный, обаятельный, но недалекий охотник и жизнелюб Тараскон. Именно он, очарованный «полинезийскими сказками» герцога де Монса, возглавил переезд тарасконцев к пальмам и кокосам. Хотя, проштудировав записки знаменитых путешественников, тем не менее не имел реального представления ни о возможных трудностях такого грандиозного предприятия (««Вы слишком много берете, мои дети. Вы найдете там все, что нужно». Сам он оставил все свои стрелы, свой баобаб, своих золотых рыбок, довольствуясь только одним американским карабином в тридцать два заряда и запасом фланели» [Доде 1935, с. 272]), ни о традициях туземцев, живущих на тропическом острове: «Он знал, как это устроить, прочитав все рассказы мореплавателей, зная наизусть Кука, Буженвиля, Антрекасто. Он подошел к королю и потер своим носом его нос. Дикарь, казалось, был изумлен, ибо такого обычая уже давно не существова-

ло у этих племен. Но, вероятно, думая, что это какая-нибудь тарасконская манера здороваться, он принял ее» [Там же, с. 306].

Не отстают от своего простодушного предводителя и сами горожане: «Знаменитые гектары земли по пять франков (дохода несколько тысяч в год) разбирались нарасхват. Принимались также подарки, посылаемые отовсюду ревнителями дела на нужды колонии... в числе которых находились самые необыкновенные вещи:... *От мсье Бекуле*: сорок пять головных сеток из синели и бусы для индейских женщин... *От неизвестной*: вышитое знамя для хорового кружка. *От Андюзде Магелон*: чучело фламинго. *От семейства Марг*: шесть дюжин собачьих ошейников» [Там же, с. 264]. Трогательно смотрятся и безуспешные потуги горячих южан устроить на тропическом острове Порт-Тараскон привычную им корриду: «Словно какой-то рок тяготеет над этим злополучным боем быков, который тарасконцы с такой радостью думали устроить здесь: для этого нарочно привезли сюда несколько коров и одного быка из Камарго – Римлянина, прославившегося на празднествах в Провансе. Вследствие дождя... Римлянин исчез. Теперь он топчет лес, сделался диким, настоящим бизоном. И вместо того, чтобы самому бегать от нас, он всех нас обращает в бегство» [Там же, с. 302].

Неизменная отрада тарасконцев, чуть ли ни единственное универсальное средство от всех болезней и печалей –

чесночный суп. Но и он, как оказалось, бессилен в некоторых случаях, как например, при сведении обширных татуировок у аптекаря Безюке, нанесенных полинезийскими дикарями и чудом избежавшего каннибальского обеда: «Несчастный Фердинанд! Ни мази, ни припарки – ничто не помогает, даже чесночный суп, рекомендованный доктором Турнауаром. На всю жизнь у него останутся эти адские украшения» [Там же, С.369].

Одесская «братва» начала XX века, описанная И. Бабелем, казалось бы, изрядно далека и по времени, и по расстоянию от туземцев экваториальной Полинезии, но нравы «аристократов Молдаванки», как представляется, не так уж чужды наклонностям дикарей Порт-Тараскона. Вот эпизод о свадьбе сокаролетней Двойры, сестры Бени Крика: «Налетчики, сидевшие сомкнутыми рядами, вначале смущались присутствием посторонних, но потом разошлись. Лева Кацап разбил на голове своей возлюбленной бутылку водки. Моря Артиллерист выстрелил в воздух...» [Бабель 2009, с. 17]. Этот фрагмент – о мнимых похоронах крупного одесского торговца: «Он спросил: – Кого хоронят с певчими? Прохожие ответили, что хоронят Тартаковского. Процессия дошла до Слободского кладбища. Тогда наши вынули из гроба пулемет и начали сыпать по слободским громилам» [Там же, с. 21]. А это событие произошло уже позже, после Октябрьской революции: «В девятнадцатом году люди Бени Крика напали на арьергард добровольческих войск, вырезали офицеров

и отбили часть обоза. В награду они потребовали у Одесского Совета три дня „мирного восстания“, но разрешения не получили и вывезли поэтому мануфактуру из всех лавок, расположенных на Александровском проспекте» [Там же, с. 58].

Но со страниц «Одесских рассказов» не веет ощущением безысходной жестокости, кровавые эпизоды перемежаются со смешными сценками одесской жизни; всё как-то по-домашнему в патриархально-трогательной южной столице России, всегда можно договориться. Тот же Король воров Бенья Крик произносит проникновенные, можно сказать, философские слова на похоронах нелепо попавшего под выстрел приказчика Иосифа Мугинштейна: «Есть люди, уже обреченные смерти, и есть люди, не начавшие жить. И вот пуля, летевшая в обреченную грудь Иосифа, не видевшего в своей жизни ничего, кроме пары пустяков. Есть люди, умеющие пить водку, и есть люди, не умеющие пить водку, но все же пьющие ее. И вот первые получают удовольствие от горя и от радости, а вторые страдают за всех тех, кто пьет водку, не умея пить ее» [Там же, с. 27]. А алчного, не знающего жалости к конкурентам Тартаковского жители приморского города предпринимателей и авантюристов не воспринимают, как инородное тело: «У Тартаковского душа убийцы, но он наш. Он вышел из нас. Он наша кровь, Он наша плоть, как будто одна мама нас родила. Пол-Одессы служит в его лавках. И он пострадал от своих же молдаванских. Два раза они

выкрадывали его для выкупа, и однажды во время погрома хоронили его с певчими» [Там же, с. 21].

У Альбера Камю есть своеобразное, но очень пронизательное определение природы смешного: «доберитесь до самого дна пропасти отчаяния, и если вы попытаете копнуть еще ниже, то найдете там юмор» Для автора «Одесских рассказов» этот тезис весьма близок по мироощущению. Надеждой прорывается юмор из-под безжалостных ног Бени Крика, избивающего обманувшего его Цудечкиса: «Продолжая плакать, он топтал меня ногами. Моя супруга, видя, что я сильно волнуюсь, закричала. Это случилось в половине пятого, кончила она к восьми часам, Но она же ему задала, ох, как она ему задала!» [Бабель 2009, с. 48].

Беззлобная ирония вспышками атмосферного электричества освещает незамысловатые будни одесского люда и приезжих крестьян: «Дикие мужики из Нерубайска и Татарки, остановившиеся на Любкином постоялом дворе, полезли под телеги и заснули там диким залиvistым сном, пьяный мастеровой вышел к воротам и захрапел посреди мира, весь в золотых мухах и голубых молниях июля» [Там же, с. 38]. Смешные слова деда остановили третий заход внука к «бочке сведения счетов с жизнью»: «Во второй раз я выдержал дольше, вода хлюпала вокруг меня, мой стон уходил в нее. Я открыл глаза и увидел на дне бочки парус рубахи и ноги, прижатые друг к дружке. У меня снова не хватило сил, я вынырнул. Возле бочки стоял дед в кофте. Единственный его

зуб звенел. – Мой внук, он выговорил эти слова презрительно и внятно, – я иду принять касторку, чтобы мне было что принести на твою могилу...» [Там же, с. 111].

Героям «Золотого тельца» до ватерлинии отчаяния еще далеко – все-таки Россия нэпмановская поднимается с ног после нескольких лет голодного военного коммунизма. Но место под солнцем достается в не менее острой, чем по дарвиновской теории, борьбе. Это справедливо хоть для прохиндеев – мнимых потомков знаменитых фамилий: «Постепенно упорядочили свою деятельность внуки Карла Маркса, кропоткинцы, энгельсовцы и им подобные, за исключением буйной корпорации детей лейтенанта Шмидта, которую на манер польского сейма, вечно раздирала анархия. Дети подобрались какие-то грубые, жадные, строптивые и мешали друг другу собирать в житницы» [Ильф, Петров 2009, с. 19]).

Хоть для первых рекламщиков 30-х годов прошлого века: «Или другой, европейский могикиан пешеходного движения. Он идет пешком вокруг света, катя перед собой бочку. Он охотно пошел бы так, без бочки; но тогда никто не заметит, что он действительно пешеход дальнего следования, и про него не напишут в газетах. Приходится всю жизнь толкать перед собой проклятую тару, на которой к тому же (позор, позор!) выведена большая желтая надпись, восхваляющая непревзойденные качества автомобильного масла «Грезы шофера» [Там же, с. 6]. Хоть для неутомимых искателей

приключений и заоблачного счастья: «Вы псих, Балаганов. Счастье никого не поджидает. Оно бродит по стране в длинных белых одеждах, распевая песенку: «Ах, Америка – это страна, там гуляют и пьют без закуски». Но эту наивную детку надо ловить, ей нужно понравиться, за ней нужно ухаживать» [Там же, с. 65].

И. Ильфу и Е. Петрову, похоже, по душе беззлобное подтрунивание над реалиями нэпмановского времени и своими героями. К примеру, над ненавязчивой сферой услуг провинциального Арбатова: «В бедном окне мастерской штемпелей и печатей наибольшее место занимали эмалированные дощечки с надписями „Закрыто на обед“, „Обеденный перерыв от 2 до 3 ч. дня“, „Закрыто на обеденный перерыв“, просто „Закрыто“, „Магазин закрыт“ и, наконец, черная фундаментальная доска „Закрыто для переучета товаров“. По-видимому, эти решительные тексты пользовались в городе Арбатове наибольшим спросом» [Там же, С.16]. Или над дизайном и потребительскими свойствами автомашины «лорен-дитрих»: «Оригинальная конструкция, – сказал, наконец, один из них, – заря автомобилизма. Видите, Балаганов, что можно сделать из простой швейной машины Зингера? Небольшое приспособление – и получилась прелестная колхозная сноповязалка» [Там же, с. 34].

Подшучивают авторы и над уровнем IQ одного из самых обаятельных «антилоповцев»: «Шура, голубчик, восстановите, пожалуйста, статус-кво. – Балаганов не понял, что

означает „статус-кво“. Но он ориентировался на интонацию, с какой эти слова были произнесены. Гадливо улыбаясь, он принял Паниковского под мышки, вынес из машины и посадил на дорогу» [Там же, с. 54]. И над стандартным туристическим набором «страны, где по улицам гуляют медведи» (эпизод с американцами, ищущими в провинции рецепт русского самогона): «Чего они здесь делают. На распутье, в диком древнем поле, вдалеке от Москвы, от балета „Красный мак“, от антикварных магазинов и знаменитой картины художника Репина „Иван Грозный убивает своего сына“? Не понимаю! Зачем вы их сюда завезли?» [Там же, с. 67].

Не чужда для авторов «Золотого тельца» и глобальная проблема неравномерного развития различных цивилизаций: «Японский дипломат стоял в двух шагах от казаха. Оба молча смотрели друг на друга. У них были совершенно одинаковые чуть сплюснутые лица, жесткие усы, желтая лакированная кожа и глаза, припухшие и неширокие. Они сошли бы за близнецов, если бы казах не был в бараньей шубе, подпоясанной ситцевым кушаком, а японец – в сером лондонском костюме, и если бы казах не начал читать лишь в прошлом году, а японец не кончил двадцать лет назад двух университетов – в Токио и Париже» [Там же, с. 255].

В повести В. Катаева юмористический оттенок приобретают эпизоды, построенные на столкновении традиционных, можно сказать, вековых представлений о царе-батюшке и мальчишеского восприятия самодержца как обычного

человека: «Только у Павлика были свои, особые мысли... – Папа... – сказал он вдруг, не отводя глаз от окна, – папа, а кто царь? – То есть как это – кто царь?.. – Ну кто?.. – Вот, ей богу... Кто да кто... Ну, если хочешь, помазанник. – Чем помазанник? – Что-о? – Отец строго посмотрел на сына. – Ну – как: если помазанник, то чем? – Не ерунди! И отец сердито отвернулся» [Катаев 2009, с. 20].

Не укладывается в голове у старшего брата – Пети и известный нелепый эпизод из путешествия Николая II по Японии: «Пете ужасно хотелось спросить тетю, как это и кто бил царя по голове палкой. Главное, почему именно бамбуковой? Но мальчик понимал уже, что существуют вещи, о которых лучше ничего не говорить, а молчать, делая вид, что ничего не знаешь» [Там же, с. 189]. Комический эффект вызывает и неожиданное название прибывшей на рабочую маевку рыбацкой лодки, связанное с не менее известной в России личностью: «Кроме этих шаланд, было еще штуки четыре „Оль“, шесть штук „Наташ“, не меньше двенадцати „Трех святителей“ и еще одна большая очаковская шаланда с несколько странным, но завлекательным названием: „Ай Пушкин молодец“» [Там же, с. 271].

Одним из действенных источников смешного в литературе является гиперболический сдвиг. Термин «гипербола» (греч. *hyperbole* – избыток, преувеличение; от *hyper* – через, сверх и *bole* – бросок, метание) первоначально введенный в обиход древнегреческим математиком Аполлони-

ем Пергским, с XIII века стал широко использоваться в словесности для обозначения стилистического приема чрезмерного преувеличения каких-либо свойств изображаемого явления с целью усиления впечатления. Виртуозным мастером использования этого литературного приема для создания комического эффекта стал Ф. Рабле. Идя по стопам итальянских поэтов Луиджи Пульчи и Теофило Фоленго, французский писатель с первых страниц романа о великанах Гагантюа и Пантагрюэле органично включает в ткань повествования ироничные и саркастические ремарки своего авторского отношения к описываемым событиям, а для форсирования сатирической составляющей увеличивает и предметы, и события до гигантских, фантастических масштабов.

Прежде всего, автор поражает доверчивого читателя размерами главного героя. Вот описание детских игрушек сына короля-великана государства Утопия Грангузье: «Сверстники Гаргантюа в тех краях играли в вертушки, и ему тоже смастерили для игры отличную вертушку из крыльев мир-балейской ветряной мельницы» [Рабле 1981, с. 44], и дальше: «Сам Гаргантюа своими руками сделал себе из толстого бревна на колесах охотничью лошадь, из балки от давяльного чана – коня на каждый день, а из цельного вяза – мула с попоной, для комнатных игр. Еще у него было около десятка лошадей для подставы и семь почтовых» [Там же, с. 44].

Подросшему принцу после таких детских забав нипочем и взрослые военные игры с королевством Пикрохола: «Вы-

слушав эти донесения, Гаргантюа сел на свою громадную кобылу и вместе с вышеперечисленными сподвижниками тронулся в путь, а по дороге ему попало высокое и раскидистое дерево (которое прежде обыкновенно называли деревом св. Мартина, потому что оно выросло из посоха, некогда воткнутого в землю св. Мартином), и при виде его он сказал: – Это-то мне и нужно. Из этого дерева я сделаю себе и посох и копье» [Там же, с. 82], и далее: «Но тут негодяй-пушкарь, стоявший у бойницы, выстрелил в Гаргантюа, и ядро с разлета угодило ему в правый висок; однако Гаргантюа ощутил при этом такую же точно боль, как если бы в него запустили косточкой от сливы. – Это еще что? – воскликнул он. – Виноградом кидаться?» [Там же, с. 82].

Подстать циклопическим размерам главного героя и вещи его окружающие: «На его рубашку пошло девятьсот локтей шательродского полотна и еще двести на квадратные ластовицы под мышками... На его куртку пошло восемьсот тринадцать локтей белого атласа. А на шнуровку – тысяча пятьсот девять с половиной собачьих шкурок... На штаны пошло тысяча сто пять с третью локтей белой шерстяной материи... На башмаки Гаргантюа пошло четыреста шесть локтей ярко-голубого бархата... На подошвы употребили тысячу сто коровьих шкур бурого цвета» [Там же, с. 37 – 38]. Завершают наряд щеголеватого принца украшения и перчатки по рецептам египетского основателя астрологии и почитателей книги «Сефер Йецира»: «На шею он носил золотую цепь в два-

дцать пять тысяч шестьдесят три золотые марки, причем ее звенья были сделаны в виде крупных ягод; между ними висели большие драконы из зеленой яшмы, а вокруг них всё лучи и блески, лучи и блески, – такие драконы были когда-то у царя Нехепса... Для его перчаток были употреблены в дело шестнадцать кож, снятых с упырей, а для опушки – три кожи, снятые с вурдалаков. Такого на сей предмет было предписание сенлуанских каббалистов» [Там же, с. 39].

Не уступают объемным одеяниям великана и другие вещи с ним связанные. Чего стоят, например, размеры фамильной усыпальницы главных героев романа, в которой был найден манускрипт с родословной Гарагантюа: «Землекопы, которым он велел выгresti ил из канав, обнаружили, что заступы упираются в огромный бронзовый склеп длины невероятной, ибо конца его так и не нашли, – склеп уходил куда-то далеко за вьеннские шлюзы. В том самом месте, над которым изображен кубок, а вокруг кубка этрусскими буквами написано: *Hic bibitur* (Здесь пьют – *лат.*), склеп решили вскрыть и обнаружили девять фляг в таком порядке, в каком гасконцы расставляют кегли, а под средней флягой оказалась громадная, громоздкая, грязная, грузная, красивая, малюсенькая, заплесневелая книжица, пахнувшая сильнее, но, увы, не слаще роз» [Там же, с. 26].

На страницах «Порт-Тараскона» нет великанов, но неожиданных преувеличений там никак не меньше. В первую очередь А. Доде не отказывает себе в удоволь-

ствии показать некоторые страсти тарасконцев, разрастающиеся до необычайных размеров. Взять хотя бы пламенную любовь к бою быков. Характеризуя эту черту южан, автор поведал легенду об одном тарасконце, очень плохом христианине, случайно попавшем в рай и которого апостол Петр сумел выманить оттуда, попросив ангелов что есть мочи кричать: «Быки... быки... смотрите... быки!.. – Услышав этот крик, тарасконец изменился в лице. – Так у вас здесь устраиваются бои быков, святейший Петр? – Бои быков? Конечно, и великолепные, мой милый. – А где же, где же происходит этот бой? – Понятно перед раем. Ведь там просторнее. – Тарасконец сразу выскочил из рая, чтобы посмотреть, и небесные врата захлопнулись перед ним навеки» [Доде 1935, с. 253].

Не с меньшим сердечным пылом земляки А. Доде полагаются на чудодейственные лечебные свойства чесночного супа: «Ах! Как хорошо пахнет... – Один только запах принес им облегчение. Они съедали одну тарелку, другую и после третьей вставляли с постели здоровыми, с бодрым голосом, а вечером в салоне уже играли свою партию в винт. Не забудьте, что все они были тарасконцы» [Там же, с. 311]. Более продвинуто в определении целебных свойств тех или иных блюд и снадобий главный фармацевт города господин Безюке; но и он склонен к гиперболизации в отношении вкусов коренного населения Порт-Тараскона: «Аптекарь полагал, что, живя среди лекарств, мяты, мышьяка, арники ипе-

какуаны, он так ими пропитался, что, вероятно, пришлось не по вкусу дикарям, или, наоборот, благодаря аптечному запаху они берегли его на десерт» [Там же, с. 288].

Явно проступающие черты чрезмерности в «общественном бессознательном» тарасконцев странным образом отражаются и на результатах их трудов на полях колонии: «Несколько доблестных колонистов – Эскарра, Дурлядур, Менфор, Рокетальяд – выходили иногда, несмотря на ливень, поднимать целину, распахивать свои гектары, ожесточенно принимаясь за различные плантации, производившие странные вещи: во влажной теплой почве, постоянно намокавшей, сельдерей становился в одну ночь гигантским и жестким деревом. Капуста тоже принимала феноменальные размеры, но вся уходила в ствол, длинный, как у пальмы...» [Там же, с. 310].

На страницах «Одесских рассказов» попытки преувеличений хотя иногда и сдерживаются здравым смыслом предпринимательской прослойки города, но порой все-таки доходят до широких обобщений европейского масштаба. Вот слова бакалейщика Каплуна, терпеливо объясняющего одному из предводителей одесских джентльменов удачу проблематичность союза дочери вора со своим наследником: «Зачем нам гореть? – ответил Каплун скороговоркой и погладил руку ломового извозчика, – не надо такие слова, мосье Грач, ведь вы же у нас человек, который может помочь другому человеку, и, между прочим, вы можете обидеть другого че-

ловека. А то, что вы не краковский раввин, так я тоже не стоял под венцом с племянницей Мозеса Монтефиоре...» [Бабель 2009, с. 32]. *(К слову, фигура Монтефиоре, основателя первого в Англии общества по страхованию жизни и одного из двенадцати «еврейских маклеров» лондонского Сити, видимо, действительно не уступает по значимости должности раввина одного из крупнейших городов Польши).*

В другом эпизоде суждения Бени Крика в горькие минуты утешения матери погибшего приказчика Мугинштейна, полагаем, тянут не меньше чем на речи с трибуны представительного форума ООН: «Тетя Песя, сказал тогда Беня включенной старушке, валявшейся на полу, если вам нужна моя жизнь, вы можете получить ее, но ошибаются все, даже Бог. Вышла громадная ошибка, тетя Песя. Но разве со стороны Бога не было ошибкой поселить евреев в России, чтобы они мучились, как в аду? И чем было бы плохо, если бы евреи жили в Швейцарии, где их окружали бы первоклассные озера, гористый воздух и сплошные французы?» [Там же, с. 25]. Но совсем уж безудержной фантазией звучат слова Арье-Лейба, пытающего приравнять свое повествование к изречениям Всевышнего: «И вот я буду говорить, как говорил Господь на горе Синайской из горящего куста. Кладите себе в уши мои слова. Все, что я видел, я видел своими глазами. Сидя здесь, на стене второго кладбища, рядом с шепелявым Мойсейкой и Шимшоном из погребальной конторы. Видел это я, Арье-Лейб, гордый еврей, живущий при покой-

никах» [Там же, с. 26].

В «Золотом теленке» гипербола постоянно соседствует с абсурдом. Начиная с бытовой ситуации: «Вы, я вижу фотограф, сказал Остап, уклоняясь от прямого ответа, – знал я одного провинциального фотографа, который даже консервы открывал только при красном свете, боялся, что иначе они испортятся» [Ильф, Петров 2009, с. 253]. Нелепости продолжают в окружающей советского человека наглядной агитации и пропаганде: «Человеку с неотягченной совестью приятно в такое утро выйти из дому, помедлить минуточку у ворот, вынуть из кармана коробочку спичек, на которой изображен самолет с кукишем вместо пропеллера и подписью „Ответ Керзону“, полюбоваться на свежую пачку папирос и закурить, спугнув кадильным дымом пчелу с золотыми позументами на брюшке» [Там же, с. 80]. Абсурд нарастает в столкновении мифологического странника-долгожителя с прайс-листом стальных магистралей: «Не буду напоминать вам длинной и скучной истории Вечного еврея. Скажу только, что около двух тысяч лет этот пошлый старик шатался по всему миру, не прописываясь в гостиницах и надоедая гражданам своими жалобами на высокие железнодорожные тарифы, из-за которых ему приходилось ходить пешком» [Там же, с. 260].

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.