



- 13 Записная книжка (1957–1958 гг.) // Там же. КП 227. РД 29.
 14 Там же.
 15 Там же.
 16 Блокнот (ноябрь 1918 г.) // Там же. КП 490. РД 292.
 17 Записная книжка (1957–1958 гг.).
 18 Блокнот (ноябрь 1918 г.).
 19 Там же.
 20 Зоценко М. Сентиментальные повести. М., 2008. С. 407.
 21 Зоценко М. Нервные люди. М., 2008. С. 422.
 22 Блокнот (ноябрь 1918 г.).
 23 На 60-летию Евгения Шварца в 1956 г. Михаил Зоценко поприветствовал юбиляра так: «С годами я стал ценить в человеке не молодость его, и не знаменитость, и не талант. Я ценю в человеке приличие. Вы очень приличный человек, Женя» (Цит. по: Биневиц Е. Е. Шварц. Хроника жизни. СПб., 2008. С. 600).
 24 Блокнот (ноябрь 1918 г.).
 25 Там же.
 26 Записная книжка (1954–1956 гг.) // Фонды ГЛМ «XX век». КП 226. РД 28.
 27 Там же.
 28 Блокнот (ноябрь 1918 г.).
 29 Там же.
 30 Там же.
 31 Записная книжка (1954–1956 гг.).
 32 Блокнот (ноябрь 1918 г.).
 33 Записная книжка (1954–1956 гг.).
 34 Блокнот (ноябрь 1918 г.).
 35 Там же.
 36 Записная книжка (1957–1958 гг.).
 37 Там же.

УДК 821.161.1.09-2+929[Ильф+Петров+Катаев]

ПЬЕСА И. ИЛЬФА, Е. ПЕТРОВА, В. КАТАЕВА «БОГАТАЯ НЕВЕСТА»: ФУНКЦИИ ИГРОВОЙ ПОЭТИКИ

М. А. Шеленок

Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского
E-mail: shelenokmishka@rambler.ru

В статье исследуется игровая поэтика пьесы И. Ильфа, Е. Петрова, В. Катаева «Богатая невеста». Выявляется роль игрового начала на уровне развития действия, характерологии, языковых стратегий соавторов. Раскрывается сатирический (социально-политический) подтекст водевиля нового времени, двойственность в изображении колхозной жизни 1930-х гг. в произведении.
Ключевые слова: И. Ильф, Е. Петров, В. Катаев, игровая поэтика, водевиль, сатира, подтекст, пародия, языковая игра, карнавализация.

The Play *The Rich Bride* by I. Ilf, E. Petrov, V. Kataev: the Functions of the Play Poetics

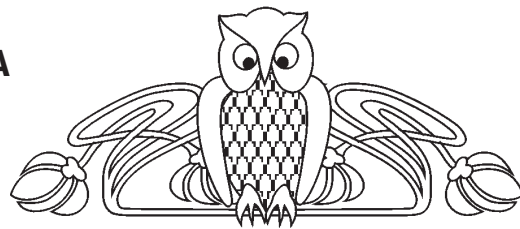
М. А. Shelenok

The article studies the play poetics in I. Ilf, E. Petrov, V. Kataev's play *The Rich Bride*. The role of the play is singled out on the level of character and action development, and the language strategies of the co-authors. The satirical (social and political) underlying message of the new time vaudeville is revealed, as well as the ambiguity in portraying the kolkhoz life of the 1930s in the play.

Key words: I. Ilf, E. Petrov, V. Kataev, play poetics, vaudeville, satire, underlying message, parody, language play, carnivalisation.

DOI: 10.18500/1817-7115-2016-16-1-90-97

«Комедия в трех действиях» «Богатая невеста», написанная И. Ильфом, Е. Петровым и В. Катаевым в августе 1935 г. по впечатлениям от летней поездки в колхозы и совхозы Украины, была опубликована в январском номере журнала «Театр



и драматургия» за 1936 г., однако не ставилась до сих пор. Изначально комедия прошла Главрепертком и была одобрена. Соавторы заключили договор с Ленинградским областным управлением по охране авторских прав и театром «Комедия» на постановку «Богатой невесты». В этом же году пьеса, по неизвестным причинам, была передана в Московский мюзик-холл. Постановка так и не состоялась. Новая попытка поставить пьесу была предпринята коллективом Театра сатиры в 1938 г. Главрепертком повторно рассматривает «Богатую невесту», выдвигает целый ряд замечаний и делает вывод, что текст нужно отдать авторам (одного из которых – Ильфа – уже нет в живых) на переработку¹. Цензоров не удовлетворил подход драматургов к изображению колхозной жизни. Женские персонажи, а именно – бригадиры Поля и Галя, по их мнению, слишком «глуповаты» (идеологическая критика считает недопустимым подобное изображение героинь, находящихся на руководящих должностях). В тексте пьесы обнаружено множество двусмысленных выражений, негативную реакцию вызвал образ кооператора Гусакова, а связанные с данным персонажем коллизии были поняты как сатира на современность: «... когда снабжение населения предметами широкого потребления явно недостаточно, подчеркивание скверной работы кооператора Гусакова может быть воспринято, как злопыхательская, политически вредная болтовня»². Позже добавилось требование о специальном разрешении военного цензора: «Богатая невеста» должна была получить визу на сцену с участием краснофлотцев. На этом сценическая «эпопея» «Богатой невесты» Ильфа,



Петрова и Катаева закончилась, несмотря на то что официального постановления о запрете не было. На наш взгляд, претензии Главреперткома к «Богатой невесте» в значительной мере обусловлены несоответствием художественных стратегий соавторов, определивших специфику жанровой природы пьесы, идейно-эстетическим требованиям эпохи.

В оценке жанровой природы произведения исследователи творчества И. Ильфа и Е. Петрова расходятся. Л. Яновская обращает внимание на сатирический характер пьесы, «богатой шаржем, элементами фарса, почти мольтеровскими трюками, переодеваниями»³: «...это была комедия <...> гротескно-сатирическая, хотя и со смягченным благодаря добродушию и солнечным краскам гротескным колоритом. <...> Комедия была веселая, радостная и сатирическая вместе»⁴. Однако исследователь не называет объекта сатиры и способов создания сатирических образов. Я. Лурье отмечает «легкое и пародийное осмысление» колхозной жизни, воплотившееся в тексте Ильфа, Петрова и Катаева – «комедии ошибок, почти водевиля, который, вероятно, был бы достаточно смешным на сцене и на экране»⁵. По мнению М. Долинского, писатели пошли по пути, на котором «крестьяне превращались в лубочных пейзажей, купающихся в изобилии и славе»⁶. Таким образом, хотя пьеса и не получила на сегодняшний день развернутого анализа, в высказываниях литературоведов отразилась одна из ведущих ее особенностей – соединение водевильного и сатирического способов осмысления реальности. Думается, создать органическое художественное единство соавторам удается благодаря игровой поэтике.

Цель данной статьи – выявив различные формы проявления игры в пьесе И. Ильфа, Е. Петрова, В. Катаева «Богатая невеста», определить функции игрового начала, раскрыть сатирическую адресацию текста, двойственность в изображении советской действительности 1930-х гг.

И. Александрова отмечает, что одна из важнейших функций игровой поэтики заключается в достижении особой двуплановости, когда автор, не отступая от веселого тона, переносит свою оценку в подтекстовую зону⁷.

В «Богатой невесте» нет прямого разоблачения. Сатира скрыта за водевильными коллизиями и персонажами, элементами карнавализации и обнаруживается только за счет возникающей в ходе авторской игры двусмысленности драматургического действия и звучащего слова.

В пьесе доминирует водевильная «логика» развития действия, в основе которого – любовные конфликты, развивающиеся по законам водевильного жанра. Между влюбленными бригадиром Полей Юхименко и матросом Васей Кошкиным происходит ссора из-за пустяка: Поля обижается на фразу, бездумно сказанную разгоряченным Васей: «...в таком нервном состоянии я за себя не отвечаю. Я могу на другой жениться. Имейте в виду»⁸. Конфликт иного рода возникает в семье

Фесенко. С тех пор, как они расписались в ЗАГСе, им ни разу не удалось побыть наедине – бригадир Галя и весовщик Тарас встречаются лишь на работе, а не у семейного очага (т. е. они муж и жена только перед общественностью). Тарас «с утра до вечера пристает <...> с личными разговорами» (289) к жене, зовет ее «до хаты», стараясь показать себя главой семьи: «Раз ты жена, то должна слушаться, что тебе говорит муж. Ты здесь надо мной бригадир, а дома я над тобой бригадир». На что Галя отвечает: «...не устраивай мне старого режима» (288), упрекая мужа еще и в том, что он зерно недовешивает и оставляет часть на весах. Через водевильные диалоги авторы обыгрывают тему эмансипации: занимая бригадирскую должность, руководя колхозницами и колхозниками, Галя лишает себя возможности побыть слабой женщиной, хранительницей домашнего очага.

Поссорившиеся со своими «хлопчиками» бригадирши принимают ухаживания кооператора Гусакова: Поля – чтобы заставить Кошкина ревновать, а подначиваемая матерью Галя – на зло мужу, с которым уже практически готова развестись. Она, ревнуя к подарившей Тарасу букетик артистке, говорит мужу: «Нам таких не надо, которые букеты нюхают <...> можете себе отпавляться нюхать цветочки» (298–299), и тут же сама принимает цветы от Гусакова: «Гусаков: <...> (Подает Гале букет.) Нюхайте» (299).

Авторы обыгрывают наличие любовных треугольников (Кошкин – Поля – Гусаков и Тарас – Галя – Гусаков), создают пародию на них: мечущийся между Полей и Галей кооператор пытается составить конкуренцию матросу Кошкину, жениху Поли, и весовщику Тарасу, мужу Гали. Молодые бригадирши не испытывают никаких чувств к Гусакову, который сам женится только из-за приданого:

«Гусаков: А кого я люблю?»

Суслик: Вы любите ту, у кого больше трудодней.

Гусаков: А у кого больше трудодней?» (293). Оба «треугольника» распадаются с появлением персонажа-мистификации Маруси (переодетый Кошкин), мнимой сестры старшины и обладательницы наибольшего количества трудодней. Здесь возникает новый любовный треугольник: Маруся – Гусаков – Зинаида, желающая вернуть сожителя любыми средствами. Комично показаны не только ухаживания кооператора за переодетым матросом, но и ревность Зинаиды, внезапно заставшей Гусакова с Марусей-Кошкиным во время объятий и поцелуев и готовой буквально растерзать «соперницу»: «...как ястреб кидается на Кошкина», «Хватает Кошкина за уши» (310). Даже содрав с матроса часть костюма, она не сразу понимает, что перед ней мужчина: «Зинаида: Бесстыжие твои глаза! Дай я их выцарапаю! (Сдирает с Кошкина платок и пытается схватить его за стриженные волосы.) Дрянь стриженная! Клешница!» (310). Кошкин пошел на обман с переодеванием (во-



девиальный прием), чтобы отвалить назойливого кооператора от Поле. Зинаида, воспользуется этим же трюком для достижения своей цели: теперь уже она одевается «в платье богатой невесты Маруси» (314). Так ей наконец-то удастся женить на себе Гусакова, который из-за собственной алчности, ошибочно сочетается с бывшей любовницей и получает от нее оплеуху.

Соавторы в игровой форме изображают сцены сватовства. Например, Кошкин сам стесняется сделать предложение Поле. Поэтому с ним идет корабельный старшина, обеспокоенный тем, что влюбленность мешает дальномерщику Кошкину спокойно высыпаться и сдавать нормативы, из-за чего их «непобедимая» батарея может выйти с первого места по стрельбе на предпоследнее, и делает девушке предложение от лица жениха: «Старшина (Поле): <...> Кошкин не спит в положенные по расписанию часы ночного отдыха, ворочается на своей койке и на стрельбу является в разболтанном состоянии, с красными глазами и, понятно, неточно определяет дистанцию. <...> пятая тяжелая дальноточная батарея спрашивает вас: имеете вы какие-нибудь положительные чувства к нашему товарищу <...> или же не имеете?» (286–287). В финале – наоборот – дедушка Нестор приведет свою внучку к Кошкину и, объясняя, как непобедимая бригада Поле Юхименко, выходящая по осеннему севу всегда на первое место, может оказаться на предпоследнем, спрашивает, согласен ли краснофлотец сочетаться с девушкой-бригадиром. Другая ситуация: Гусаков начинает беседу с потенциальными невестами с вопроса, где воспоминание о первом знакомстве ассоциируется с покупкой спичек, которая для персонажа представляется началом романтических отношений: «Вы знаете, Полечка <...>. Когда я вам в первый раз продавал спички, – помните, у меня сначала было шесть коробок спичек, – вы мне так ужасно понравились, что просто кошмар!» (295); «Вы помните, Галечка, тот чудный день, когда вы у меня в первый раз покупали спички?» (299). Галя отвечает, что никаких спичек никогда у кооператора не покупала, тогда он предложит другой вариант: «В тот чудный день, когда вы у меня в первый раз не покупали (курсив наш. – М. Ш.) спичек, я не спал всю ночь» (299). Желая сделать комплимент, Гусаков целует руку у каждой из «невест» и восклицает: «Святые мозоли!» (299); его действия достигают особого комизма при многократных «комплиментах», которые кооператор повторяет, словно попугай, в адрес переодетого Кошкина, не имеющего мозолей:

«Гусаков: <...> (Целует руку Кошкина.) Святые мозоли!

Кошкин: Ой, кроме шуток, какие могут быть мозоли!» (309).

Обыгрывается в пьесе и «водевильное» решение коллизий: преодоление любовных препятствий, соединение любящих, торжество добродетели и наказание порока (в роли водевильного

«злодея» выступает Гусаков). Особое внимание следует обратить на сцену «воссоединения» Тараса и Гали. Герои понимают, что жить друг без друга не могут, и, отчаявшись помириться, решаются на самоубийство в «глубокой пучине Черного моря», пишут прощальные письма. Тарас, прочитав письмо Гали, забывает обо всем и бросается спасать жену. Галя, получив письмо Тараса, спешит на помощь мужу. Эти попытки «спасения» показаны не героически, а комически: Галя со спасательным кругом и Тарас с веслом бегают по сцене, не замечая друг друга. В финале, когда из воды достают скафандр с Гусаковым, Тарас думает, что «Галечку из воды ташут!» (313), а Галя: «Ой, моего Тараса вытаскивают!» (314) (возникает путаница). Оба спешат к скафандру и сталкиваются в толпе, узнают друг друга, взаимно просят прощения и мирятся.

Облегченное действие в пьесе построено на ряде игровых эпизодов развлекательного характера. Например, Гусаков, кричащий в рупор, делает замечание дедушке Нестору: «Чего вы орете в магазине?» (285) (примечательно, что магазина никакого нет – торговля идет на улице). Сватаясь за Полю, кооператор обещает ее всю жизнь на руках носить, на что девушка ему отвечает: «Не подымете», Гусаков, говоря ей: «Вы перышко! Вы одуванчик! <...> подыму, как пушинку», «Пытается поднять Полю и не может. Кричит» (295). Свидетелем этой сцены становится Кошкин, который несколько раз заходит в самый «неподходящий» момент: то, когда Гусаков целует Поле руку, то в эпизоде бурного признания кооператора, то при попытке последнего взять девушку на руки. Реакция у молодого моряка каждый раз одинакова: «Может, я здесь лишний? (Пауза.) <...> до свидания! (Уходит.)» (295). Комически воспринимаются побеги Гусакова из-под венца, о которых Зинаида рассказывает администратору передвижного эстрадного театра Адольфу Суслику: «Три раза прыгал через окно (обыгрывается побег Подколесина, героя «Женитьбы» Н. Гоголя. – М. Ш.). Один раз ушел во время антракта из театра» (308), а в последний раз скрылся у входа в ЗАГС, когда невеста отвернулась за паспортом. Зинаида, представляющая, с каким наслаждением она будет выдергивать волосы у пойманного сожителя, «Запускает пальцы в волосы Суслика»:

«Суслик: Мадам, осторожнее. Я еще пока не Гусаков.

Зинаида: Все вы Гусаковы. (Рыдает басом.)

Суслик: Возьмите себя в руки. Не будьте ребенком. Будьте женщиной» (309). Отметим комизм ситуации, администратор говорит женщине: «Будьте женщиной», а в фразе «я еще пока» (курсив наш. – М. Ш.) не Гусаков» намекает, что при возможности может выдать себя за кооператора. Для Зинаиды слово «гусаковы» становится образом-синонимом мужчины-обманщика.

Некоторые шутки рассчитаны на смеховую реакцию непритязательного массового зрителя.



Например, Гусаков жалуется: «...мне из центра каждый день хвоста крутят» (285); Суслик припугивает кооператора: «...вам – не унести морды. Вы танцуете на вулкане» (301), а в одном из эпизодов «*Падают с эстрады*» (297); Тарас Фесенко говорит теще: «Что вы, мама, гороху наелись?», на что она отвечает «*куриным голосом*»: «Была мама, да вся вышла» (298); Маруся сообщает: «Я сегодня с утра уже скушала пятьдесят порций сливочного мороженого *за свои* (курсив наш. – М. Ш.) деньги» (302–303). При этом в комических репликах персонажей обыгрываются элементы новой социальной реальности. Суслик говорит о Гале: «Какая она вам девка! Какая она вам курносая! Вы не читаете газет. Это же знаменитость! Шалапин! Ее портреты напечатаны во всех газетах. Ее знает весь Союз!» (291). Женидьба на передовице колхозного производства рисуется в монологе администратора как гарантия карьерного роста:

«Гусаков: Гожусь я в председатели райсовета?

Суслик: Райсовета! Минимум облизполкома. За облизполком я вам отвечаю» (307); «...вы будете самым популярным человеком в районе. Вы займете в обществе видное положение мужа лучшей ударницы и вас обязательно выберут депутатом в Москву» (292). В очереди к ЗАГСу Гусаков «бушует»: «Безобразия! <...> Невозможно культурно жениться! <...> Как деятель низовой точки потребкооперации я имею право жениться без очереди. Может, у меня орден есть, только я его дома забыл!» (297) (в последних примерах обнаруживается сатирический подтекст, Гусаков проявляет себя как сатирический персонаж).

Авторы создают образы своих героев, обыгрывая традиционные водевильные амплуа: влюбленная пара Поля и Кошкин, переживающие разлад супруги Фесенко, мнимый жених Гусаков, персонаж-мистификация – мнимая невеста-ударница Маруся. Особое внимание следует обратить на поведение персонажей – одну из наиболее ярких игровых стратегий в пьесе. Поля и Галя играют роль нелюбящих, чтобы отомстить своим хлопцам за внимание к другим девушкам. Кошкин выступает в роли Маруси; Зинаида – сначала в роли сыщика, следуя за Гусаковым: «Входит Зинаида с собакой. // Зинаида: Аякс! Ищи! Стой! <...> (*Опускается на колени, вынимает складной метр и измеряет след.*) Его след. Носки вдавлены больше, чем каблучки. Он нервничал. Размер шага... (*Измеряет.*) Девяносто. По таблице профессора Пидерфакта рост сто шестьдесят восемь. Он!» (308), а потом уже в роли Маруси. Адольф Суслик играет постоянно. Его, как и Остапа Бендера, «увлекает сам процесс игры, причем игры красивой, эффектной <...>, игры артистичной»⁹. Ярким и эффектным становится уже первое появление администратора, когда он неожиданно оказывается на сцене, обвешанный различной атрибутикой: «Вбегает Адольф Суслик с двумя арбузами в руках. Он весь опутан дикими цветами и огородными лианами, как Офелия» (289) (это

ироническое сравнение побывавшего в огороде и запутавшегося в арбузных и огуречных плетях жулика с образом трагической героини рассчитано на комический эффект, но не у зрителя, а у читателя, поскольку характеристика дается в ремарке). Когда Галя просит Суслика предъявить документы, он вынимает поочередно различные овощи (украденные с колхозного огорода), и только в конце – требуемый мандат: «Суслик: Пожалуйста. Сколько угодно. Таких документов, как у меня, вы ни у кого не найдете. Вот... (*Вынимает огурец.*) Пардон. Вот... (*Вынимает помидор.*) Ох, нет, это не то... Вот... (*Вынимает свеклу.*) Опять не то. Одну минуточку. Вот, пожалуйста. (*Протягивает Гале бумажку*)» (290) (здесь нам видится сатирическое обыгрывание «липового» документа). Авторы не только наделяют своего героя артистическими способностями, но и «дают» ему «театральную» профессию (администратор передвижного эстрадного театра). На наш взгляд, Суслик – это сниженный вариант Бендера, который, в отличие от романного персонажа, готов при любом удобном случае нарушить Уголовный кодекс: «Суслик: <...> Скажите, разве человек искусства может жить в такой нездоровой атмосфере? Если бы не грубые материальные интересы, разве я сюда полез бы?!» (290). Отметим, что фамилия персонажа совпадает с ласковым прозвищем, которое дала Остапу мадам Грицацуева. По мнению В. Набокова, Ильф и Петров вводят в свои произведения образ авантюриста, героя плутовского романа, которого «нельзя обвинить, ни в том, что он коммунист, ни в том, что он коммунист недостаточно хороший»¹⁰, с целью прикрытия, дающего возможность «в политическом смысле проскочить <...>, поскольку политической трактовке такие герои, сюжеты и темы не поддавались»¹¹. Суслик и Гусаков – герои-плуты (плутовская пара), между которыми идет игра-тяжба, за счет чего действие получает развитие (т. е. они выполняют функцию катализатора). Авторы наделяют их «правом» видеть мир иначе, чем другие действующие лица, и высказывать правду о времени в игровой форме.

Персонажи пьесы являются представителями разных «эпох»: Галя и Поля – современное молодое поколение; Зинаида – «старорежимная» женщина («старомодная бурная дама» (283)). Крестьянам и красноармейцам противопоставлены работник торговли Гусаков и жуликоватый администратор Суслик – приспособленцы, которые чувствовали бы себя намного уютнее в эпоху нэпа. Таким образом, можно говорить о наличии в пьесе конфликта между «героями нового времени» (колхозниками, обладающими творческой энергией) и «пережитками прошлого», пытающимися извлечь выгоду из новой жизни (Гусаков – женившийся на «богатой невесте» – колхознице, Суслик – получив проценты за сватовство). Последние в таком случае становятся сатирическими персонажами.

С образом Гусакова связана авторская ирония в адрес кооперативной торговли, показанной как



«отжившее» явление. В списке действующих лиц герой обозначен как «Человек, у которого “ничего нет”» (283). Гусаков, подобно коробейнику, ходит с тележкой (это и есть его передвижной «магазин»), где, по его словам, представлен «большой ассортимент товаров первой необходимости» (285). Их перечисление в зазывном монологе торговца доводится до гротеска: среди ненужных в деревенском быту гетр, хоккейных клюшек, водолазных костюмов, полковых барабанов, статуэток, бронзовых собачек и финансово недоступных колхозникам электроприборов (пылесосов и утюгов) обнаруживаются такие предметы, как «намордники для ежей». Однако товаров, на которые реально есть спрос, у кооператора нет: ни иголок, ни пуговиц, ни мыла, ни веревок, ни махорки, ни газировки. При этом он винит в своих неудачах не себя – «деятели низовой точки потребкооперации» (297), ведущего «культурную торговлю», а покупателей: «У меня торговля стоит. Я из-за вас *план* не выполняю!» (297); «Ну, мужики, ну, несознательные люди. У меня на этот колхоз *запланировано* шесть патефонов и две пластинки, а они мне *план* срывают» (285) (курсив наш. – М. Ш.). Здесь в ироническом ключе вводится тема плана. Авторы неоднократно строят шуточные диалоги, обыгрывая тот факт, что у Гусакова «ничего нет». Например, на заказы моряков Гусаков реагирует, подражая ответу военного старшему по званию. Он сообщает о готовности исполнить «приказ» и тут же говорит о невозможном его исполнении из-за отсутствия того или иного товара: «Есть бутылку ситра только похолоднее, только его еще не привезли», «Есть две бутылки квасу, а его нету тоже», «Есть вообще какой-нибудь воды, только ее вообще нету», «Есть пачку махорки, а где я ее возьму?» (287–288), а на вопрос корабельного старшины: «Что же у вас, ничего нету?» – отвечает: «Есть ничего нету» (288), употребляя в одном предложении слова «есть» и «нет». Авторы используют «алогизм речи» персонажа: его «рассуждения нелепы, алогичны, смешотворны с точки зрения объективной логики»¹² за счет «сближения разных планов, развития и аргументации парадоксальной точки зрения»¹³. В эпизоде, когда отчаявшийся Тарас хочет повеситься и спрашивает у кооператора веревку и мыло, Гусаков сообщает, что данных товаров нет в наличии. Поля хочет купить пуговички, Гусаков подробно расспрашивает о товаре, которого, как выяснится, тоже нет: «Маленькие? <...> Перламутровые? <...> Четырехдырочные? <...> По рублю шестьдесят дюжина? <...> Нету. <...> Никаких нету» (289). В итоге он договаривается до того, что начинает путать слова (авторы используют речевую путаницу как одну из форм игровой поэтики), обозначающие предметы и чувства, принимая их за товар:

«Суслик: Гусаков! У вас есть совесть?»

Гусаков: Совесть нету. То есть махорки нету. А совесть как раз есть. <...> Только не для вас» (307);

«Суслик: <...> Перспективы у вас есть?»

Гусаков: Перспектив нету» (293).

Посредством языковой игры вводится ироническая оценка кооперативной торговли, у которой, по мнению авторов пьесы, действительно нет никакой перспективы. При этом Гусаков не подвергается прямому сатирическому бичеванию и выглядит, скорее, как водевильный герой-неудачник (сатира подчинена игровому началу).

В игровой форме соавторы раскрывают проблему коллективизации. Например, через диалог сторожа и кухарки вводится тема соперничества. Сторож Нестор, дедушка Поля, и кухарка Устя, мать Гали, постоянно спорят между собой, кто же из двух молодых бригадирш – лучший ударник труда (с этого, собственно, и начинается действие):

«Нестор: Послушайте, как моя Поля стучит.

Устя: <...> Нет, товарищи, вы мою Галю послушайте.

Нестор: Ты лучше скажи людям, сколько твоя Галька намолотила. (*Показывает на доску.*) Восемьсот семь центнеров. А моя Полечка – восемьсот пятьдесят. Видела?»

Устя: Это показатели на вчерашний день. Посмотрим, сколько Галечка моя сегодня намолотит. Тогда с вами поговорим официально» (284).

Нестор и Устя призывают в свидетели своего спора «товарищей», чтобы они «послушали», как идет работа. В данном случае преодолевается «четвертая стена»: действующие лица обращаются к зрителям (они и есть рассудительные товарищи). Однако трудового соревнования, о котором идет речь в начале пьесы, не будет показано, более того – авторы не изображают труда колхозников, обозначая лишь их показатели и достижения.

Двусмысленным становится заявление о «богатстве» колхозников, спрашивающих у кооператора пуговицы, нитки, махорку и другую мелочь, в которых у них явный недостаток (т. е. выходит, что в деревне ничего этого нет). Возникает вопрос: какое тогда может быть «богатство» колхозников? Эта тема в пародийной форме обыгрывается в монологе Суслика: «Вы не чувствуете дыхания эпохи. Деревня! Колхоз! В том-то и дело, что в наших условиях это золотое дно, Клондайк, Эльдорадо» (291). Жители «золотого дна» не могут позволить себе купить утюги или пылесосы (рады бы, но у них нет денег). Однако у передовиц есть свой домашний скот, по несколько никелированных кроватей, патефонов и т. д. Возможно, через призы, вручаемые ударникам, авторы показывают предел мечтаний современного человека о богатстве, доводя его в отдельных случаях до гротеска (например, приданое Маруси: «шесть патефонов, три велосипеда, пять швейных машин, двенадцать никелированных кроватей с шишечками, легковую машину и путевку в Сочи на двоих» (302)).

Авторы обыгрывают ситуацию, в которой богатыми невестами считаются обладательницы наибольшего количества трудодней.



«Любопытно сравнить сюжет комедии с двумя фрагментами из записной книжки Ильфа, – пишет Долинский. – Он (Илья Ильф. – М. Ш.) делает выписку из “Известий”: “В колхозе огромный подъем. За зиму отпраздновано более ста свадеб. Лучшие женихи достались пятисотницам <...> Только некультурностью населения можно объяснить то, что в редакции этой газеты еще не выбиты все стекла. Это после появления заметки о том, что “лучшие женихи достались пятисотницам”. Пропаганда пошлости”¹⁴.

Этот критерий «богатства и обеспеченности» существует не только для Гусакова и Суслика, но и для других персонажей пьесы. Но если колхозники воспринимают трудодни как показатель качественного труда, то в сознании Гусакова они превращаются в конкретные материальные блага: «Женщина, у которой двенадцать никелированных кроватей, не может быть некрасивая» (303), – говорит он мужеподобной Марусе, мнимой обладательнице 1286 трудодней (здесь авторы используют преувеличение с нарушением правдоподобия: за год, в котором 365 календарных суток, заработать 1286 трудодней невозможно). В одном из эпизодов кооператор готов жениться даже на старой Усте: «Гусаков: <...> (В сторону.) Женюсь на кухарке. (Подходит к Усте.) Бабушка, это правда, что у вас двести восемнадцать трудодней?» (291).

Соавторы пародируют официальный «газетный» взгляд на лучших женихов и невест. Краснофлотец Кошкин говорит о Поле: «Поскольку она является ударницей наших полей, она мне уже не может быть очень противная. А скорее всего, даже очень приятная» (315). Поля, в свою очередь (даже после ссоры), оценивает Кошкина: «Поскольку товарищ Кошкин представитель Красного Флота, он мне не может быть очень противный» (287), говоря при этом о недопустимости личных отношений во время работы: «...пока моя бригада не кончит молотить, я не имею времени думать про тому подобные глупости» (287). Здесь иронично обыгрывается утверждение, будто мысли влюбленных друг о друге в рабочее время «грозят» срывом производительности и невыполнением нормативов. Авторы через утрировку показывают новые «героические» формы жизни: абсолютное подчинение личной жизни коллективным требованиям, трудовому подвигу.

Игровой характер построения сцен в пьесе осуществляется за счет языковой игры. Авторы используют такой прием, как каламбур, обыгрывая разные значения слов. Гусаков, рисующий перед Полей идиллическую картину их совместной жизни в колхозе, обещает, что будет «пахать, боронить, молотить», на вопрос девушки: «Что же вы будете молотить?» – «легкомысленно» отвечает: «Все буду молотить. Хлеб, картошку, борщ, мясо, вареники» (296). Кооператор путает (а может, подсознательно делает оговорку) – вместо глагола, обозначающего конкретную трудовую

деятельность (молотьбу), он говорит об интенсивном приеме пищи. В другом эпизоде Гусаков пытается узнать о приданом Гали у ее матери – кухарки Усти:

«Гусаков: <...> (Хлопает по мешкам.) Это все ваше?»

Устя: Наше (т. е. все вещи принадлежат семье Гали. – М. Ш.).

Гусаков: Ну, чудно. Наше – так наше» (299) (герой уже считает, что может спокойно претендовать на имущество). Когда Суслик будет нарочно удерживать кооператора под водой, последний обзовет его «гадом»; глуховатая Устя спросит, что же сказал человек в скафандре и получит неожиданный ответ: «Он говорит, что вокруг него плавает какой-то морской гад (неведомое хладнокровное животное – М. Ш.)» (313). По аналогии с деревенским понятием «хата-читальня» («изба-читальня») построен каламбур: «амбар-кино» (296). Отдельно обыгрывается «птичья» фамилия кооператора, который чуть не переименовался из «Гусакова» в «Уткина» (эпизод, где Гусаков и Суслик фантазируют, какое может быть приданое у колхозницы):

«Суслик: <...> сто тридцать пять пудов зерна, больше тысячи рублей денег, да огородные культуры, да сады, да прибавьте к этому еще собственную корову. Потом еще овцы, свиньи, куры... <...> Масса. Индюков. Гусаков...

Гусаков: Не будем говорить о гусаках» (291) (здесь, на наш взгляд, каламбур работает на сниженное использование «говорящей фамилии»).

Авторская характеристика героев в отдельных случаях выражается через фразеологический оборот. Например, жуликоватый администратор Суслик назван в списке действующих лиц как «Старый воробей, он же тертый калач» (283), а Гусаков приходит на праздник «расфранченный в пух и прах» (294) (в последнем примере авторы подчеркивают утрированный до карикатуры внешний вид персонажа).

Отдельные ремарки и реплики персонажей имеют афористичный характер: «Легче с первого залпа попасть в движущуюся мишень на дистанции тридцать километров в пасмурную погоду, чем договориться с <...> девушкой» (287), «Ну, вылитый Пушкин: пишет гусиным пером и голова бронзовая» (292), «Нет, все-таки корова против патефона – это не вещь. Патефон не сдохнет» (301), «...сам, слава богу, не Спиноза, но это выше моего понимания» (301), «Много я видел негодяев, сам, слава богу, негодяй, но на такого нарвался в первый раз» (307). Практически все афористичные выражения звучат в репликах Суслика, являющегося, подобно Остапу Бендеру, «ретранслятором» авторского слова.

Соавторы также используют языковые парадоксы и иронические сравнения. Так, например, набитая барахлом тачка Гусакова названа «культурным очагом советской торговли» (284); сыскная собака Зинаиды названа в честь антич-



ного героя Аяксом; коровье вымя уподобляется этрусской вазе; сидящая на мешках Галя сравнивается с богиней плодородия, а оплетенный зеленью Суслик с Офелией. Администратор, узнавший о премиях Поли и Гали в виде дойной коровы и патефона с пластинками, путается в попойках: «Дойный патефон. Корова с пластинками. <...> Гусаков! Назад!» (300) (здесь авторы меняют местами прилагательные, не сочетающиеся с соседним существительным). Таким образом, языковая игра работает на создание комической атмосферы и рождает иронический подтекст в характеристике персонажей, который все же подчинен собственно игровой стихии.

Игровой характер «Богатой невесты» определяется наличием элементов карнавализации – «транспортировки карнавала на язык литературы», т. е. на «язык художественных образов»¹⁵. В понимании особенностей карнавальской поэтики, мы опираемся на концепцию М. Бахтина¹⁶ и ее дальнейшее развитие в работах исследователей сатирической драматургии 1920-х гг.¹⁷ Н. Гуськов и К. Барина, следуя за Бахтиным, отмечающим, что «в карнавале сама жизнь играет, а игра на время становится самой жизнью»¹⁸, обращают внимание на использование амбивалентного смеха, основанного на законах игры и включающего в себя сатиру и юмор в неразрывном единстве, как на один из способов проявления карнавального начала в сатирических комедиях Н. Эрмана, М. Булгакова, В. Маяковского и др.¹⁹ На наш взгляд, творчество Ильфа и Петрова также следует рассматривать через призму амбивалентного смеха. Для авторов «Богатой невесты» карнавал является одновременно объектом изображения и способом создания особой атмосферы на «батарейном празднике»: «...маскарадные костюмы, маски, – словом, все, что полагается по карнавалу» (305). Переодевание в яркие костюмы и попытка спрятаться под маской – обязательные элементы карнавала. Кошкин с разрешения старшины «лезет в юбку», «поскольку сегодня маскарад» (308). Парням, чтобы они не стеснялись танцевать с девушками, раздают маски. Именно наряд помогает сбить с толку Гусакова, который даже не подозревает, что в «платье богатой невесты Маруси» (314) в финале скрывается даже не Кошкин, а Зинаида, снимающая маску только после заключения брака. Эта сцена, на наш взгляд, является отсылкой к финальному эпизоду комедии Пьера де Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро», где графиня Розина, желающая вернуть былую страсть охладевшего к ней графа Альмавивы, прячется в беседке, притворившись служанкой Сюзанной, новым объектом вождления графа. На празднике царит веселый кавардак, когда не понятно – где мужчина, а где женщина (переодевание в представителей противоположного пола и исполнение соответствующей роли). В «Богатой невесте» краснофлотцы вначале танцуют друг с другом, вызывая недоумение у старшины: «Начинается

вальс. Но парни все-таки неуклюже топают с парнями, а девушки – с девушками» (305). Таким образом, маскарад приводит к водевильной путанице и неразберихе.

Соавторы обыгрывают характерное для карнавала избрание короля и королевы дураков или уродов. Председатель колхоза в завершении программы предлагает «выборы хозяйки праздника» (302), рассказывая с юмором о капиталистических странах, где «какие-нибудь лорды на своих вечерах самодеятельности выбирают королеву»: «Они, видите, даже один вечер не могут обойтись без королевы. Ну, мы, конечно, <...> выберем из своей среды прекрасную девушку – хозяйку данного праздника» (302). В итоге «хозяйкой» становится переодетый Кошкин (явно не прекрасная девушка).

В действии также включены карнавальские «перемещения верха и низа»²⁰. Бывший начальник Гусаков сброшен в самый «низ»: «...сняли, кинули в самую низовую точку. Ниже нет уже ничего, только сырая могила» (291) и терпит поражение в финале, тогда как представители из народа – подлинными героинями-ударниками и кухарка – пользуются уважением.

На протяжении нескольких эпизодов Гусаков и Суслик выступают как «типичная народно-праздничная карнавальная комическая пара»²¹. Одним из ярких примеров такой пары, по мнению Бахтина, является дуэт-пародия на рыцаря и его оруженосца. На протяжении практически всего действия Суслик руководит Гусаковым, объектом общих насмешек. Однако в третьем акте кооператор, облаченный в водолазный костюм, со шлемом в руке, становится пародией на рыцаря в доспехах, а Суслик – на трусливого оруженосца, бросающего своего хозяина в момент опасности.

Авторы обыгрывают также пиршественные образы, которые возникают только в рассказах Суслика, обещающего Гусакову, что тот, будучи женатым на колхознице, станет участником бесконечного пира: «Ваша корова <...> будет подносить к вам свое вымя, розовое, большое и красивое, как этрусская ваза, и говорить вам: “Подойте меня, товарищ Гусаков, вы меня давно не доили”. Могучие свиньи будут призывно хрюкать во дворе, дрожа от нетерпения, чтобы им поскорее отрубили задние ноги на холодец. А поросята, маленькие резвые поросятки, будут просовывать свои нежные пяточки в вашу дверь и лепетать: “Гусаков, съешь нас с хреном, съешь, ну, что тебе стоит!”» (292). В реальности же – только бесплатный буфет, где предлагают скромное угощение: бутерброды, мороженое и холодное ситро (хотя у кухарки Усти даже этот ассортимент вызывает восхищение).

В «Богатой невесте» дважды обыгрывается карнавальное шествие. В первый раз это «кортеж» письмоводителя разъездного ЗАГСа, за которым толпой идут «парочки – женихи, невесты – и молодые матери с грудными детьми» (296). Затем – уже на самом празднике: «На разукрашенном



автомобиле выезжает роскошная колхозница в платке. Это – переодетый Кошкин. Трубы. Фанфары. Клики. Символический карнавальный сноп. Переходящее знамя. Эмблемы избытка. Общий восторг» (302). Авторы кратко обозначают оба шествия в ремарках, оставляя потенциальному постановщику пьесы возможность сценической интерпретации.

В изображении героинь авторы используют карнавальный культ телесности. Например, в эпизоде, где Гусаков делает неудачную попытку взять на руки «гарну дивчину» Полю, или в сцене, когда «На возу, нагруженном мешками с зерном, едет богато разодетая Галя. Она сидит на мешках, как *богиня плодородия* (курсив наш. – М. Ш.). Лошадь ведет под уздцы Устя» (298).

Таким образом, в «Богатой невесте», на наш взгляд, основной функцией карнавального начала является стремление сделать персонажей «живыми», преодолеть схематизм в изображении героев-передовиков и через игровое начало освободить сознание читателя (зрителя) от доминирующих в советской культуре клише.

Итак, показывая колхозную жизнь как веселую череду событий, И. Ильф, Е. Петров и В. Катаев в «Богатой невесте» отказываются от развития производственного конфликта как определяющего действия. Они избирают «низкий» жанр для показа «высоких», с точки зрения современной идеологии, объектов, пользуются не реалистическими средствами, а условно-водевильными. При этом в пьесе есть элементы пародирования современности (колхозные героини, портреты которых должны быть напечатаны в газете, «телесны» и «глуповаты»). Драматической реальности и ее героическому отражению в советской журналистике противопоставлено веселое комедионо-водевильное действие с элементами карнавала, двусмысленное и с точки зрения изображения героинь нового времени (они «живые», «очеловеченные», но при этом их героический труд представлен в пародийном свете – некогда побыть с мужем, общаться с возлюбленным), и с точки зрения оценки «богатства» колхозов. Двойственность возникает и в изображении «антагонистов»: с одной стороны, они разоблачаются, а с другой – им, как карнавальным плутом, дозволено видеть мир «наизнанку». На наш взгляд, это обусловлено не столько идеологической позицией авторов (они идут не от идеологии), сколько игровой стихией, проявляющейся на уровне драматургического действия (водевильный характер сюжета с элементами карнавального начала), характерологии (игровое поведение персонажей – Суслика, Зинаиды и др.) и на уровне языка. Таким образом, функции игровой поэтики в последней совместной пьесе Ильфа и Петрова заключаются в создании особой комической атмосферы, рождении сатирического подтекста (благодаря языковой игре, авторской иронии, речевому

гротеску) и достижении органического синтеза развлекательного водевильно-карнавального и сатирического планов произведения.

Примечания

- 1 Подробнее об этом см.: *Долинский М.* Комментарий и дополнения // Ильф И., Петров Е. Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска : Рассказы, фельетоны, очерки, пьесы, сценарии. М., 1989. С. 480–481.
- 2 Там же. С. 480.
- 3 *Яновская Л.* Почему вы пишете смешно? Об И. Ильфе и Е. Петрове, их жизни и их юморе. М., 1969. С. 184.
- 4 Там же. С. 184–185.
- 5 *Лурье Я.* В краю непуганых идиотов. Книга об Ильфе и Петрове. СПб., 2005. С. 186.
- 6 *Долинский М.* Будни сатиры // Ильф И., Петров Е. Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска... С. 15.
- 7 См.: *Александрова И.* Игровая поэтика «Подщипы» И. А. Крылова. // Учен. зап. Таврич. нац. ун-та им. В. И. Вернадского. Сер. Философия. Культурология. Политология. Социология. 2013. Т. 24 (65), № 3. С. 6.
- 8 *Ильф И., Петров Е., Катаев В.* Богатая невеста // Ильф И., Петров Е. Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска... С. 287. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.
- 9 *Корниенко О.* Типология форм игровой поэтики в литературе. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16594/51-Kornienko.pdf?sequence=1> (дата обращения: 10.02.2015).
- 10 Из интервью Владимира Набокова Альфреду Аппелю (1967) // Антология Сатиры и Юмора России XX века. Илья Ильф и Евгений Петров : в 2 т. Т. 1. М., 2007. С. 934.
- 11 Там же.
- 12 *Манн Ю.* О гротеске в литературе. М., 1966. С. 17.
- 13 Там же. С. 22.
- 14 *Долинский М.* Комментарий и дополнения. С. 479–480.
- 15 *Бахтин М.* Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., доп. Киев, 1994. С. 331.
- 16 См.: *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М., 1990.
- 17 См.: *Баринова К.* Карнавализованная драматургия Николая Эрдмана. Владивосток, 2012 ; *Гуськов Н.* От карнавала к канону : Русская советская комедия 1920-х годов. СПб., 2003 ; *Росницкая О.* Карнавальные и романтические традиции в пьесах М. А. Булгакова «Бег», «Зойкина квартира» и «Дни Турбиных» // Рациональное и эмоциональное в литературе и фольклоре : сб. науч. ст. Волгоград, 2001. С. 152–156 и др.
- 18 *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. С. 13.
- 19 См.: *Гуськов Н.* Указ. соч. ; *Баринова К.* Указ. соч.
- 20 *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. С. 16.
- 21 Там же. С. 224.