



период – «раннее творчество» (1915–1921 гг.), второй период – «зрелое творчество» (1921–1926 гг.), третий период – «позднее творчество» (1924–1931 гг.). (См. подробнее: Камитова А. В. Образный мир Кузубая Герда : оригинал и переводческая интерпретация / авт. предисл. А. В. Камитова ; Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО РАН. Ижевск, 2006. С. 8). В первый сборник «Крезьчи» («Гусляр»), вышедший в 1922 г., по наблюдениям Ф. К. Ермакова, вошли тексты, написанные в 1915–1921 гг. (См.: Герд К. Зарни кылчуръёсы : Кылбуръёс, поэмаос // Дасяз, азыкылзэ гожтӥз но валэктонъёс сӥтӥз Ф. К. Ермаков. Ижевск, 1997). Второй сборник «Лӧгетъёс» («Ступени»), куда включены стихотворения, написанные в 1924–1931 гг., появился в 1931 г. Он вышел в свет позже третьего сборника «Сяськаяськись музьем» («Цветущая земля», 1927), составленного из стихотворений, созданных в 1921–1926 гг.

- 25 Герд К. Крезьчи. С. 7.  
 26 Там же. С. 23.  
 27 Там же. С. 47.  
 28 Там же. С. 107.  
 29 Там же. С. 108.  
 30 Там же. С. 120.  
 31 Там же. С. 93.  
 32 Там же. С. 58.  
 33 Там же. С. 43.  
 34 Там же. С. 57.  
 35 Цит. по: Кузнецов Н. Из мрака... Ижевск, 1994. С. 12.  
 36 Герд К. Крезьчи. С. 179.  
 37 Там же. С. 110–111.  
 38 Там же. С. 91.  
 39 Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М., 2001. С. 414. Одним из пропагандистов таких мероприятий был Л. Д. Троцкий. Его выступления в 1922–1924 гг. были направлены на создание «эпохи культурничества», главным двигателем

которой должна была стать интеллигенция: «На открытом культурном фронте государству в 1922-м нужны были <...> управленцы культурой и организаторы литературного процесса. Эти функции, по Троцкому, необходимо возложить на критику» (Корниенко Н. В. Крестьянский вопрос в литературно-критических полемиках «нэповской оттепели» // История русской литературы XX века. В поисках новой идеологии... С. 13).

- 40 См., например: Ильин Я., Данилов В., Жуйков С. [и др.]. «Гердовщиналэн» ымнырзэ шобырътыса вадеслы тупатскемезлы пумит : «Лӧгетъёс» книга сярсы // Удмурт коммуна. 1932. 8 янв. ; Тимашев [М.] ВУАРПлэн аяз сьлӥсь кӧня ке уж'ӧсыз: Тӧкшерон // Кенеш. 1929. № 6 (24). С. 28–32.  
 41 Камитова А. Указ. соч. С. 6.  
 42 Цит. по: Кузнецов Н. Указ. соч. С. 15–16.  
 43 Герд К. Лӧгет'ӧс. 1922–1930. Кыктэтӥ кылбуркнига = Ступени. Вторая книга стихов. 1922–1930 (на удмуртском яз.). Ижкар, 1931. С. 36.  
 44 Там же. С. 198.  
 45 Там же. С. 176.  
 46 Там же. С. 168–169.  
 47 Использованная Кузубаем Гердом графическая «лесенка» требуют правильного прочтения данного стихотворения, а именно – прочтения последней строки снизу вверх.  
 48 Герд К. Зарни кылчуръёсы... С. 179.  
 49 Герд К. Сяськаяськись музь'ем. = Цветущая земля. Стихи. Третья книга (на вотском яз.). Казань, 1927. С. 5.  
 50 Цит. по: Кузнецов Н. Указ. соч. С. 21.  
 51 Как известно, время революционной и социальной ломки создало специфические условия для развития культуры: запрещались издания произведений отдельных писателей, подвергалась опасности их жизнь.  
 52 Кузнецов Н. Указ. соч. С. 14.  
 53 Там же. С. 13.

УДК 821.161.1.09–2+929[Ильф+Петров+Вольпин]

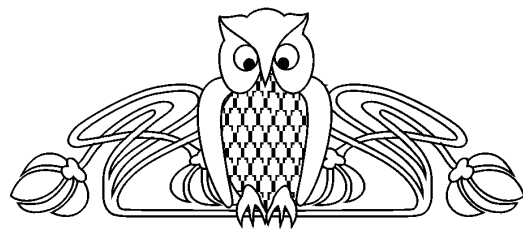
## ИГРОВАЯ ПОЭТИКА ПЬЕСЫ И. ИЛЬФА, Е. ПЕТРОВА, М. ВОЛЬПИНА «ПОДХАЛИМКА»

М. А. Шеленок

Саратовский государственный университет  
E-mail: shelenokmishka@rambler.ru

В статье исследуется игровая поэтика пьесы И. Ильфа, Е. Петрова, М. Вольпина «Подхалимка» на уровне сюжета, образов персонажей, литературных реминисценций, языкового комизма. Выявляются функции игровой стратегии соавторов – достижение синтеза сатирических и водеvilных принципов и приемов организации текста. Раскрывается связь между «Подхалимкой» и романом И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок».

**Ключевые слова:** И. Ильф, Е. Петров, М. Вольпин, игровая поэтика, «театр в театре», литературная игра, языковая игра, сатира, сатирический образ, пародия, водеvil.



Poetics of Play in the Theatre Piece «Lickspittle»  
by I. Ilf, E. Petrov, M. Volpin

M. A. Shelenok

The article researches the play poetics of the theatre piece «Lickspittle» by I. Ilf, E. Petrov, M. Volpin on the level of the plot, characters, literary reminiscences, language humor. Functions of the co-authors' play strategy are identified, such as achieving the synthesis of satire and vaudeville principles and the techniques of text structure. The link between «Lickspittle» and the novel by I. Ilf and E. Petrov «The Golden Calf» is revealed.

**Key words:** I. Ilf, E. Petrov, M. Volpin, play poetics, 'theater within the theater', literary play, language play, satire, satirical image, parody, vaudeville.

DOI: 10.18500/1817-7115-2015-15-3-94-101



В 1930 г. И. Ильф и Е. Петров впервые обращаются к драматургии: совместно с М. Вольпиным они создают пьесу «Подхалимка», премьера которой состоялась в этом же году на сцене Московского мюзик-холла. Л. Яновская отмечает: «Она шла каждый вечер с 6 октября по 21 декабря <...>. Комедия безусловно пользовалась успехом»<sup>1</sup>. Спустя три неполных месяца после премьеры по требованию Главреперткома «Подхалимку» снимают с репертуара, а ее публикация станет возможной только в 1960-е гг.<sup>2</sup>

Исследователи творчества И. Ильфа, Е. Петрова, М. Вольпина и авторы работ по русской драматургии XX в. к данной пьесе практически не обращались. Исключением стали процитированное нами небольшое предисловие Л. Яновской к журнальной публикации 1968 г. и комментарий М. Долинского к сборнику 1989 г. «Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска: Рассказы, фельетоны, очерки, пьесы, сценарии» («Подхалимка» в данную книгу не вошла). Исследователь добавляет к фактам, приведенным в предисловии Яновской, отзыв Главреперткома, из которого следует, что пьеса получила статус «произведения <...> идеологически слабого и поверхностно разработанного и неактуального»<sup>3</sup>.

На наш взгляд, анализ проблематики и поэтики первого драматургического произведения соавторов через призму игры позволяет выявить характерный для произведений И. Ильфа и Е. Петрова синтез художественных возможностей сатиры и водевиля, долгие годы вызывавший нареkania критики.

Цель данной статьи – раскрыть игровую природу пьесы И. Ильфа, Е. Петрова, М. Вольпина «Подхалимка», осмыслив формально-содержательные функции игровых приемов на разных уровнях текста.

В понимании игры как авторской стратегии с широким комплексом приемов мы опираемся на исследования О. Корниенко<sup>4</sup> и И. Александровой<sup>5</sup>. Игровая поэтика, по определению О. Корниенко, – «художественная система, элементы которой обладают повышенным игровым модусом и нацелены на игру с читателем»<sup>6</sup>. К элементам игровой поэтики следует отнести скрытые аллюзии, ложные (уводящие читателя в сторону) ходы сюжета, приемы «Qui pro Quo» и «театр в театре», языковую игру. «Qui pro Quo» («кто вместо кого») является совмещением сюжетно-характерологических игровых стратегий, его суть «заключается в том, что одно лицо, вещь или понятие принимают за другое»<sup>7</sup>. Показательно, что Корниенко говорит о данном приеме как о мощном средстве характеристики времени, картины окружающей жизни и структурообразующем факторе сюжетной динамики в романах И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок»: «Остап Бендер выдает себя (а его, соответственно, принимают) за художника, шахматиста, пожарного инспектора, сына Воробьянинова, сына Лейтенанта Шмидта,

сценариста и т. д. <...> Остапа увлекает сам процесс игры»<sup>8</sup>.

Думается, процесс игры не менее увлекателен для самих Ильфа и Петрова – представителей «одесской литературной школы». Писатели-одесситы «оттачивали свою наблюдательность, играя»<sup>9</sup>, что способствовало возникновению ощущения двусмысленности и возможности вариативного прочтения их произведений. Отметим, что одна из важнейших функций игровой поэтики, по мнению Александровой, заключается в достижении особой двуплановости, когда автор, не отступая от веселого тона, переносит свою оценку в подтекстовую зону, благодаря чему удается выявить сатирическую адресацию текста<sup>10</sup>.

Разнообразные игровые приемы, выявленные Корниенко, характерны не только для романов Ильфа и Петрова, но и для всего их творчества, в частности – для драматургических произведений начиная с «Подхалимки»<sup>11</sup>. Игра охватывает все художественное пространство пьесы – сюжет, образы персонажей, стиль, язык.

Самым ярким проявлением игрового начала в пьесе является «вариативность» развития действия. Соавторы «запутывают» сюжет, вводят «ложные» ходы, которые позволяют, с одной стороны, интерпретировать произведение как водевиль с присущими ему жанровыми особенностям, с другой – как сатирическую комедию, нацеленную на разоблачение современных пороков.

Объектами сатирического разоблачения в пьесе являются подхалимство, приспособленчество и взяточничество. Супруги Младенцевы, центральные персонажи пьесы, представлены как современные подхалимы-приспособленцы. Они действуют разными методами, стараясь достичь единой цели (и каждому из них это удастся) – «угодить» ответственному работнику из Москвы Сундукееву, чтобы заполучить его фотографию с автографом. Комизм положения, обнажаемый соавторами, состоит в том, что фотокарточка принимается супругами-подхалимами за знак отличия, дающий полномочия чуть ли не большие, чем партийный билет: «Это лучше, чем 100 медалей. Мы повесим эту карточку над твоей кроватью. У нашего дома выстроится очередь <...>. Но мы будем пускать только самых ответственных, от которых зависит твое продвижение. Они будут приходить со своим сахаром (здесь и далее курсив наш. – М. Ш.) <...>. И другу товарища Сундукеева наперебой будут предлагать лучшие должности»<sup>12</sup>. Мотив всемогущей «бумажки», способной заманить не только человека, но и его чувства (в данном случае – дружбу) отсылает к эрдмановскому «Мандату» и «Рассказу о товарище Алладинове и его волшебном билете» И. Ильфа и Е. Петрова из цикла «1001 день, или Новая Шахерезада» (1929). У Эрдмана силу имеет мандат (пусть даже фальшивый), в «Рассказе о товарище Алладинове» партийный билет уподобляется лампе с джином: «... достаточно лишь раскрыть его и хлопнуть по



нем ладонью, чтобы получить то, чего желаешь, или избавиться от того, чего не желаешь»<sup>13</sup>. В «Подхалимке» гарантом всевозможных привилегий становится не официальный документ, а обыкновенное фотоизображение ответственного работника из Москвы.

Сосредоточение сюжетного действия вокруг вождельной фотографии открывает перед соавторами большие перспективы в создании игровых ситуаций, позволяет им сопрягать комические эпизоды как сатирического, так и водевильного характера.

Варвара Николаевна Младенцева, пределом мечтаний которой являются заграничный лак и шляпка, бегаёт по пляжу в поисках московского чиновника, постоянно попрекая мужа: «Баран! <...> Если тебя когда-нибудь и посадят, то только за глупость» (174–175). В её понятии подхалимство – один из способов дать взятку, но не материальную, а «психологическую». Авторы отдают Младенцевой целый монолог о преимуществах «психологических» взяток, в котором чувства представлены как материальные предметы, имеющие вес и цену: «О простой взятке знают самое меньшее два человека – взяткодатель и взяткобратель. О психологической взятке знает только тот, кто её даёт. Берущий даже не подозревает, что его уже купили. Денежная взятка – дело неверное. <...> Глупо, опасно и, наконец, дорого совать в руку нужного человека сторублевую бумажку <...>. Гораздо умнее, безопаснее и дешевле дать человеку на 30 рублей обыкновенной рыночной лести, на двенадцать с полтиной своевременных поддакиваний, на четвертной билет телячьего восторга, на червонец собачьей преданности, на 8 рублей бурных аплодисментов, переходящих в овацию, на 14 рублей благожелательной самокритики, ну и на полтинник женской заботливой руки» (175).

Обыгрывая существование различных форм взяток и выделяя подхалимство как один из их видов, авторы тонко замечают, что «из честности» не берут лишь единицы – «кое-кто», большинство же – из страха! Для Младенцевой дача взятки и подхалимство – «обыкновенный житейский такт» (175). При товарище Сундукееве она готова хвалить то, что перед этим ругала при муже. Например, сначала Младенцева строго наказывает супругу: «Только не вздумай купаться в море! <...> Потому, что в нём *все* купаются. И вообще, запомни раз и навсегда, что ты не дельфин. Мы не затем приехали, чтобы плескаться» (176), а Сундукееву, любящему море, Варвара Николаевна твердит: «Да, море! Какая роскошная стихия! Море, в котором *все* купаются! Мы с мужем специально приехали сюда поплескаться, знаете, как дельфины, под ласковым солнышком» (176). Подхалимка не только меняет своё отношение к морю и дельфинам, но и обо *всех*, т. е. о массе (толпе) купающихся, говорит по-разному. При Сундукееве ей важно показать, что они с мужем

– часть народа, такие, как *все*; своему супругу она внушает мысль о бесполезном поиске высокопоставленного чиновника там, где *все*, тем более что им нужны не *все*, а конкретный деятель.

Другой пример – эпизод с шахматами. Младенцев, увидев приближающуюся жену, в страхе прекращает игру с Сундукеевым и убегает: «Не затем, говорит, мы сюда приехали, чтобы ты в шахматы играл. <...> Не дай бог увидит меня за шахматами» (177); Варвара Николаевна перед ответственным работником начинает рассуждать о шахматной игре, в которой ничего не смыслит: «Да, шахматы! Это обворожительная игра. Игра для гигантов мысли. <...> Я вот уже третий день умоляю мужа сыграть со мной. Но он ни за что! Не для того, говорит, мы сюда приехали, чтобы в шахматы играть!» (178). Обнаруживая свое невежество, она называет в одном ряду с известными шахматистами, проверяя имена Ласкера (Эммануил вместо Эмануэль) и Капабланки (Григорий Маркович вместо Хосе Рауль), писателя Рабиндраната Тагора (на наш взгляд, авторы обыгрывают визит Р. Тагора в СССР, совпавший с периодом работы над пьесой). Затем вступает в игру, не зная правил, и, не желая опозориться перед «взяткобрательем», начинает льстить торговцам, с которыми ещё недавно ругалась, чтобы те научили её играть: «Миленький Постоношвили, научите играть в шахматы, умоляю вас. <...> Ну, Постоношвильчик! <...> Осипов, ну вы научите. Я у вас с утра до вечера сниматься буду» (178). Когда оба отказываются, ссылаясь на неумение, Варвара Николаевна избегает позора, отправляя Сундукеева в море смывать простоквашу, которой она намазала тело «ответственного работника».

Но самым ярким примером является сцена, в которой Сундукеев, раскусив подхалимку, решил поиздеваться над ней (здесь поведение Младенцевой напоминает действия городского из рассказа А. П. Чехова «Хамелеон»: женщина меняет своё отношение к мальчику, как унтер-офицер к собачонке). Мальчик-чистильщик поёт песенку-дразнилку про Варвару Николаевну, когда женщина уже готова наказать мальчика, Сундукеев называет чистильщика способным, а его опус – забавным. Подхалимка объявляет о своей безграничной любви к юному чистильщику Жоре, пророча ему судьбу «второго Ломоносова» и «третьего Максима Горького». Когда на Жору падает подозрение в краже сундукеевских часов, Варвара Николаевна сбрасывает с колен мальчика, с которым она буквально нянчилась, выкрикивая: «Пошел вон, дрянь!» (181), а после замечания Сундукеева: «Он все-таки славный мальчик. Детей надо лелеять», – снова выступает в роли «доброй тети». Поведение подхалимки, раскрывающее её двуличный характер при общении с начальством или мужем и торговцами, построено на традиционном комедийном приеме, основанном на контрасте (речевая характеристика и действия персонажа, изменяющиеся в нужный момент



в противоположную сторону в зависимости от обстоятельств). Этот же прием Ильф и Петров используют для характеристики геркулесовца Бомзе в романе «Золотой теленок». При сослуживцах-энтузиастах он хвалит индустриализацию: «Именно – воля коллектива! Пятилетка в четыре года, даже в три – вот стимул, который... Возьмите наконец даже мою жену. Домашняя хозяйка – и та отдает должное индустриализации. <...> Что плакать об индивидуальности, о личной жизни, когда на наших глазах растут зерновые фабрики, Магнитогорски, всякие комбайны, бетономешалки»<sup>14</sup>, а при недовольных нынешней политикой – ругает ее, сожалея об утрате индивидуализма: «<...> просто ужас какой-то! Я с вами совершенно согласен. Именно никакого простора для индивидуальности, никаких стимулов, никаких личных перспектив. Жена, сами понимаете, домашняя хозяйка, и та говорит, что нет стимулов, нет личных перспектив. <...> Зачем строить Магнитогорски, совхозы, всякие комбайны, когда нет личной жизни, когда подавляется индивидуальность?»<sup>15</sup> Геркулесовец, подкрепляющий свои слова вымышленным мнением жены, знает подход к каждому из сослуживцев, благодаря чему «все <...> считали Бомзе честным и, главное, принципиальным человеком. Впрочем, он и сам был такого же мнения о себе»<sup>16</sup>. Данный прием одновременно работает на создание сатирического образа и комической атмосферы.

В заглавии произведения вынесена авторская характеристика Варвары Младенцевой, однако в пьесе действует еще и подхалим, но мы об этом узнаем только в финале. Мелкого служащего Микулу Селяниновича Младенцева авторы представляют как «скрытого/тайного» подхалима. На первый взгляд, перед нами образцовый служащий, честный и нечестолюбивый, несправедливо обижаемый супругой и желающий просто отдохнуть. На самом деле, одев на себя маску «неподхалима», он действует «от противного»: «На кой черт мне карьера, особенно сделанная грязными руками моей жены» (183). Обличая супругу, которая якобы заставляет его, чуть ли не насильно, участвовать в даче «психологической взятки», Младенцев спокойно идет к своей цели. В итоге Сундукеев, душевно расположенный к простому «хорошему мужику» Микуле, сам предлагает ему сфотографироваться: «Приятно знать, что на местах сидят такие люди. <...> Может, снимемся вдвоем? На память. На зло твоей лани» (183). В финале, когда Сундукеева нет рядом, Микула Селянинович, хвастаясь перед женой, произносит саморазоблачительный монолог: «И я <...> ни перед кем на колени не становился и никого на колени не сажал. И вообще ни о чем не просил, а меня просили. Да и откуда же тебе знать, что такое настоящее подхалимство? Послужи с мое, тогда узнаешь» (184). Младенцева можно поставить в один ряд с Александром Корейко, который в глазах сослуживцев выглядит как «советский мышонок»:

«– Робкий он какой-то, – говорил о нем начальник финсчета, – какой-то уж слишком приниженный, преданный какой-то чересчур. <...> Другой бы на его месте карьеру сделал, <...> а этот – шляпа! Вся жизнь будет сидеть на своих сорока шести рублях»<sup>17</sup>. Остап Бендер о нем и скажет: «А тот, белоглазый, просто ничтожество <...>. Предел его ночных грез – покупка волосатого пальто с телячьим воротником. Это – не Корейко. Это – мышшь»<sup>18</sup>. Корейко прибегает к подхалимству для того, чтобы специально выглядеть ничтожным служащим, тщательно маскируя свою личность подпольного миллионера. Младенцев же, отказываясь от повышения, продвигается вверх по карьерной лестнице, вызывая симпатию у начальства своим «правильным» поведением (следует обратить внимание и на «по-детски невинную» фамилию персонажа). Создавая два этих образа, Ильф и Петров показывают, что наиболее опасен именно такой – «скрытый/тайный» – тип подхалима, которого намного сложнее обнаружить.

Играя с читателем, как и при создании образа Младенцева, соавторы дают изначально ложную оценку товарищу Сундукееву, одному из «простых ребят», заседающих в центре. На первый взгляд он может показаться даже героем-резонером, обличающим подхалимку. Однако, будучи «ответственным работником», он не смог разглядеть настоящего подхалима и карьериста под маской честного служаки и помог ему в продвижении «к новой, лучшей жизни». Более того, он все равно покупается на лесть и «раскаяние» Варвары Младенцевой. Таким образом, высокопоставленный чиновник, абсолютно не разбирающийся в человеческих чувствах и остающийся глухим к здравому смыслу (отсюда говорящая фамилия «Сундукеев» – сундук, а не человек), является также сатирическим персонажем.

Игровая организация сюжета позволяет взглянуть на ту же историю как на развлекательное комическое действие, развивающееся по ведевильной схеме. В основе ведевильного конфликта – взаимоотношения супругов Младенцевых. Перед нами безвольный муж, подчиняющийся во всем своей жене. Варвара, постоянно оскорбляя и попрекая мужа, говорит о теплоте «женской заботливой руки», которую готова предоставить любому «ответственному» товарищу. Она кричит, что занимается подхалимством ради благосостояния своего супруга, при этом не дает ему никакой свободы и возможности отдохнуть: запрещает купаться в море, играть в шахматы или чистить обувь. Микула Младенцев до самого финала будет выглядеть простым служакой, желающим спокойно отдохнуть от городской суеты, работы, жены и просто пообщаться с земляком. Он случайно знакомится с неким товарищем, вступает с ним в приятельские отношения, даже не предполагая, что перед ним ответственный работник Сундукеев (о своем московском начальнике Младенцев имеет лишь обобщенное представление:



«<...> это работник республиканского значения! <...> выше его по линии “Стройрыбы” один бог!» (174)). Получить желаемую фотокарточку скромному «консультанту по рыбьим хвостам» помогает водевильный случай. Авторские ходы-«обманки» запутывают читателя/зрителя, который не может понять: «Играет ли Младенцев с самого начала? И играет ли?». Только в финале авторы показывают истинное лицо подхалима: «У самого аппарата Младенцев внезапно прижимается к Сундукееву, обнимает его, кладет голову к нему на плечо» (183).

Авторская игра двумя планами сюжета приводит к «двойной» развязке. С одной стороны, «муж своей жены» торжественно вырывается «из-под каблука». Несмотря на то, что оба получают желаемые фотокарточки, победителем из ситуации выйдет лишь подхалим-супруг. В финале на остолбеневшую после триумфального самораскрытия Микулы и собственного позорного разоблачения Варвару Николаевну торговец Постановшвили надевает войлочную шляпу, за которую они долго торговались, со словами: «Так и быть. Бери за восемь!» (184), с подтекстом «Эх, ты – шляпа!». В этом случае перед нами характерный для водевиля «счастливый» финал с наказанием водевильного злодея – Варвары. Однако для авторов такое завершение не может быть счастливым, поскольку в нем торжествует «отрицательный тип». Сатирики предупреждают, что подхалимы, карьеристы и приспособленцы готовы прибегнуть к самым разным ухищрениям для достижения своих целей, а потому нужно всегда быть начеку и бороться за социально-нравственную чистоту общества.

На уровне сюжетного действия трудно определить, какая из форм комического доминирует: сатирическое разоблачение порока осуществляется в значительной мере водевильно-развлекательными средствами, которые органично соединяются с другими игровыми приемами.

Игровое начало, формирующее иронический подтекст, проявляется в куплетах мальчика-чистильщика, являющихся формальным признаком водевильного жанра. «Чистильщик (*поет, барабана щетками по ящику*)» блатную одесскую песню: «Шум прогремел, изоляция идет, // Губернский розыск посылает телеграммы, // Что город Киев переполненный ворами, // Что наступил критический момент, // Что заедает темный элемент. // Поч-чистим!» (172). В самой песенке беспризорника говорится об уголовниках-рецидивистах, но звучащий после нее зазывной клич «Поч-чистим!», рассчитанный на привлечение клиентов, становится в данном контексте двусмысленным: он звучит как лозунг, обещающий очистить страну от недостатков и отрицательных явлений. Во втором куплете дается комическая характеристика Варвары Младенцевой: «Жила-была крокодила, // крокодила порешила, // чтоб за чистку не платить, // мужу ноги отрубить!» (179). Дразнилка в карикатурном виде повторяет

один из комических эпизодов пьесы, где Варвара запрещает своему мужу чистить ботинки. Показательно, что комические куплеты исполняет чистильщик, т. е. тот, кто чистит обувь, и тот, кто выводит на чистую воду (авторы обыгрывают разные значения слова). Младенцева, желая подольститься к Сундукееву, «*поет, передразнивая Жору* (выделено авторами. – М. Ш.)» (180). Она делает это дважды: сначала чтобы показать, какой ужасный стишок сочинил мальчишка, а потом – наоборот – чтобы продемонстрировать многообещающие способности юного стихотворца. Здесь куплет играет роль саморазоблачительной речи, при произнесении которой сам персонаж не замечает этого.

В «Подхалимке» много легких, рассчитанных на комический эффект диалогов, которые пародийно обыгрываются по ходу действия. Например, продавец-палаточник, фотограф и чистильщик для поддержания беседы знакомятся с посетителями пляжа и начинают подробно их расспрашивать о месте жительства (вплоть до точного адреса), о службе и семье. Любопытство заставляет продавца Постановшвили не к месту задать вопрос о стоимости цинковой ванны. Ответственный работник Сундукеев удивлен большому количеству вопросов частного характера. Он пытается выяснить, чем вызван такой интерес:

«Сундукеев: <...> А вы что же, из Москвы разве?

Постановшвили: Зачем из Москвы? Мы местные.

Сундукеев: Что ж у вас там, родственники?

Фотограф: Зачем родственники? Никого там не знаю.

Сундукеев: Просто интересуетесь?

Постановшвили: Совсем не интересуюсь.

Сундукеев: Зачем же вы меня расспрашиваете?

Фотограф: Как – зачем? Для вежливого разговора» (172–173). Раздраженный Сундукеев начинает наобум задавать вопросы, не связанные между собой, пародируя так пустую беседу с курортными дельцами (т. е. ответственный работник выступает в роли пародиста):

«Сундукеев (*чистильщику*): Как зовут?

Чистильщик: Жора. А что?

Сундукеев (*Постановшвили*): Бабушка есть?

Постановшвили: Две. А что?

Сундукеев (*к Осипову*): Колбасу любишь?

Фотограф: Не люблю. А что? <...>

Сундукеев: Да ничего. Так. Для вежливого разговора» (173). Так авторы не только вводят характерные для водевильного жанра диалоги, построенные по принципу словесной дуэли, но и пародируют их через «внутреннюю» пародию в репликах персонажа (Сундукеева).

По-водевильному происходит знакомство Варвары с Сундукеевым, построенное на путанице и разыгранное через вещь/предмет. Председатель правления вернулся за своим полотенцем:



«Варвара Николаевна (кидается к Сундукееву, выдирая у него полотенце из рук): Что вы хватаете чужие вещи! Барбос!»

Сундукеев: Простите, это мое полотенце.

Фотограф и Постановшвили: Правильно! Товарища Сундукеева полотенце.

Варвара Николаевна: Так вы товарищ Сундукеев? <...> Я почему-то думала, что вы гордый, недоступный человек в наглухо застегнутой толстовке. А вы оказались...

Сундукеев: Барбосом?» (176). Диалог завершается заявлением чиновника, рассказывающего о своей любви к морю и пляжному отдыху: «Черт бы его драл, это море, ласковое солнышко» (176). Данный прием способствует достижению комического эффекта.

Авторы неоднократно используют прием «театр в театре». В одном из эпизодов Варвара Николаевна, чтобы показать мужу вариативность интонаций на примере приветствия, устраивает настоящую репетицию, пытаясь смоделировать ситуацию, при которой могла бы произойти дача «психологической взятки». Она использует мужа в качестве ассистента, поучая его, как строгий режиссер:

«Варвара Николаевна: <...> Садись. Вообрази на минутку, что ты умный, занятой, ответственный человек. (Усаживает мужа.) Ты задавлен делами. И вот к тебе приходит незнакомая женщина и говорит: “Здравствуйте” (произносит это слово кокетливо.) Что ты мне ответишь?»

Младенцев: <...> Ну, отвечу: садитесь, пожалуйста, очень рад. Приятно вас видеть.

Варвара Николаевна: Ничего подобного! Ты мне ответишь: “Я занят, не мешайте”. А теперь так: я вхожу, придвигаю стул и говорю (сухо, деловито): “Здрате”. Что ты ответишь?»

Младенцев: Я занят, не мешайте! Пошла вон!

Варвара Николаевна: Вот тупица! Ты ответишь мне: “Чем могу? Садитесь, пожалуйста, очень рад”. А это уже большой шаг вперед» (175).

Варвара на протяжении всей пьесы играет перед Сундукеевым, вовлекая в свой спектакль мальчика-чистильщика Жору, чтобы тот сыграл роль племянника, боготворящего свою тетю:

«Варвара Николаевна: <...> Иди, иди к своей тете! (Вынимает рубль и незаметно от Сундукеева показывает его Жоре.) Иди, тетя тебе хочет что-то сказать. <...>

Чистильщик (подходит вплотную, берет деньги, прячет их): Ну чего тебе, семибатюшная?»

Варвара Николаевна: <...> (Чистильщику шепотом). Садись, садись, бандит! (Громко.) Милый мальчик! <...> Ну, скажи своей тете что-нибудь ласковое. (Шепотом.) Говори: спасибо, дорогая тетя, за то, что ты меня перевоспитала. <...>

Чистильщик (грубым голосом): Спасибо, тетка, что ты меня... Как?

Варвара Николаевна (шепотом): Пе-ре-вос-пи-та-ла.

Чистильщик (радостно): Пе-ре-вос-пи-та-ла!» (180–181).

При этом Младенцева дает мальчику взятку: после неудачной попытки «психологического» подкупа, она вручает ему рваный рубль.

В момент, когда Сундукеев произносит нравоучительные монологи в адрес разоблаченной подхалимки, она продолжает лстить, играя роль раскаивающейся грешницы: «Да, бичуйте меня, бичуйте! Такие, как я, не заслуживают жалости. (Плачет.) <...> Вы переломили мою жизнь. Я подхалимка, и не было ни одного человека, который мог бы устоять против моей системы. Вы первый разгадали меня. <...> спасибо вам!» (181).

О блестяще сыгранном спектакле Микулы Селяниновича мы узнаем только в развязке (зрителем этого спектакля-обмана становится не только Сундукеев, скрывающий свое имя от Младенцева, но и настоящая публика, сидящая перед реальной сценой). Таким образом, каждый из супругов Младенцевых является в своей постановке и режиссером, и актером.

В пьесе есть также пример «неудавшейся игры», когда участники не поняли, что идет игра, буквально восприняли происходящее и не смогли в нее включиться: в сцене, где Варвара Николаевна показывает мужу, как здороваться с разными интонациями, фотограф и продавец отвечают ей, подумав, что с ними здороваются на самом деле:

«Варвара Николаевна <...> (С различными интонациями и оборачиваясь во все стороны): Здравствуйте, здравствуйте! Здравствуйте! Здравствуйте.

Осипов и Постановшвили (высовываясь): Здравствуйте! Здравствуйте! Фруктовые воды! Моментальная фотография! Шляпы войлочные!» (175).

Игровые стратегии соавторов проявляются также на уровне интертекстуальных связей. Ю. Щеглов отмечает, что в творчестве Ильфа и Петрова переключки с классическими произведениями мировой литературы могут обнаруживаться на фразеологическом и стилистическом уровнях: «Каждая фраза <...> – есть цитата, пародия, стилизация или языковая игра, источники и прототипы которой можно проследить до бесконечности»<sup>19</sup>. В «Подхалимке» авторы обращаются к текстам Пушкина, Гоголя и Грибоедова. Варвара Младенцева хвастается, подобно гоголевскому Хлестакову: «С Сундукеевым дело на мази. Я уже с ним на дружескую ногу» (179) (ср.: «с Пушкиным на дружеской ноге»). Младенцев, жалуясь на жену, вспоминает слова Мазепы из пушкинской поэмы «Полтава», столкнувшая их слишком буквально: «Помните, у Пушкина: “В одну телегу впрячь не можно коня и трепетную лань”. Так и у нас. Я по натуре конь. А жена по характеру какая-то лань трепетная» (177). После этого сравнения Сундукеев будет иронично называть Варвару Николаевну «ланью». И, наконец, к самому Младенцеву Сундукеев обратится: «А, муж своей жены!» (182). Здесь, на наш взгляд, авторы делают отсылку к реплике Чацкого из



комедии «Горе от ума», которую соавторы обыгрывают, начиная со списка действующих лиц. Мелкий служащий, «муж-мальчик, муж-слуга» с былинным богатырским именем «Микула Селянинович» носит фамилию «Младенцев», вызывающую ассоциации с беззащитностью и полной зависимостью от кого-то (в данном случае – от жены). На оксюмороне основано также сочетание грубого и властного имени «Варвара» с той же «детской» фамилией, показывающее двуликость героини. Лишь в финале, оказавшись победителем, Микула Селянинович выходит «из-под каблука» супруги. Наряду с интертекстуальными связями с классикой первой половины XIX в., в пьесе обнаруживаются интратекстуальные отсылки к творчеству соавторов. Так, словосочетание «гиганты мысли» (178), включенное в речевые партии Младенцевой и Сундукеева, является, на наш взгляд, напоминанием иронической характеристики, которую Остап Бендер дал Кисе Воробьянинову. Тем самым Ильф и Петров в рамках литературной игры расширяют реминисцентное поле произведения, сближая «век нынешний» и «век минувший».

Соавторы обращаются к различным приемам языковой игры, одним из которых становится каламбур, обыгрывающий советские речевые клише. Когда Варвара Младенцева говорит Сундукееву, что решила посторожить его полотенце, чиновник отвечает: «Спасибо, но, право, не стоило стоять на страже частной собственности» (176). Другой пример – рекламный плакат «Частная торговля Б. И. Слушали-Постановили» (172) является пародией на формулировку слушания и постановления о частной торговле (пародийна сама фамилия продавца). Следует отметить, что в отзыве Главреперткома на «Подхалимку», датированном 9 сентября 1930 г., содержится замечание за неразборчивой подписью политредактора о необходимости в изменении фамилии торговца-палаточника Слушали-Постановили. Представителю Главреперткома не понравилось рассчитанное на комический эффект обыгрывание официальных формулировок «Слушали. Постановили». Возможно, для современников Ильфа и Петрова в фамилии торговца шляпами отчетливо слышалась каламбурная отсылка к фамилии «кремлевского горца» – Джугашвили. По мнению М. Долинского, цензор «то ли <...> опасался, что эта шутка оскорбит весь грузинский народ, то ли одного, но грозного грузина»<sup>20</sup>, в результате чего пьеса и была снята с репертуара.

Некоторые каламбуры в пьесе построены на лексических ошибках. Например, Младенцева в одной из своих реплик характеризует Сундукеева как «неумолимого диалектика» и «проникновенного сердцеда» (181).

Сатирики прибегают к ироническим сравнениям. Так, в начале пьесы с простыми чистильщиками обуви сравниваются советские писатели: «Чистильщик: А правда, что в Москве всех

чистильщиков взяли на жалованье? 160 рублей в месяц и гуталин от государства?»

Сундукеев: Это писатели 160 рублей в месяц. И то со своими чернилами» (172).

Также авторы используют один из любимых приемов – острословие – в репликах персонажей. Ответственный работник заявляет: «Обыкновенный взяточник в тысячу раз лучше <...>! Тот хотя бы рискует» (181); чистильщик, убегающий от обещавшей его изувечить Варвары, дает ей характеристику: «Ой, быстро бегаешь! Не дама, а мотоциклетка» (179), а Младенцев сетует: «Раскрепостил я ее на свою голову» (177) и т. д.

Как видим, соавторы увлечены литературной и языковой игрой, которая позволяет им достичь комического эффекта, рождает иронический подтекст.

В своей дебютной пьесе И. Ильф и Е. Петров используют различные приемы игровой поэтики: уводящие читателя в сторону сюжетные ходы, изображение игрового процесса (шахматная партия), «театр в театре», литературные реминисценции и языковую игру. Организуя сюжет по принципу игры, соавторы создают своеобразный комедийный жанр: привносят в сатиру развлекательный элемент, одновременно придают водевильным сценам более глубокий смысл благодаря подтексту. Таким образом, главной функцией игрового начала в «Подхалимке» является достижение органического синтеза сатирического и водевильного, серьезного и развлекательного планов. Незаслуженно забытая пьеса соавторов содержит в себе те художественные возможности, которые получают развитие в их последующем драматургическом творчестве.

## Примечания

- 1 Яновская Л. (Предисловие к пьесе «Подхалимка») // Радуга. Киев, 1968. № 1. С. 171.
- 2 Там же.
- 3 Долинский М. Комментарий и дополнения // Ильф И., Петров Е. Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска : Рассказы, фельетоны, очерки, пьесы, сценарии. М., 1989. С. 477–478.
- 4 См.: Корниенко О. Типология форм игровой поэтики в литературе. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16594/51-Kornienko.pdf?sequence=1> (дата обращения: 10.02.2015).
- 5 См.: Александрова И. Игровые стратегии в комедиях И. А. Крылова начала XIX века // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство. 2013. Вип. 3(2). С. 3–11. URL: [http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nz1\\_2013\\_3\(2\)\\_3.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nz1_2013_3(2)_3.pdf) (дата обращения: 10.02.2015) ; Она же. Игровая поэтика «Подщипы» И. А. Крылова // Учен. зап. Тавр. нац. ун-та им. В. И. Вернадского. Сер. Философия. Культурология. Политология. Социология. 2013. Т. 24 (65), № 3. С. 3–8.
- 6 Корниенко О. Указ. соч.
- 7 Там же.
- 8 Там же.



- <sup>9</sup> См. об этом: Литовская М. «Одесская школа» и ее «стилевое лицо» в литературном процессе 20-х годов // XX век. Литература. Стиль. Стилиевые закономерности русской литературы XX века (1990–1930 гг.) / отв. ред. В. В. Эйдинова. Екатеринбург, 1994. С. 182–192.
- <sup>10</sup> См.: Александрова И. Игровая поэтика «Подщипы» И. А. Крылова. С. 6.
- <sup>11</sup> Корниенко О. Указ. соч.
- <sup>12</sup> Ильф И., Петров Е., Вольпин М. Подхалимка // Радуга. Киев, 1968. № 1. С. 174. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.
- <sup>13</sup> Ильф И., Петров Е. 1001 день, или Новая Шахерезада // Ильф И., Петров Е. Собр. соч. : в 5 т. М., 1961. Т. 1, С. 496–497.
- <sup>14</sup> Ильф И., Петров Е. Золотой теленок // Там же. Т. 2. С. 123.
- <sup>15</sup> Там же. С. 122–123.
- <sup>16</sup> Там же. С. 123–124.
- <sup>17</sup> Там же. С. 54.
- <sup>18</sup> Там же. С. 127.
- <sup>19</sup> Щеглов Ю. Введение // Щеглов Ю. Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. СПб., 2009. С. 54.
- <sup>20</sup> Долинский М. Указ. соч. С. 477–478.

УДК 821.352.3.09–1+929Тхагазитов

## ОСОБЕННОСТИ КОЛОРИСТИКИ З. ТХАГАЗИТОВА В КОНТЕКСТЕ ЦВЕТОВЫХ ПРЕДПОЧТЕНИЙ КАБАРДИНСКОЙ ПОЭЗИИ

М. Б. Канукоева

Институт гуманитарных исследований Кабардино-Балкарского научного центра РАН, Нальчик  
E-mail: kbigi@mail.ru

В статье впервые предпринята попытка изучения особенностей колористики в творчестве кабардинского поэта Зубера Тхагазитова. Автор раскрывает национальную специфику цветовой символики и взаимообусловленность исторического и художественного отражения национальной действительности в контексте «большого времени».

**Ключевые слова:** художественное сознание, этическая форма, модальность, цветовой колорит, идеология, поэтическая традиция, художественное отражение.

### Peculiarities of Z. Thagazitov's Colors in the Context of Color Preferences in Kabardian Poetry

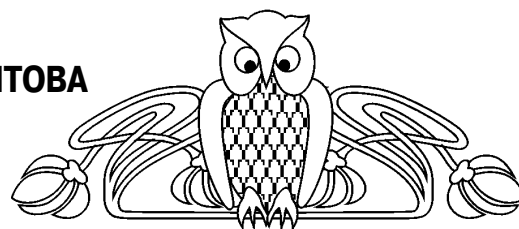
М. В. Kanukoyeva

The article describes an attempt to study the peculiarities of color in the work of the Kabardian poet Zuber Thagazitov for the first time. The author reveals the national specific features of color symbolism and the interdependence of historic and artistic reflection of the national reality in the context of the «greater time».

**Key words:** artistic consciousness, ethical form, modality, color, ideology, poetic tradition, artistic reflection.

DOI: 10.18500/1817-7115-2015-15-3-101-104

В определении способов и механизмов визуального представления поэтического образа одной из фундаментальных проблем можно признать эволюционную хронологию формирования и бытования отражения в его осознаваемой эстетической форме<sup>1</sup>. Художественное восприятие наиболее архаичных текстов – прерогатива современного человека, современного разума. Эпическое описание, эпический натратив – в понимании классического литературоведения – отмечен



подчеркнутым спокойствием, не знает эмоций и индифферентен в оценках героя, что зачастую приводит в своих крайних формах к полной независимости описания объекта от его положения в конкретной эпической ситуации<sup>2</sup> – так, например, «хорош» Сосруко, коварно убивающий Тотреша.

Поэтому следует, по всей видимости, признать, что на определенном этапе развития народного словесного творчества визуальные элементы образного описания имеют характер безусловный, это так называемая «ретикулярная» проекция<sup>3</sup>, известная человеку XXI в. по песенному творчеству палеоазиатских народов. Аксиологическая составляющая образа в целом отсутствует – объекты природы, ее явления, как правило, нейтральны. В попытках отыскать те или иные эмоциональные значимые компоненты эпических представлений нам придется обратиться к образцам словесного творчества, являющимся продуктом социального общества, причем не просто сословного, но того, в котором разделение на сословия уже требует идеологического обоснования – так, как, например, концепция куртуазной любви разделила мир средневекового европейского дворянства на два хронологических отрезка: метами одного из них были факелы в грубых стенах, полы, усыпанные соломой и куски полупрожаренного мяса на завтрак, обед и ужин; другой же был маркирован тонкими шелками, пришедшими из Святой земли, и канцонами трубадууров.

Начальным видом социализации может считаться явление этнической самоидентификации, связанное с первичным формированием наций и народов, при этом эпическое представление героев служит идее национальной консолидации<sup>4</sup> – представители «своего» этнического сообщества воплощают наилучшие внешние и внутренние черты, в роли «чужих» в лучшем случае высту-