



Фейе «Роман о бедном юноше», не имеющую отношения к детективному жанру. Именно благодаря своей начитанности ему удается приблизиться к раскрытию таинственного убийства маркиза де Лавардана в наглухо запертом изнутри помещении. Вот как Коломбо комментирует случившееся: «Дело крайне запутанное! – воскликнул Коломбо, поднимаясь на ноги. – Я провел собственное расследование <...> и вот что могу сказать: перед нами задача похлеще, чем в “Тайне Желтой комнаты”!.. В той книге комната была надежно заперта, будто несгораемый шкаф, и все же в ней обнаружили полуживую жертву преступления!.. Следовательно, невозможно было понять – как же мог убийца выйти из помещения ... Невозможно именно потому, что жертва-то осталась жива и поведала о преступлении, при этом солгав!.. А тут жертва не может солгать, потому что она мертва!»¹⁸

Таким образом, если в первых двух романах о Рюльбабилье писатель осознанно (и эксплицитно) соперничает с Эдгаром По и Конаном Дойлом, то здесь он вступает в своеобразное состязание с самим собой, без ложной скромности занося «Тайну Желтой комнаты» в шорт-лист классики детективного жанра.

Примечания

¹ См.: Montserrat Para i Alba. Les crimes de Larsan... des crimes classiques? // Crime et châtement dans le roman populaire de langue française du XIXe siècle. Limoges, 1994. P. 366.

- ² См.: *Compère D.* Une écriture Romanesque : le reportage // Europe. 1981. № 626–627. P. 43.
- ³ Леру Г. Тайна Желтой комнаты // Французский классический детектив. М., 2010. С. 701. (Сер. «Зарубежная классика».)
- ⁴ См.: *Leroux G.* Le Pêcheur d'oranges // Le Matin. 1901. 15 fevrier. P. 1.
- ⁵ *Leroux G.* En marge des Ténébreuses. Une victoire de Rouletabille // Leroux G. Oeuvres : en 2 vol. Paris, 1984. P. 1002.
- ⁶ *Leroux G.* Baïouchki bayou // Leroux G. Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter : en 2 vol. Paris, 2009. Vol. I. P. 1008.
- ⁷ *Leroux G.* Rouletabille chez le tsar // Ibid. P. 478.
- ⁸ Ibidem.
- ⁹ Ibidem.
- ¹⁰ См.: Чекалов К. Формирование массовой литературы во Франции. М., 2008. С. 30, 84.
- ¹¹ См.: Леру Г. Агония царской России. Харьков, 1928. С. 128.
- ¹² 1906 год : драматичная ссора в ресторане из-за пустяка // Петербург 100 лет назад : о чем писали декабрьские газеты 1904–1916 годов. URL: <http://paperpaper.ru/photos/spb100-december/> (дата обращения: 01.02.2016).
- ¹³ *Leroux G.* Rouletabille chez le tsar. P. 562.
- ¹⁴ Ibid. P. 390.
- ¹⁵ См.: Леру Г. Агония царской России. С. 22–23.
- ¹⁶ *Leroux G.* Rouletabille chez les Bohémiens // Leroux G. Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter. Vol. II. P. 341.
- ¹⁷ Ibid. P. 340.
- ¹⁸ *Leroux G.* Pouloulou. Roman inédit. Paris, 1990. P. 69.

УДК 821.161.1.09-2+929Петров

ФУНКЦИИ ВОДЕВИЛЬНОЙ ПОЭТИКИ В ПЬЕСЕ Е. ПЕТРОВА «ОСТРОВ МИРА»

М. А. Шеленок

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

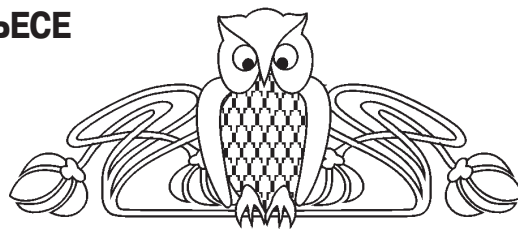
В статье исследуется взаимодействие сатирического и водевильного начал в пьесе Е. Петрова «Остров мира». Определяются функции водевильной поэтики на уровне развития действия, образов персонажей.

Ключевые слова: Е. Петров, водевиль, сатира, гротеск, взаимодействие.

Functions of Vaudeville Poetics in E. Petrov's Play *The World's Island*

М. А. Shelenok

The article researches the interaction of the satirical and vaudeville origins in E. Petrov's play *The World's Island*. The functions of the



vaudeville poetics are identified on the level of the action development and character images.

Key words: E. Petrov, vaudeville, satire, grotesque, interaction.

DOI: 10.18500/1817-7115-2016-16-2-190-194

Пятилетие после смерти И. Ильфа – особый период в жизни Е. Петрова. Потеряв соавтора и друга, писатель переживает творческий кризис. В 1937–1942 гг. он занимается журналистикой, редакторской деятельностью. Большая часть текстов, написанных им в эти годы, представляет собой публицистику (очерки, статьи, воспоминания). Он обращается к сценарной драматургии,



однако его сольные киносценарии, равно как и написанные им в соавторстве с Г. Мунблитом, по небезосновательному утверждению Я. Лурье, вторичны по отношению к произведениям Ильфа и Петрова 1930-х гг.: представляются «довольно бледным отражением фельетонов»¹.

Попыткой преодолеть творческий кризис стала пьеса «Остров мира» (1939–1940), в которой Петров впервые целенаправленно обращается к сатире с тех пор, как потерял соавтора. «Остров мира» по праву следует считать лучшим из завершённых художественных текстов писателя 1937–1942 гг. Жанр данного произведения определяется исследователями как сатирическая комедия-памфлет, направленная на обличение капитализма, несущего в себе зерно войны, где основными приемами изображения персонажей и развития действия являются сатирическая типизация и гротеск².

«Остров мира» заметно отличается от тех пьес, которые писали в соавторстве Ильф и Петров в 1930-е гг.: в ней доминирует памфлетное начало: «...открытая установка на фельетонную злободневность и острая публицистическая направленность»³. Несмотря на публицистическую заостренность и памфлетность, пьеса зрелищна, «сценична, в ней есть несколько ролей, интересных для актеров»⁴, что, на наш взгляд, в немалой степени обусловлено наличием элементов водевильной поэтики, не становившейся объектом изучения наших предшественников.

Цель данной статьи – определить функции водевильной поэтики в пьесе Е. Петрова «Остров мира», раскрыв динамику взаимодействия сатирического и водевильного начал в структуре пьесы.

«Остров мира» начинается с водевильного по своей природе действия «в реалистическом тоне, усмешливом и поначалу безобидном»⁵. В начале первого акта подробно описываются бытовые детали камерного домашнего пространства: «Старый комфортабельный дом семейства м-ра Джекобса-младшего близ Лондона. Обширный холл. Камин. Лестница. Столик, кресла, диваны. Сквозь большие стеклянные двери, ведущие в сад, виден зимний пейзаж»⁶; происходит знакомство с персонажами – водевильными типами: сплетничающие о хозяине слуги, «решительная и властная» (528) супруга главного героя, дочь брачного возраста и ее поклонники, семейный доктор и только потом уже – сам хозяин дома. В экспозиции произведения возникают интригующие реплики, воссоздающие ситуацию мнимого, как потом окажется, сумасшествия центрального персонажа:

«Майкрофт: <...> С тех пор как с мистером Джекобсом случилось *это*, миссис Джекобс велела подавать ему вместо газет только юмористические журналы.

Экономка: Все равно. С тех пор как с мистером Джекобсом случилось *это*, он и в юмористических журналах находит то, что ему нужно. <...>

С тех пор как с мистером Джекобсом случилось *это*, все в доме с ума посходили (курсив автора. – М. Ш.)» (526); «М-сс Джекобс: Уверяю вас – он [Джекобс] сошел с ума!...» (545).

Военно-политические события, репрезентирующие капиталистическую реальность и мир большой политики, вторгаются не сразу и служат в первом акте фоном (о них читатель/зритель узнает преимущественно из сообщений радиодиктора).

Во втором акте «реальное» пространство сужается – действие переносится из Англии на затерянный в Тихом океане остров, где мистер Джекобс ищет спасения для своей семьи от военной угрозы. При этом художественное пространство, как это ни парадоксально, расширяется, насыщается острыми социально-политическими конфликтами, утрачивая камерность водевильного действия. По ходу лавинообразно нарастающих событий, вторгающихся в островную «идиллию», водевильные перипетии не исчезают, но уступают авансцену сатирически заостренному изображению противоречий капиталистического мира, которые принесли с собой в этот «дивный мир» персонажи.

Автор создает пародию на «островную утопию». Идея Джекобса «порвать все свои старые связи <...> и покинуть это общество» (545) оказывается невыполнимой. Перебравшись на остров, герои не стремятся адаптироваться к его условиям, они начинают перестраивать окружающий мир по своему образцу. Во-первых, герои не желают отказываться от достижений европейской цивилизации. Например, Джекобс строит копию своего особняка, передвигается по острову на автомобиле и т. д. Сын Джекобса Артур постоянно испытывает «сумасшедшую» скуку, пытаясь избавиться от нее с помощью алкоголя. Во-вторых, они не могут жить вне той социальной структуры, того ритма жизни, к которому привыкли. Показательным здесь является монолог жены Джекобса, для которой «живая жизнь со всеми ее странностями и неожиданностями» невозможна без скандалов, противоречий и катастроф: «Я хочу шума, беспокойства, происшествий. Я хочу, чтобы была биржа, чтоб подымались и падали бумаги <...> хочу, чтобы были скачки, бракоразводные процессы, <...> железнодорожные катастрофы, парламентские дебаты, уличные беспорядки <...> и если правда, что этот остров <...> представляет собой рай, то я хочу жить в аду» (562–563).

На наш взгляд, пьеса содержит не только глубокое понимание пороков буржуазного общества, но и природы человека как такового. Безусловно, объектом сатирического разоблачения, в первую очередь, являются «родимые пятна» буржуазного мира, которыми наделены персонажи, но одновременно и утопические иллюзии, не учитывающие человеческой природы. Показательно, что, с одной стороны, созданию «рая» в отдельно взятом изолированном пространстве противится человеческая индивидуальность, а



с другой – препятствием становится отсутствие абсолютной изолированности в современном мире: о событиях на острове тут же становится известно журналистам, начинаются интервью и радиопередачи, транслируемые по всему земному шару. Так, третий и четвертый акты начинаются с сообщений диктора, где главной новостью становится обстановка на острове: «Положение на Острове Мира напрягается все больше и больше» (574); «Как сообщает агентство Рейтер, в кругах, близких к министерству иностранных дел, считают, что Остров Мира представляет собой бочку с порохом. Достаточно поднести к ней фитиль – и мир на Тихом океане взлетит на воздух» (590). Таким образом, выявляется невозможность «утопии бегства» или «островной утопии».

Характер действия и формы сопряжения водевильного и сатирического начал кардинально меняются после введения автором в пьесу нового обстоятельства – обнаружения нефти (финал второго акта) – сатирическое разоблачение выходит на первый план. По справедливому замечанию Л. Яновской, дальнейшее развитие островного сюжета преимущественно основано на гротеске: «<...> реальная жизнь оказывается невероятно фантастичной. <...> нарастая по ходу действия пьесы, разворачивается гротеск. “Респектабельный дом” и почтенное семейство мистера Джекобса превращаются в предприятие, возле в ряд предприятий. Сам мистер Джекобс возглавляет компанию “Английская нефть”. Его супруга, американка по происхождению, возглавляет акционерное общество “Американская нефть”. <...> Объединились для эксплуатации нефти даже доктор и священник (“Христианская нефть”))»⁷. Буквально из пустоты на островке, где раньше ничего не напоминало о цивилизации, появляются нефтяные вышки, проводится телефонная связь, начинаются многочисленные звонки и торги на бирже, даже строится тюрьма. При этом гротескные ситуации вводятся в пьесу, на наш взгляд, не только посредством фантастического сюжета.

Согласно утверждению Ю. Манна, гротеск не всегда имеет фантастическую основу: он может создаваться «без помощи фантастики, путем смелого сближения разных планов»⁸, когда «рождается сочетание нереальной <...> фабулы с вполне реальными, не выдуманными и – что крайне важно – очень конкретными бытовыми деталями»⁹. В этом заключается «искусство реалистического гротеска»¹⁰, которое и использует Петров в своем произведении. Например, дворецкий Майкрофт даже на острове продолжает каждое утро разводить огонь в камине, несмотря на постоянную тропическую жару. Мистер Джекобс поручает ведущему богемный образ жизни Артуру начать просветительскую деятельность среди аборигенов: «Помни, что на нашу семью возложено просвещение этого маленького благородного народа» (559). Артур «обучает» туземцев английскому языку, спаивая их вермутом, и пока-

зывает им американские криминальные фильмы (т. е. он не просвещает, а развращает, деградируя при этом сам). Другой пример – эпизод, когда после военной тревоги и сообщения об эвакуации голос из радио объявляет: «Теперь послушайте ревю: “Любовь в противогазе”» (531), и начинается веселая музыка, совершенно не подходящая к данной ситуации. Совершивший «политический переворот» японец Баба (он свергнул местного вождя) организует совместно с туземцами банкирский дом «Баба и сыновья» и строит тюрьму, заставляя местных жителей ограждать захваченные территории колючей проволокой.

Автор использует «алогизм речи» персонажей: их «рассуждения нелепы, алогичны, смехотворны с точки зрения объективной логики»¹¹ за счет «развития и аргументации парадоксальной точки зрения»¹². Когда Джекобс говорит о том, кого и что нужно взять с собой на пароход (пародия на ковчег), он называет доктора, священника и слуг в одном ряду со скотом и домашней утварью: «Мы возьмем коров, лошадей, свиней, автомобили, небольшую электростанцию, книги, передаточную и радиоприемную станции, <...> слуг, священника, доктора, медикаменты...» (550). Другой пример – ответ японца на вопрос о его героисповедании:

«М-р Джекобс: Вы христианин?

Баба: Православный, если позволите» (570).

Миссис Симпсон, старшая дочь Джекобса, рассказывает одновременно о своем муже-депутате и о маленьком сыне, «перепрыгивая» с одного рассказа на другой, таким образом, возникает путаница: складывается впечатление, что о депутате говорят как о ребенке и – наоборот: «А у нас сегодня большое событие. Мой депутат отличился: задал сегодня в палате свой первый вопрос. <...> Да, у нас сегодня великое событие – Чарли сказал первое слово. Вы знаете, если бы это не был мой сын, я сказала бы, что это гениальный ребенок <...>. Это такое смышленное дитя, что я даже боюсь за него. Я позвонила сегодня в “Таймс” мистеру Слэнгу, и он обещал напечатать вопрос Роберта полностью» (541). При этом для достижения комического эффекта автор использует характерные для водевиля каламбуры: например, репортер Джефрис говорит о туземцах как о реальных сыновьях японца: «Побегу в банкирский дом снимать Бабу с сыновьями» (581); «Я только что взял беседу у мистера Бабы. Баба еще туда-сюда, но сыновья – настоящие черти» (585) и т. д.

Следует отметить, что в «Острове мира» «нет авторских мыслей, вложенных в уста одного из героев. В пьесе нет героев в подлинном значении этого слова»¹³. То есть среди действующих лиц нет героя-резонера – прямого выразителя авторской позиции, однако авторская мысль реализуется через партитуру голосов сатирических персонажей. Так, например, некоторые из них произносят монологи, содержащие обобщающую оценку отрицательных качеств зарубежного сообщества:



«Полковник: <...> Видите, Джозеф, я был прав. Мы не можем уйти от войны, а если мы уходим, мы уносим ее с собой потому, что хотим мы этого или не хотим, а она заключена в нас самих» (597); «Доктор: <...> разве вы найдете сейчас в Европе хоть одного человека, у которого нервы были бы в полном порядке?» (529). В реплике доктора впервые возникает образ обезумевшей Европы, получивший свое развитие в монологах Джекобса, обличающего погрязший в войнах несовершенный мир: «<...> весь мир давно уже сошел с ума. Миром управляют сумасшедшие, и <...> теперь обыкновенный, не желающий никого убивать, а предпочитающий спокойно дышать воздухом, любить свою семью, попивать вечером портвейн и читать хорошие книжки, считается у них сумасшедшим» (533); «Господи! <...> как терпишь ты все это, как допускаешь ты, чтобы человек убивал человека, чтобы над мирными городами и селами стоял этот позорный, бесстыдный <...> грохот войны!» (553). Однако, когда после обнаружения месторождений нефти начинается дележ и тихий «остров мира» превращается в «остров войны», Джекобс «становится в позу, которую принимал в первом действии, когда проклинал войну, поднимает вверх руки и обращает глаза к небу» (курсив автора. – М. Ш.)» (597), начиная благодарить Бога за то, что он якобы помогает одержать победу в вооруженном конфликте. Подобным образом ведет себя и священник, который, помолвившись, берет в руки оружие вместе с остальными (а до этого играет с доктором в шахматы на право первенства владения островом).

В третьем и четвертом актах автор органично вводит водевильные коллизии в структуру сатирического по своей природе действия. В основу одной из сюжетных линий пьесы положен любовный конфликт, развивающийся и разрешающийся по традиционной водевильной схеме. Коммерсант Джекобс, мечтающий стать родственником титулованной особы, желает выдать свою дочь Памелу за молодого графа Ламперти (завязка конфликта происходит в первом акте). «Удивительно красивый и удивительно глупый» граф противен Памеле, которая питает романтические чувства к секретарю Джекобса – неудачнику Фрэнку. Таким образом, возникает любовный треугольник. На протяжении второго акта Ламперти «ходит <...> буквально по пятам» (564) за прогуливающимися по острову Памелой и Фрэнком и, видя, что его стараются не замечать, постоянно спрашивает: «Я здесь, кажется, лишний?» (564). Но получая утвердительного ответа, он не уходит, а продолжает следить за парой до тех пор, пока Памела не отправляет его за своим шарфом. Данный эпизод напоминает сцену из комедии Ильфа, Петрова и Катаева «Богатая невеста» (1935), где влюбленный в молодую бригадиршу Полю матрос Кошкин появляется именно в те моменты, когда за ней пытается ухаживать кооператор Гусаков. Кошкин, застающий, как кооператор целует девушке руку

или пытается взять ее на руки, каждый раз спрашивает: «Может быть, я здесь лишний?»¹⁴ – и, не дожидаясь ответа, демонстративно уходит.

Обнаружение нефти не только приводит к вооруженному конфликту на острове, но и кардинально меняет ситуацию в отношениях Памелы и ее поклонников. Экономка Джекобса Кэтрин подслушивает, спрятавшись за диваном, одну из бесед Памелы и Фрэнка, во время которой последний рассказывает о сделанном им открытии (здесь автор использует сразу два водевильных приема – во-первых, он моделирует классическую ситуацию, когда любопытная прислуга следит за двумя влюбленными, в числе которых дочь ее хозяина; во-вторых, экономка случайно узнает о тайне Фрэнка). Именно секретарю-неудачнику удалось обнаружить нефть, чем он и спешит обрадовать возлюбленную. Он предлагает купить нефтеносные участки у туземцев за бесценок: «Землю можно <...> поменять у них черт знает на что – на старые брюки, на галстуки, на пустые консервные банки, на виски, даже на такую дрянь, как спицы вашей экономки» (567–568). Хитрая экономка так и поступила – приобрела земельные участки, легко отдав аборигенам свои любимые спицы, к которым до этого очень трепетно относилась, после чего получает статус завидной невесты – «самой популярной *девушки* в Англии (курсив наш. – М. Ш.)» (580). Оба молодых человека – и граф Ламперти, и Фрэнк – тут же забывают о Памеле и начинают наперебой ухаживать за сорокапятилетней «девушкой». Старая дева Кэтрин уже на протяжении тридцати лет твердит, что ненавидит мужчин: «Нет, я никогда не выйду замуж ни за одного мужчину. Они грубы и неприличны» (526); «Мужчины невыносимы <...>. Я прямо-таки не выношу их» (554), но во время одного из диалогов с дворецким она проговаривается: «Будь я его [Джекобса] жена...» (526). То есть очевидно, что она давно хочет выйти замуж, а говорит о ненависти к мужчинам, поскольку не получает от них должного внимания. Разбогатев, Кэтрин переживает свой «звездный час»: она охотно принимает ухаживания молодых людей, начинает кокетничать с ними. Так, возникают два новых любовных треугольника: Ламперти – Кэтрин – Фрэнк и Кэтрин – Фрэнк – Памела. Одним из самых ярких эпизодов в пьесе является чисто водевильная сцена, где Фрэнк пытается сделать предложение Кэтрин, и внезапно вошедшая Памела становится свидетельницей пылких объяснений:

«Фрэнк: Я умею не только красиво говорить, но и красиво поступать. (*Целует экономкину руку.*)

Экономка: Вы любите цветы?

Фрэнк (*твердо.*): Да. Я люблю цветы и кинематограф. (*Еще раз целует руку.*)

Экономка: Что вы делаете? Разве можно целовать руку девушке?

Фрэнк: Это смотря какой девушке и какую руку. <...> Вы не знаете, на что способно <...> пылкое и нежное человеческое сердце.



Экономка: Наверное, на что-нибудь неприличное. <...>

Фрэнк (*берет экономку за руку*): Хотите, чтобы на вашем жизненном пути вас сопровождал вежливый и симпатичный молодой человек, хорошо знающий нефтяное дело?

Экономка: Какой вы быстрый!

Фрэнк: А жизнь разве не быстра, мисс Моррисон? Не успеешь оглянуться, как...

Входит Памела.

Памела: Фрэнк... (*Остнавливается на полу-слове.*)» (582–583).

Задействованные в данном конфликте персонажи являют собой традиционные водевильные типы: отец, желающий выдать свою дочь за знатного человека вопреки ее желанию (Джекобс), пара влюбленных (Памела и Фрэнк), навязанный родителями «нелюбимый» жених (граф Ламперти), любопытная прислуга (экономка Кэтрин). Кроме того, автор пародирует образ «богатой вдовы» (внезапно разбогатевшая экономка – старая дева). При этом граф Ламперти и Фрэнк в финале переходят в разряд сатирических персонажей.

Развязка любовного конфликта имеет водевильный характер. Старая дева принимает предложение графа Ламперти (Фрэнк, предавший возлюбленную, терпит крах и заслуженное наказание). Собираются праздновать заключение первого брака на острове. Примечательно, что первый же брак заключается не по любви, а по расчету. Таким образом, автор создает видимость счастливого финала. Благодаря этой водевильной ситуации дается сатирическая характеристика графа Ламперти и Фрэнка, показывается, как деньги и жажда обогащения убивают искренние человеческие чувства, убивают любовь.

Если водевильное действие имеет логическое завершение, то общий финал произведения является открытым. Военный конфликт не разрешается, более того – он выходит за пределы островного пространства: пьеса заканчивается командой полковника Гудмэна начать атаку – приступить к военным действиям в открытом море: «Выйти в море. Открыть огонь!» (597). Таким образом, финал становится началом новых – более страшных событий, вынесенных уже за пределы пьесы.

Итак, в комедии Е. Петрова «Остров мира» сатирические и водевильные элементы, включен-

ные в единую идейно-художественную структуру, вступают во взаимодействие на уровне сюжета и образов персонажей. При этом на протяжении пьесы водевильное и сатирическое начала меняются местами, что позволяет говорить о внутритекстовой динамике на жанрово-стилевом уровне. Если в начале пьесы доминируют водевильные приемы построения текста, то, начиная со второго акта, формально-содержательные особенности водевиля играют подчиненную роль в структуре сатирической комедии. Е. Петров создает идеологически заостренную сатиру, вбирающую в свой состав традиционные водевильные коллизии и персонажей, благодаря которым сатирическое разоблачение не выглядит плакатным и прямолинейно-упрощенным. Таким образом, элементы водевильной поэтики делают пьесу живой, веселой, задают увлекательную интригу, способствуя при этом в отдельных случаях сатирической характеристике действующих лиц.

Примечания

- ¹ Лурье Я. В краю непуганых идиотов. Книга об Ильфе и Петрове. СПб., 2005. С. 195.
- ² См. об этом: Галанов Б. Илья Ильф и Евгений Петров. Жизнь. Творчество. М., 1961; Лурье Я. Указ. соч.; Яновская Л. Почему вы пишете смешно? Об И. Ильфе и Е. Петрове, их жизни и их юморе. М., 1969.
- ³ Галанов Б. Указ. соч. С. 277.
- ⁴ Лурье Я. Указ. соч. С. 196.
- ⁵ Яновская Л. Указ. соч. С. 205.
- ⁶ Петров Е. Остров мира // Ильф И., Петров Е. Собр. соч. : в 5 т. М., 1961. Т. 5. С. 526. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.
- ⁷ Яновская Л. Указ. соч. С. 207.
- ⁸ Манн Ю. О гротеске в литературе. М., 1966. С. 22.
- ⁹ Там же. С. 47.
- ¹⁰ Там же. С. 35.
- ¹¹ Там же. С. 17.
- ¹² Там же. С. 22.
- ¹³ Яновская Л. Указ. соч. С. 208.
- ¹⁴ Ильф И., Петров Е., Катаев В. Богатая невеста // Ильф И., Петров Е. Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска : Рассказы, фельетоны, очерки, пьесы, сценарии. М., 1989. С. 295.