

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра русского языка, литературы и речевой коммуникации



УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой РЯЛиРК
И.В. Евсеева/
« 16 » июня 2017 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

**ЖУРНАЛИСТИКА КАК ОБРАЗНАЯ СТРУКТУРА И
ДИСКУРСИВНАЯ СТРАТЕГИЯ
В РОМАНАХ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА
«ДВЕНАДЦАТЬ СТУЛЬЕВ» И «ЗОЛОТОЙ ТЕЛЕНОК»**

45.04.01 Филология
45.04.01.02 Русская литература

Магистрант

Е.В. Филиппова

Научный руководитель

д-р филол.наук, доц.

Нормоконтролер

Е.Е. Анисимова

Н.П. Булахова

Красноярск 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	2
ГЛАВА 1. ТВОРЧЕСТВО И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЖУРНАЛИСТИКИ 1920-Х ГГ.....	12
1.1. Отечественная литература и журналистика 1920-х гг.: основные тенденции.....	12
1.2. Газета «Гудок» и советские писатели-журналисты.....	20
1.3. И. Ильф и Е. Петров как журналисты.....	24
1.4. Традиции жанров фельетона и авантюрного романа в дилогии И. Ильфа и Е. Петрова.....	30
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ.....	45
ГЛАВА 2. ЖУРНАЛИСТСКИЕ ОБРАЗЫ В РОМАНАХ И. ИЛЬФА Е.ПЕТРОВА «ДВЕНАДЦАТЬ СТУЛЬЕВ» И «ЗОЛОТОЙ ТЕЛЕНОК»..	46
2.1. Образ «Дома народов» в романе «Двенадцать стульев».....	46
2.2. Никифор Ляпис-Трубецкой как «универсальный» журналист.....	49
2.3. Образ поезда журналистов в романе «Золотой теленок».....	58
2.4. Журналистские образы в фельетонах И. Ильфа и Е. Петрова «Как создавался Робинзон» и «Литературный трамвай».....	66
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2.....	75
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	76
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	80

ВВЕДЕНИЕ

Магистерская диссертация посвящена исследованию журналистских образов в творчестве писателей И. Ильфа и Е. Петрова. Будучи профессиональными журналистами, авторы оставили в своей прозе образы советских изданий и журналистов, использовали приемы и жанры периодической печати, язык советской газеты и специфические черты раннего советского редакционного быта. В их культовых произведениях журналистика как тема и как система приемов имеет сквозной характер: это персонажи-писатели и персонажи-журналисты, редакции газет, командировки корреспондентов, язык раннесоветской периодики, фельетонный характер поэтики романов.

Цель работы – выявить и описать журналистские образы, приемы и стратегии в романах И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок». Журналистика и литература этого времени стали маркером культурного сдвига 1920-х гг., отразившегося не только в смысловой составляющей текстов, но и в самом языке эпохи. Ввиду всего сказанного нами поставлены следующие **задачи**:

1. рассмотреть процессы, которые происходили в отечественной литературе и журналистике 1920-х гг.;
2. исследовать газету «Гудок» 1920-1930-х гг. и творчество советских писателей-журналистов;
3. изучить творчество И. Ильфа и Е. Петрова 1920-1930-х гг. как писателей и журналистов;
4. выявить традиции фельетона и авантюрного романа в дилогии И. Ильфа и Е. Петрова;
5. проанализировать образ «Дома народов» в романе «Двенадцать стульев» в контексте редакционного раннесоветского быта;
6. определить генезис и черты «универсального» журналиста Никифора Ляписа-Трубецкого, персонажа романа «Двенадцать стульев»;

7. проанализировать образ и историко-культурный генезис «поезда журналистов» в романе «Золотой теленок»;

8. рассмотреть журналистские образы в фельетонах И. Ильфа и Е. Петрова «Как создавался Робинзон» и «Литературный трамвай»;

9. систематизировать журналистские образы, приемы и стратегии в художественной прозе соавторов.

Актуальность предпринятого исследования обусловлена изучением взаимодействия журналистики и литературы 1920-х гг., а также «журналистского кода» в романах авторов, который ранее не был изучен другими исследователями. В современном литературоведении и других гуманитарных науках одним из приоритетных направлений остается изучение советской эпохи, в том числе языка того времени.

Изучение поэтики произведений русских советских писателей – И. Ильфа и Е. Петрова – является важным направлением современного литературоведения в связи с тем, что романы И. Ильфа и Е. Петрова – «Двенадцать стульев» (1927) и «Золотой телёнок» (1931) стали одними из самых популярных текстов в истории отечественной литературы XX столетия. Литературоведы М. Одесский и Д. Фельдман тщательно исследовали историю создания романа «Двенадцать стульев» [Одесский, Фельдман, 2000]. По их мнению, она настолько обросла легендами, что уже сложно отделить правду от вымысла, а генезис романа «Двенадцать стульев» связан с политическим заказом своего времени, что уже не очевидно для современно читателя. М. Одесский и Д. Фельдман восстановили полный текст романа «Двенадцать стульев» и выпустили его, сопроводив комментариями [Ильф, Петров, 1999].

Другой ведущий исследователь творчества соавторов Ю. Щеглов в работе «Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя» анализирует язык эпохи, советский мир в «Двенадцати стульях» и «Золотом теленке», что помогает современным читателям правильно интерпретировать замысел

авторов романов. «Статус заимствований и цитат в двух книгах соавторов – совершенно особый: ими прошита вся повествовательная ткань; это специальный, осознанно примененный прием. Оба романа создавались в то время, когда произведения-предшественники были на слуху, «просвечивали» сквозь текст Ильфа и Петрова. Для сегодняшнего читателя романы превратились в кроссворды» [Щеглов, 2009: 4], – сказано в предисловии.

Сотрудничество И. Ильфа и Е. Петрова стало своего рода беспрецедентным соавторским феноменом. В советской критике отмеченные произведения называли «безыдейными», «слабыми» – художественная прозаическая дилогия долгое время не становилась объектом литературоведческой рефлексии [Афанасьева, 2009: 17]. Еще во время своего первого издания, роман «Двенадцать стульев» определяли как произведение со слабой композицией, заданной концовкой и «отсутствующим положительным противовесом» [Афанасьева, 2009: 17].

В 1928 г. вышел в свет первый совместный роман соавторов «Двенадцать стульев»: сначала в столичном журнале «Тридцать дней», затем отдельным изданием. Современные исследователи все чаще проявляют интерес к архивным документам, связанным с написанием и публикацией романов. Несомненно, весьма ценными документальными источниками стали воспоминания писателей. Так, например, Е. Петров размышлял о творческих годах, проведенных с соавтором: «Сочинять вдвоем было не вдвое легче, как это могло бы показаться в результате простого арифметического сложения, а в десять раз труднее. Это было не простое сложение сил, а непрерывная борьба двух сил, борьба изнурительная и в то же время плодотворная. Мы отдавали друг другу весь свой жизненный опыт, свой литературный вкус, весь запас мыслей и наблюдений. Но отдавали с борьбой. В этой борьбе жизненный опыт подвергался сомнению <...>» [Петров, 1963: 9].

В 1960-е годы роман начинают активно исследовать в лингвистическом аспекте – достаточно детально рассматривались художественные языковые средства дилогии, особенности авторского стиля. Так, на примере романов И. Ильфа и Е. Петрова, исследовательница В.В. Шарова подробно говорит о категории экспрессивности, пытаясь расширить методологию научного исследования в области советского юмористического романа – обогатить современную филологическую базу знаниями о национальной специфике экспрессивных средств русского языка путем сопоставления семантического анализа этих средств в оригинальных текстах и переводах на английский язык [Шарова, 2003]. Еще одним не менее важным исследованием считается работа Ж.И. Дергилевой, в которой автор проводит лингвокультурологический анализ антропонимов, так или иначе функционирующих в текстах дилогии. Исследователем затрагивается идейно-художественная и образная проблематика [Дергилёва, 2008]. Особенности художественного строения романов в аспекте языковой проблематики изучает О.Д. Родченко. Ученый исследует особенности и проблему эволюции семантической структуры многозначных прилагательных лейтмотивов [Родченко, 1984].

Архетипическую основу произведений рассматривает Т.С. Афанасьева. Исследовательница анализирует художественные особенности романов И. Ильфа и Е. Петрова на предмет функционирования и взаимовлияния архетипов, мотивов и образов в советской дилогии [Афанасьева, 2009: 15]. Выделение и исследование литературных архетипов в дилогии И. Ильфа и Е. Петрова представляет для литературоведа широкое поле деятельности. Как правило, следуя сложившейся литературоведческой традиции, в исследовании поэтики романов «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» основной акцент делается на разнообразие средств создания художественных образов, соотношение юмора и сатиры, на определение роли Остапа в художественном пространстве дилогии, на авторскую интерпретацию

«вечного» вопроса о русской интеллигенции. При этом вне поля зрения исследователей оказался редакционный «гудковский» контекст создания романа, фельетонная природа дилогии и насыщенность текста журналистскими образами и приемами. В последнее время дилогию И. Ильфа и Е. Петрова рассматривают в контексте интертекстуальности. Литературный код играет важную и очевидную роль в раскрытии авторского замысла, выявления художественной картины мира писателей, литературной преемственности традиции. Этой проблеме посвящены работы Н.М. Заварницыной [Заварница, 2013], Г.Р. Саатчан [Саатчан, 2004], М.Г. Соколянского [Соколянский, 2009], В.В. Худякова [Худяков, 2009] и др.

Методологической основой работы стали исследования специалиста по советской и постсоветской литературе, культуре и соцреализму Е. Добренко – автора и редактора 15 книг и более 200 статей и эссе. Наибольшую ценность для нашего исследования представляют его работы «Музей Революции: Советское кино и сталинской исторический нарратив» [Добренко, 2008] «Политэкономия соцреализма» [Добренко, 1997] и «Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы» [Добренко, 2007]. В последней работе Е. Добренко рассматривает социальные и эстетические предпосылки рецепции соцреализма, также анализирует новый горизонт чтения советского читателя, так как в изменившихся условиях, возникли новые взаимоотношения автора и читателя.

Во время работы над диссертацией привлекались и другие работы по советологии. Например, книга Константина Богданова «*Vox populi: Фольклорные жанры советской культуры*» [Богданов, 2009]. В ней на обширном фактическом материале анализируются дискурсивные особенности советской культуры 1920–1950-х годов. Основное внимание автора сосредоточено на тематических и жанровых предпочтениях в области фольклористики и «народного творчества».

В книге Марка Липовецкого «Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000 годов» [Липовецкий, 2008] представлена история трансформации модернизма в постмодернизм. Также автор рассуждает о дальнейших мутациях постмодернизма в постсоветской культуре. По мнению Липовецкого, исследования советской субъективности «обнажают дискурсивные оксюомороны на всех уровнях советской культуры и социальности: государственном, политическом, идеологическом, экономическом, психологическом и экзистенциальном» [Липовецкий, 2008: 33]. Автор считает, что соцреализм возникает из поля культуры, как «механизм реализации социализма за счет одновременной дереализации жизни» [Липовецкий, 2008: 35].

Теоретическая значимость работы заключается в системном осмыслении собранных и проанализированных материалов в ходе исследования, которые помогут классифицировать и дополнить знания о журналистских приемах в литературе, а также о дилогии И. Ильфа и Е. Петрова. Материалы могут быть использованы при подготовке теоретических спецкурсов «Журналистика и литература» и «Журналистика 1920-х годов».

Данная работа может иметь **практическую значимость** для студентов факультета филологии и журналистики при разработке курсов «История русской литературы» и «История отечественной журналистики».

Новизна исследования заключается в том, что журналистские образы, приемы и стратегии в творчестве И. Ильфа и Е. Петрова изучаются впервые. Часто исследователи обращались к авторам как к журналистам или писателям по отдельности, в нашей работе впервые предпринята попытка изучить системно то, как журналистская деятельность И. Ильфа и Е. Петрова отразилась в их литературных произведениях.

Объект исследования – взаимодействие советской журналистики и литературы 1920-х гг.

Предмет исследования – журналистские образы и приемы в романах И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок».

Материалом данного исследования явились следующие тексты авторов: «Двенадцать стульев», «Золотой теленок», «Как создавался Робинзон», «Литературный трамвай», воспоминания современников, прежде всего, книга «Алмазный мой венец» В. Катаева [Катаев, 1978: 130], выпуски газеты «Гудок» 1920 – 1930-х гг., а также отраслевые периодические издания этого времени. Эти тексты наиболее полно демонстрируют интересующий нас материал и особенности советской эпохи.

Структура исследования. Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы.

Первая глава посвящена исследованию отечественной журналистики и литературы 1920-х гг., творчеству советских писателей-журналистов, а истории изучения произведений И. Ильфа и Е. Петрова. На протяжении всего XIX века в России не существовало официальной политической периодической печати. В это время журналистика не выполняла одну из своих базовых функций – политическая дискуссия, формирование общественного сознания. Эту функцию взяла на себя литература и литературная критика. Публицистическое искусство Белинского, Чернышевского и Добролюбова стало примером мастерства для журналистов. Формально, конечно, острые вопросы обсуждались и в журналах, но, по сути – в связи с публикацией тех или иных произведений. В первом параграфе речь идет об основных тенденциях отечественной литературы и журналистики 1920-х гг. во время становления советской власти. Во втором параграфе рассматривается история создания железнодорожной газеты «Гудок», а также редакционный и литературный быт советских писателей-журналистов, которые публиковались в этом

издании. В третьем параграфе говорится о творческом союзе И. Ильфа и Е. Петрова как объединении не только писателей-соавторов, но и коллег по редакционному цеху. В четвертом параграфе предпринята попытка проанализировать традиции жанров фельетона и авантюрного романа в дилогии И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок».

Вторая глава «Журналистские образы в романах И. Ильфа Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок»» посвящена интерпретации «журналистского кода», образов журналистов и издательств в романах авторов. В первом параграфе второй главы проанализирован образ «Дома народов» в романе «Двенадцать стульев» в контексте журналистского быта 1920-х гг. Во втором параграфе определены черты «универсального» журналиста Никифора Ляписа-Трубецкого, персонажа романа «Двенадцать стульев». В третьем параграфе проанализирован образ «поезда журналистов» в романе «Золотой теленок». В четвертом параграфе рассмотрены журналистские образы в фельетонах И. Ильфа и Е. Петрова «Как создавался Робинзон» и «Литературный трамвай».

Положения, выносимые на защиту.

1. В художественной прозе И. Ильфа и Е. Петрова журналистские коды имеют сквозной характер и приобретают определяющее значение для разных уровней поэтики: жанра, образной системы, хронотопа, языковых средств.

2. Журналистский быт и язык отраслевой периодики 1920-х гг. в романе Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев» становится не только средством описания, но и объектом осмысления, для чего писатели прибегают к помощи одного из ключевых механизмов литературного самосознания – пародии.

3. «Дом народов» в романе «Двенадцать стульев» можно рассматривать как пародию на идеальный «общепролетарский дом», в

котором социальные ниши представлены в виде соответствующих отраслевых периодических изданий.

4. Персонаж романа «Двенадцать стульев» Никифор Ляпис-Трубецкой представляет собой образ «универсального журналиста», характерный социальный тип советской эпохи, связанный с журналистской практикой Ильфа и Петрова в железнодорожной газете «Гудок».

5. Образ «поезда журналистов» демонстрирует роль средств массовой информации в советском политическом и культурном проекте и является переосмыслением образа локомотива в истории русской литературы.

6. Жанровая природа романов «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» представляет собой синтез авантюрного романа и фельетона.

ГЛАВА 1. ТВОРЧЕСТВО И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЖУРНАЛИСТИКИ 1920-Х ГГ.

1.1. Отечественная литература и журналистика 1920-х гг.: основные тенденции

В начале 1920-х гг. в России прочно укрепилась однопартийная система, а вместе с ней однопартийная журналистика. Большевики были намерены создать систему печати нового государства. На X съезде партии В.И. Ленин провозгласил переход к Новой экономической политике. Эта идея была воспринята отрицательно многими членами партии. Они считали, что цели НЭПа противоречат революционным идеалам. Основной задачей для печати становится агитация людей в пользу новой экономической политики. На страницах газеты «Правда» Ленин пишет статьи «Новые времена – старые ошибки в новом виде», «О нашей революции», «Страницы из дневника». Также появляются газеты «Комсомольская правда» и «Беднота». В журналистике 1920-х гг. появляется образ нэпмана, и этот персонаж активно высмеивается авторами.

В 1919 г. были закрыты три последние небольшевистские газеты. Периодическая печать стала важнейшим идеологическим и организаторским инструментом становления советской власти, о чем красноречиво говорит уже тот факт, что, прия к власти, В.И. Ленин в графе профессия писал «Журналист». По словам исследователей, в эти годы «отечественная пресса формировалась как многонациональная дифференцированная система средств информации, создаваемая по единой унифицированной идейно-организационной схеме» [Овсепян, 1999: 28].

Журналистика и литература в России всегда были связаны особым образом, начиная от создания и редактирования Н. Карамзиным и В. Жуковским «Вестника Европы». А. Пушкин был журналистом и редактором «Литературной газеты» и журнала «Современник». Н. Некрасов

занимался выпуском журналов «Современник» и «Отечественные записки», Ф. Достоевский был редактором газет «Время», «Эпоха». М. Горький работал в газетах «Звезда», «Правда» и журнале «Просвещение» и т.д. В 1920-е годы в газетах публиковались такие известные авторы как И. Ильф и Е. Петров, В. Катаев, М. Булгаков, Ю. Олеша и др.

На протяжении всего XIX века в России не существовало официальной политической периодической печати. Иначе говоря, одну из своих базовых функций – политическая дискуссия, формирование общественного сознания – журналистика не выполняла. Этую функцию взяла на себя литература и литературная критика. Публицистическое искусство Белинского, Чернышевского и Добролюбова стало примером мастерства для журналистов. Формально, конечно, острые вопросы обсуждались и в журналах, но, по сути – в связи с публикацией тех или иных произведений.

В начале XX века появились существенные изменения в структуре российской журналистики в связи с различными процессами в социально-политической жизни, которые стали протекать гораздо динамичнее. Если еще в начале XX века в России было свыше тысячи изданий, то к 1917 г. уже около 3 тысяч газет и журналов. Если в XIX в. проект отмены крепостного права обсуждался несколько десятилетий, то в XX веке российские и мировые новости шли одна за другой – русско-японская война, революция 1905 года, манифест 1905 года, предвоенная накаленная атмосфера в мире, мировая война, которая началась в 1914 г., и т.д. Изменения в социальной и политической сфере повлекли за собой изменение структуры журналистики. Аналогичные процессы протекали и в сфере литературы. Если на смену толстому журналу как основному типу издания пришла газета, то на смену романа – как основному типу повествования XIX века – пришли сборники рассказов и стихов. Газета отвечала требованиям оперативной подачи информации, как небольшой художественный текст соответствовал

динамичной, осколочной, быстро меняющейся картине мира человека начала XX века.

В 1905-1917 гг. социалистическая журналистика еще не шла ни в какое сравнение по количеству изданий с либеральной и монархической прессой. Ленин писал «На сто либеральных газет в России – едва ли придется одна марксистская». Они подвергались постоянному гонению со стороны властей, постоянно закрывались и переименовывались. Например, эсеровская газета «Трудовой голос» называлась «Живая мысль», «Заветная мысль», «Вольная мысль», «Северная мысль» и другие. Газете «Правда» тоже пришлось менять название 8 раз.

«Медовым месяцем свободы печати» современники называли короткий период между 17 октября, когда был принят Манифест, и 24 ноября 1905 г., когда появились «Временные правила о печати», регулировавшие положение прессы. Вспоминая осенние месяцы до Манифеста 17 октября 1905 г., Сергей Витте писал: «Вся пресса превратилась в революционную в том или другом направлении, но с тождественным мотивом – “долой подлое или бездарное правительство, или бюрократию, или существующий режим, доведший Россию до такого позора”» [Овсепян, 1999: 35]. Манифест даровал населению основы гражданских свобод (совести, личности, слова, собраний и союзов). Впервые в истории нашей страны появилась возможность появления изданий без предварительной цензуры. Кроме того отменялось административное вмешательство в дела прессы.

И только после государственного переворота социалистические партии смогли полностью легализовать свою деятельность. Благодаря принятому Временным правительством постановлению «О печати», которое провозгласило беспрепятственный выпуск распространение и торговлю печатными изданиями. После этого в ходе ликвидации всей прессы и монополизации журналистики новой властью в 1918 году продолжился процесс по созданию партийной журналистики. Уже на третий день взятия

власти большевиками в Петрограде стал издаваться официальный орган Совета народных комиссаров «Газета Временного рабочего и крестьянского правительства». Новая власть сразу же захватила все издательства, заводы и фабрики по изготовлению бумаги – это произошло так оперативно и целенаправленно, как будто это были военные предприятия противника. В символическом смысле так оно и было. Как правительственный орган эта газета имела исключительное право на печать объявлений. Там публиковались различные декреты, приказы, распоряжения органов власти. В первом номере были обнародованы Декрет о земле, Декрет о мире, Декрет о печати. Отечественная журналистика снова откатилась к состоянию первой половины XVIII века, когда была государственная монополия на все периодические издания.

Стоит отметить, что в XX–XXI вв. информационные войны и влияние через СМИ постепенно приобрели характер реальной политической силы. Ярким примером является Холодная война СССР и США 1946–1991 гг. Из более современных конфликтов – столкновение между Грузией и Южной Осетией в 2008 году. Причем характерно то, что участниками информационного конфликта стали также Россия и США, которые совершенно по-разному освещали эти события в средствах массовой информации. Тоже самое происходило во время конфликтов в Ливии, а затем и на Украине. Американские СМИ представляют Россию как «агрессора», а российские федеральные каналы пропагандируют образ «защитника и миротворца».

В Советской России 1917 г. Большое значение также имели газеты «Голос трудового крестьянства» и «Гудок», в 1918 г. – газета «Беднота». Спустя год ее тираж превысил полмиллиона экземпляров. Она была рассчитана на безграмотных читателей-крестьян. «Беднота» отличалась от других центральных газет и версткой, подачей материалов и краткостью.

Также появились рубрики, где начала практиковаться обратная связь с читателями – публиковались письма, рубрика «вопрос-ответ» и т.д.

Однако если в XIX в. толстый журнал был основным типом периодического издания, то с начала XX в. им становится газета, которая, во-первых, отвечала читательской потребности получать оперативную информацию в быстро меняющейся реальности, а, во-вторых, учитывала потребности нового слоя потребителей печатной продукции, так называемого зарождающегося «массового читателя». Вспомним, что после крестьянской реформы 1861 года начался отток жителей из деревни, и потому в начале XX в. сформировался значительный слой городского населения – грамотных в одном поколении. Как пишет Евгений Добренко в книге «Формовка советского читателя», советский читатель, зритель, слушатель – это не просто потребитель информации, он – объект преобразования, формовки [Добренко, 2007: 11]. Советский человек сам – существенная часть советского проекта. Поэтому новой власти было важно обеспечить каждую социальную нишу своим изданием. Стали появляться отраслевые, военные, крестьянские, женские, молодежные и другие газеты с характерными рубриками: «Женщина-работница», «Юный коммунист», «Красноармеец», «Гудок». Развивалась региональная печать, возникали новые местные газеты. Также формировалась национальная печать, газеты выходили на 20 национальных языках. Появились идеологические издания для детей, для женщин, для людей разных профессий, ранее не принимавших участия в общественной жизни.

В 1919 году был принят декрет «О ликвидации безграмотности в РСФСР». Позже процесс «ликвидация безграмотности» получил название «ликбез». Согласно ему, все население Советской России в возрасте от 8 до 50 лет, не умевшее читать или писать, было обязано учиться грамоте на родном или на русском языке. Всех грамотных лиц привлекали к обучению неграмотных на основе трудовой повинности. Декрет предусматривал также

создание школ при детских домах, колониях и прочих учреждениях. Этот процесс сочетал как положительные, так и негативные стороны. С одной стороны, в кратчайшие сроки значительно увеличился процент грамотного населения, с другой, это был эксперимент над людьми, например, Надежда Крупская проводила политику изъятия из детского чтения сказок, которые, якобы, давали неверные представления о жизни [Добренко, 2007: 25].

По мнению исследователя В. Тюпы, вести отчет соцреализма с момента утверждения Сталиным этого самоназвания советского искусства было бы неправильно. Хотя вмешательство как Ленина, так и Сталина в ход литературного процесса крайне знаменательно. «Характеристики сталинской художественной словесности складывались и в основном до их официальной канонизации», считает В. Тюпа [Тюпа, 1998: 44]. Соцреалистические художественные тексты начинают доминировать в литературном процессе со второй половины 1920-х гг. Хотя, по мнению исследователя, изучение поэтики соцреализма можно начинать с дореволюционной пролетарской поэзии и романа Горького «Мать» [Тюпа, 1998: 44]. «В сущности говоря, соцреализм и явился богостроительством дохристианского, архаичного, языческого типа, напоминающим обожествление египетских фараонов» [Тюпа, 1998:45]. Как резюмировал И. Смирнов, «литература тоталитаризма была своего рода религией без религиозного содержания» [Тюпа, 1998:47].

Соцреализм в наиболее узком значении есть неотъемлемая часть сталинского «государства как тотального произведения искусства» [Тюпа, 1998: 46]. Историческая протяженность феномена ограничена образованием Союза советских писателей с одной стороны, а с другой – съездом КПСС в 1956 году, где был положен конец тотальному произведению сталинского искусства. По мнению В. Тюпы, авторизированная государством художественная практика представляет собой историческое ядро соцреализма.

Согласно характеристикам Е. Добренко соцреализм осуществляет сверхзадачу в сфере эстетических отношений. По мнению исследователя в сфере коммуникации есть «культура социального одиночества, вытесняемого тоталитарной идеологической доктриной» [Добренко, 2007: 44]. В. Ленин писал, что искусство «не может быть вообще индивидуальным делом». «На фоне своих внешних границ неклассическая художественная культура авторитарного сознания выглядит амбивалентно, сближаясь то с одной, то с другой из своих альтернатив. Эта художественная система мыслит себя как радикально новаторскую, беспредельную, наиболее передовую, составляющую действительный авангард мирового литературного процесса. В то же время она исповедует приверженность традиции, культивируя весьма консервативную учебу у классиков» [Тюпа, 1998: 49].

С 1917 г. одной из целей правительства стало приобщение широких масс к грамоте и книге, которое также было обусловлено неопределенностью и новизной ситуации – как результат, обращение населения к книге как к единственному надежному источнику информации. Революция, война, смена власти также привели к массовой миграции в города и стали причиной стремления овладеть книжной культурой.

В.М. Живов в работе «Язык и революция. Размышления над старой книгой А.М. Селищева» (2005) отмечает, что после 1917 г. язык революционеров стал быстро распространяться [Живов, 2005: 14]. В речи появились новые термины, которые обозначали реалии того времени. Набирали популярность иноязычные заимствования и аббревиатуры: буржуазия, комиссар, ажиотаж, альянс, гарант, ВЦИК и т.д. Большинство из них выполняют символическую функцию. Главная цель введения новых понятий – отказ от традиций и разрыв с национальным прошлым. В речи появились «лексические инновации» – «язык» деревни, фабрик, заводов, маргинальных социальных слоев населения. Например, «быть баклуши», «лодыри», «ребята», «девчата», «конторщик» и т.д. Аналогичный языковой

слом произошел в эпоху Петра I. Тогда новые слова также появились в бытовой речи: багаж, комод, кофе, бандаж, верстак, фабрика, мануфактура.

Крайне низкий уровень изданий после революции снижал интерес к прессе. Одной из главных причин этого было отсутствие профессиональных кадров. Поэтому в 1921 г. в Москве был открыт Государственный институт журналистики, а в ряд отраслевых газет принимались образованные сотрудники из числа начинающих литераторов.

Периодическая печать стала одним из инструментов пропаганды и формирования государственной идеологии. Рассматривая журналистскую деятельность Ленина, нужно понимать, что она имела сугубо политическую и пропагандистскую направленность. Программа советской прессы изложена в трудах, которые были написаны до и после революции. Это «Новые времена – старые ошибки в новом виде», «О нашей революции», «Страницы из дневника» «Как организовать соревнование», «Очередные задачи Советской власти» и «О характере наших газет». В этих статьях Ленин говорит об идеологических установках партии и прессы. Ленин всегда понимал, что журналистика – это отличный идеологический инструмент, поэтому организовав госпереворот, сразу же пресек деятельность оппозиционных изданий.

Первая его книжка называлась «Что такое друзья народов и почему они воюют против социал-демократов» (1894 г.) В 1902 г. Ленин пишет книгу «Что делать?», он заимствует название романа Н.Г. Чернышевского, подзаголовок книги – «Наболевшие вопросы нашего движения». По мнению историков, эта работа оказала на сознание людей не меньшее воздействие, чем «Капитал» Маркса [Овсепян, 1999: 37]. Она была переведена на десятки иностранных языков. До революции удавалось выпустить в печать лишь самые безобидные книги Ленина. Например, сборник «Экономические этюды и статьи». Однако после публикации на них тоже был наложен арест.

До революции было опубликовано более 60 статей Ленина в газете «Искра», 70 – в газете «Вперед», 90 – в газете «Пролетарий», 20 – в «Новой Звезде», 90 работ вышло в издании «Социал-демократ». Лидером по количеству публикаций была, конечно же, газета «Правда» – более 280 статей.

В статье «О характере наших газет» Ленин писал: «Почему бы, вместо 200–400 строк, не говорить в 20–10 строках о таких простых, общеизвестных, ясных, усвоенных уже в значительной степени массой явлениях, как подлое предательство меньшевиков, лакеев буржуазии, как англо-японское нашествие ради восстановления священных прав капитала, как лязганье зубами американских миллиардеров против Германии и т. д., и т. п.? Говорить об этом надо, каждый новый факт в этой области отмечать надо, но не статьи писать, не рассуждения повторять, а в нескольких строках, “в телеграфном стиле” клеймить новые проявления старой, уже известной, уже оцененной политики» [Овсепян, 1999: 55].

После февральской революции 1917 года Ленин стал публиковаться еще чаще. За один год вышло более двухсот статей в одной лишь «Правде». Ну а после октября 1917 года обязательными к публикации стали не только статьи, но и различные выступления, доклады, статьи, переиздавались книги.

1.2. Газета «Гудок» и советские писатели-журналисты

И. Ильф и Е. Петров начали карьеру журналистов в газете «Гудок», где оттачивали свое журналистское мастерство. Если до 1917 г. журналистика была ориентирована на литературный канон («Отечественные записки», «Русское слово»), теперь ведущими стали рабочие издания. С 1917 г. в Советской России стала выходить газета «Гудок», представляющая собой печатный «орган профессионального союза железнодорожных мастерских и рабочих Петроградского и Московского узла». Изначально газета «Гудок»

была узкоспециализированным изданием. Однако позже стала выходить ежедневно.

Уже в первом номере редакция определила программу газеты, заявив, что она будет «способствовать выработке единства воли и действия железнодорожного пролетариата, выявлять его революционное классовое сознание, углублять и расширять завоевания революции, будить и звать железнодорожные низы к сплочению своих сил и тесному единению со всем борющимся пролетариатом России для торжества трудовой революции и лучших заветов рабочего движения» [Кузнецов, 2002: 98].

В советских газетах журналистские материалы часто имели назидательный характер. В статье «Тульский процесс», опубликованной в газете «Гудок» в 1920 г., о развале тульских железнодорожных мастерских, автор подробно рассказывает об «антисоветской» работе сотрудников. Кроме того, были опубликованы имена и портреты «прогульщиков и спекулянтов». В некоторых пассажах разоблачительной статьи легко узнаются юмор и языковые игры ещё не написанных романов Ильфа и Петрова. «Один простодушный свидетель так и показал, что в мастерских “наблюдал брожение”, т.е. люди бродили из угла в угол...» [Гудок, 1921: 4].

В. Тюпа считает, что в советской идеологии торжество над врагом «ценнее не только личного существования, но даже и жизни вообще», которое создавалось в эмоциональной атмосфере обесценивания, дезактуализации всякого частного субъекта жизни. Противостояние своего и чужого является принципом видения жизни в искусстве соцреализма, где противоборство и сопротивление «чужому» сплачивает теснее и прочнее «самого единородства» [Тюпа, 1998: 80].

В ситуации глобальной вражды личность не знает ответственности личного выбора. «Рабочего громады класса враг – он враг и мой» [Кузнецов, 2002: 103]. Образ врага присутствовал в литературе и журналистике на протяжении всей истории Советского Союза. Особенно ярко это проявилось

во время Великой Отечественной войны в текстах «Наука ненависти» М. Шолохова, «Дети» и «Молодая гвардия» А. Фадеева и многих других. С начала истории Холодной войны с США и до Новейшей истории образ врага сформирован в отношении США, что активно пропагандируется в литературе, кино и журналистике.

В. Катаев – брат Е. Петрова и друг И. Ильфа раньше приехал в Москву, где начал свою творческую карьеру. В 1927 году Катаев уже успел стать литературной знаменитостью. Он печатал свои фельетоны в центральных журналах, его пьесу ставил МХАТ, крупнейшее издательство «Земля и фабрика» готовило к выпуску собрание сочинений. «Если верить мемуарным свидетельствам, сюжет романа и саму идею соавторства Ильфу и Петрову предложил Катаев. По его плану работать надлежало втроем: Ильф с Петровым начерно пишут роман, Катаев правит готовые главы “рукою мастера”, при этом литературные “негры” не остаются безымянными – на обложку выносятся три фамилии» [Одесский, Фельдман, 1998: 10]. Это решение было принято отчасти для того, чтобы было легче продать рукописи. Однако когда спустя месяц была готова первая часть романа, он отказался от соавторства, заявив, что И. Ильф и Е. Петров справились сами. В итоге авторы оставили посвящение Катаеву на первой странице романа, которое сохранялось во всех последующих изданиях.

В газете «Гудок» публиковались такие фельетонисты-сатирики и будущие известные писатели, как Ю. Олеша, В. Катаев, И. Ильф и Е. Петров, М. Булгаков, М. Зощенко, М. Шолохов. Об этом вспоминает и сам Валентин Катаев в книге воспоминаний «Мой алмазный венец» (1978): «Мы много и усердно работали в газете “Гудок”, предназначеннной для рабочих-железнодорожников. По странному стечению обстоятельств в “Гудке” собралась компания молодых литераторов, которые впоследствии стали, смею сказать, знаменитыми писателями, авторами таких произведений, как “Белая гвардия”, “Дни Турбиных”, “Три толстяка”, “Зависть”, “Двенадцать

стульев”, “Роковые яйца”, “Дьяволиада”, “Растратчики”, “Мастер и Маргарита” и много, много других. Эти книги писались по вечерам и по ночам, в то время как днем авторы их сидели за столами в редакционной комнате и быстро строчили на полосках газетного срыва статьи, заметки, маленькие фельетоны, стихи, политические памфлеты, обрабатывали читательские письма и, наконец, составляли счета за проделанную работу» [Катаев, 1978: 43].

Валентин Катаев пишет, что большинство из авторов публиковались в «Гудке» под псевдонимами [Катаев, 1978: 38]. И. Ильф и Е. Петров тоже писали в газету не под своими фамилиями: настоящая фамилия Ильи Ильфа – Файнзильберг, а Евгения Петрова – Катаев. Он уехал из Одессы в 1923 г., в это время его старший брат Валентин Катаев уже публиковался в столичных изданиях, чтобы избежать добавления к фамилии «младший» или «второй». Он оставил модное в то время, краткое сокращение отчества, как псевдоним. Также у Е. Петрова был еще один псевдоним – Иностранец Федоров, который он позаимствовал у Гоголя. В «Мертвых душах» упоминается о «магазине с картузами, фуражками и надписью: “Иностранец Василий Федоров”». А позже появился и третий псевдоним – Е. Петрович.

Также Валентин Катаев вспоминает, что особенную популярность среди читателей приобрела четвертая полоса «Гудка», которая имела сатирический характер. Здесь помещались злободневные фельетоны, в том числе написанные на материале писем рабочих корреспондентов и читателей. Автор вспоминает, как впервые на четвертой полосе появился фельетон. Его друг пришел работать корректором, однако изобрел собственный «новаторский газетный стиль»: «Они были просты, доходчивы, афористичны и в то же время изысканно изящны, а главное, насыщены таким юмором, что буквально через несколько дней четвертая полоса, которую до сих пор никто не читал, вдруг сделалась самой любимой и заметной. Другие правщики сразу же в меру своих дарований восприняли блестящий стиль друга и стали

ему подражать. Таким образом, возникла совершенно новая школа обработчиков, перешедшая на более высшую ступень газетной иерархии. Это была маленькая газетная революция. Старые газетчики долго вспоминали невозвратимо далекие золотые дни знаменитой четвертой полосы “Гудка”» [Катаев, 1978: 45].

Писатели по большей части реализовали себя в юмористических произведениях, а некоторые так вообще обратились к сказовому повествованию, дав слово «человеку из социальных низов». Например, в рассказе М. Зощенко «Аристократка», который начинается со слов «Григорий Иванович шумно вздохнул, вытер подбородок рукавом и начал рассказывать» [Зощенко, 2009: 134]. В нем писатель иронично описывает, как герой приходит в оперу со своей спутницей. «И как раз на другой день прислала комячейка билеты в оперу. Один билет я получил, а другой мне Васька-слесарь пожертвовал. На билеты я не посмотрел, а они разные. Который мой – внизу сидеть, а который Васькин – аж на самой галерке. Вот мы и пошли. Сели в театр. Она села на мой билет, я – на Васькин. Сижу на верхотурье и ни хрена не вижу. А ежели нагнуться через барьер, то её вижу. Хотя плохо. Поскучал я, поскучал, вниз сошёл» [Зощенко, 1923: 137]. Как мы видим, здесь тоже присутствуют просторечья (верхотурье), советизмы (комячейка) сниженная лексика (ни хрена не вижу) и т.д.

1.3. И. Ильф и Е. Петров как журналисты

Опыт работы в «Гудке» не прошел бесследно и для И. Ильфа и Е. Петрова. Советские писатели-соавторы были родом из города Одесса, как и Валентин Катаев. «Сперва он [Ильф] жил в Мыльниковом переулке на Чистых прудах, у Валентина Катаева. Спал на полу, подстилая газету... Летом двадцать четвертого года редакция «Гудка» разрешила Ильфу и Олеше поселиться в углу печатного отделения типографии, за ротационной

машиной. Теперь Олеша спал на полу, подстилая уже не газету, а бумажный срыв. Ильф же купил за двадцатку на Сухаревке матрац» [Гехт, 1923: 118]. Жена Валентина Катаева вспоминала: «Я никогда не видела такой привязанности между братьями, как у Вали с Женей. Собственно, Валя и заставил брата писать. Каждое утро он начинал со звонка ему – Женя вставал поздно, принимался ругаться, что его разбудили… «Ладно, ругайся дальше», – говорил Валя и вешал трубку» [Мунблит, 1963: 115].

Ильф и Петров совместно написали знаменитые романы «Двенадцать стульев» (1928) и «Золотой телёнок» (1931). Дилогия о похождениях изобретательного мошенника Остапа Бендера выдержала множество переизданий, не только на русском языке, а также оба произведения были экранизированы и имели огромный успех. В 1925 году произошло знакомство будущих соавторов, и с 1926 года началась их совместная работа. Во вступительной статье к собранию сочинений авторов, Давид Заславский писал: «Судьба литературного содружества Ильфа и Петрова необычна. Она трогает и волнует. Они работали вместе недолго, всего десять лет, но в истории советской литературы остали глубокий, неизгладимый след. Память о них не меркнет, и любовь читателей к их книгам не слабеет» [Заславский, 1955: 8].

Загадка совместного творчества авторов с самого начала привлекала коллег журналистов и литераторов. Все отмечали «удивительную целостность» романов, написанных И. Ильфом и Е. Петровым. Это отметил и журналист Лион Фейхтвангер: «Никогда еще я не видел, чтобы содружество переросло в такое творческое единство, чтобы результатом совместной работы двух писателей явились такие органичные, монолитные произведения, как "Двенадцать стульев" и „Золотой теленок“» [Литературная газета, 1937: 6]. Еще в начале совместно творчества авторы решили, что писать будет Петров, именно им написано большинство черновиков и рукописей. Во время работы над «Золотым теленком» он переписывал

рабочие заметки, чтобы пользоваться ими во время совместной работы над романом [Ильф, Петров, 1961]. Когда писатели писали самостоятельные отдельные произведения, они все равно были похожи друг на друга и по замыслу, и по сюжету. Например, фельетон Ильфа «Молодые дамы» и рассказ Е. Петрова «День мадам Белополякиной», рассказы «Разбитая скрижаль» Ильфа и «Дядя Силантий Арнольдыч» Петрова. В произведениях Ильфа повествование ведется в основном от лица автора. Рассказы Е. Петрова напротив насыщены диалогами, в которых раскрываются характеры героев. Так выработался совместный авторский стиль авторов – сочетание увлекательного сюжета с интересными репликами и деталями. Сам Е. Петров в своих воспоминаниях об Ильфе писал: «...стиль, который выработался у нас с Ильфом, был выражением духовных и физических особенностей нас обоих. Очевидно, когда писал Ильф отдельно от меня или я отдельно от Ильфа, мы выражали не только каждый себя, но и обоих вместе» [Петров, 1963: 67].

Когда В. Катаев предложил молодым авторам написать книгу о сокровищах, спрятанных в стульях, авторы задались вопросом: «Сколько должно быть стульев? Очевидно, полный комплект – двенадцать штук. Название нам понравилось. «Двенадцать стульев». Мы стали импровизировать. Мы быстро сошлись на том, что сюжет со стульями не должен быть основой романа, а только причиной, поводом к тому, чтобы показать жизнь» [Петров, 1963: 83]. Авторы завершили роман в 1928 г., но еще до первой публикации цензоры изрядно сократили его [Ильф, Петров, 1928]. Правка продолжалась от издания к изданию до 1938 года. В итоге книга уменьшилась почти на треть. Позже был опубликован первый полный вариант, реконструированный по архивным материалам [Ильф, Петров, 1999].

Литературная деятельность И. Ильфа началась в «Гудке» в 1923 г. Он писал фельетоны на материале рабочих писем. Как отмечает И.В. Кузнецов,

«для творческой манеры И. Ильфа характерны точные и неожиданные эпитеты, стремление воплотить сатирическую мысль в острой комической детали» [Кузнецов, 2002: 101]. Е. Петров начал публиковаться в «Гудке» в 1926 г. Главное внимание автор уделял комическому сюжету. «Евгений Петров обладал замечательным даром – он мог рождать улыбку», – писал И. Эренбург уже после смерти Петрова [«Литература и искусство», 1944: 14]. Однако его произведения были не только юмористичны, некоторым был присущ и сатирический пафос – «Всеобъемлющий зайчик», «Весельчак» и др.

Разумеется, профессиональные амбиции талантливых авторов не исчерпывались литературной обработкой писем советских железнодорожников, а потому параллельно со своей деятельностью в газете они работали над собственными художественными произведениями.

Сотрудничество И. Ильфа и Е. Петрова стало беспрецедентным феноменом соавторства в отечественной литературе. Главная повествовательная стратегия И. Ильфа и Е. Петрова – выявление и пародийное смешение существующих в переходную эпоху первых десятилетий XX в. дискурсов – имперского, советского, либерального, церковного и т.д. Важную роль в романах играют афористические знаки и словесные формулы этого времени. Например, «гигант мысли», «отец русской демократии», «предводитель дворянства», «Заграница нам поможет!», «Не корысти ради, а токмо во исполнение воли пославшей мя жены», «Командовать парадом буду я!» и др. После смерти И. Ильфа Е. Петров вспоминал, как создавался заново разрушенный революцией быт. «Вместо морали – ирония. Она помогла преодолеть эту послереволюционную пустоту, когда неизвестно было, что хорошо и что плохо».

Особое внимание языку эпохи уделял Ильф, он любил записывать интересные фразы из жизни, для чего вел специальные записные книжки. В

них Ильф записывал не только придуманное, но и услышанное или прочитанное: «Я уезжал из Самарканда ночью, которая расстраивает, трогает человека и берет его шутя. Фонарики экипажа, тишина, мягкое качанье, поблекшее, чудесное небо и половина луны, сцепившейся с прохожим облаком. Пыль смирно лежала в темноте, все трещало, казалось, трещало небо (цикады?). Это все было очень трогательно. Мухадам, когда говорила, вытягивала белую нитку из заплаты на своем красном в белую клетку платье» [Ильф, 1957: 115]. В записные книжки вошли черновые заметки, наброски произведений, мысли и афоризмы, которые автор слышал в повседневной жизни. Он записывал их в обыкновенные блокноты и тетради разного формата. Часто Ильф вычеркивал свои записи. Особенно много таких встречается в книжках, относящихся ко времени работы над романом «Золотой теленок».

И. Ильф и Е. Петров параллельно со своей деятельностью в газете работали над собственными художественными произведениями. «Нам было очень трудно писать. Мы работали в газете и в юмористических журналах очень добросовестно. Мы с детства знали, что такое труд. Но никогда не представляли себе, что такое писать роман. Если бы я не боялся показаться банальным, я сказал бы, что мы писали кровью» [Петров, 1963: 54]. В 1928 году Илья Ильф был уволен из газеты из-за сокращения штата сатирического отдела, вслед за ним ушел Евгений Петров. Вскоре они стали сотрудниками нового еженедельного журнала «Чудак» и писали книги в соавторстве.

Романы И. Ильфа и Е. Петрова – «Двенадцать стульев» и «Золотой телёнок» по праву считаются образцами советской художественной прозы. Однако эти романы, прежде всего, являются культовыми, а не классическими. Так, С. Зенкин в статье «От текста к культуре» пишет, что «понятия культовой литературы и культового автора встречаются главным образом в рекламной и газетной практике, то есть в дискурсах, которые в традиционном понимании считаются неофициальными» [Зенкин, 2011: 134].

Автор отмечает, что один из признаков культового текста – это «раздергивание на цитаты» [Зенкин, 2011: 134]. Когда читатель в первую очередь запоминает яркие фразы из произведения. «Эта процедура в большей степени применяется к культовой литературе, чем к классике, потому что классика, конечно, тоже цитируют, но с меньшим вкусом и удовольствием, чем писателей культовых», – считает автор статьи [Зенкин, 2011: 134]. Однако культовый текст со временем может стать классическим. По мнению, С. Зенкина так произошло с комедией А. Грибоедова «Горе от ума», такой же раздерганный на цитаты текст [Зенкин, 2011: 136].

«Литературный культ – это продукт более или менее демократического состояния культуры», – пишет С. Зенкин [Зенкин, 2011: 135]. Именно поэтому романы И. Ильфа и Е. Петрова становятся культовыми и расходятся на цитаты значительно позже своего написания, в период «оттепели», а не в момент издания текстов.

М. Липовецкий в работе «Паралогии: Трансформации (пост) модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов» говорит о том, что в советское время сформировался дискурс, авторы которого «пристально всматривались в оксюмороны архаизирующей модерности и искали в них понимание не только советских историй и цивилизации, но и – сквозь них – основополагающих для модерности метанarrативов истории, культуры и личности» [Липовецкий, 2008: 18]. Творчество И. Ильфа и Е. Петрова М. Липовецкий относит к гротескному реализму 1920-х гг. [Липовецкий, 2008: 20]. В словаре по литературоведению П.Н. Николаева сказано, что гротескный реализм – это «тип художественного творчества, где допускается большая деформация реальных подробностей жизни, ее предметных деталей» [Липовецкий, 2008: 19]. А также присутствует странная, неестественная картина действий, в сюжетах и персонажах много неправдоподобного, что, безусловно, встречается в романах И. Ильфа и Е. Петрова.

В 1932–1937 годах Ильф и Петров писали фельетоны для газеты «Правда». В 1930-е годы Илья Ильф увлекался фотографией. Его фотографии через много лет после его смерти случайно нашла дочь. Она подготовила к публикации книгу «Илья Ильф – фотограф» с 200 фотографиями Ильфа и его современников.

Во время путешествия на автомобиле по американским штатам у Ильфа открылся давний туберкулез, который привел его кончине в Москве в 1937 года. После смерти Ильфа Евгений Петров прилагал много усилий для публикации его записных книжек, задумал большое произведение «Мой друг Ильф». Во время Великой Отечественной войны Петров стал фронтовым корреспондентом. Погиб 2 июля 1942 года – самолет, на котором он возвращался в Москву из Севастополя, был сбит немецким истребителем над территорией Ростовской области.

1.4. Традиции жанров фельетона и авантюрного романа в дилогии И. Ильфа и Е. Петрова

Основа сюжета дилогии – приключенческая. Так, в романе «Двенадцать стульев» – это погоня за набором стульев, в романе «Золотой теленок» – погоня за миллионером Корейко. Романы унаследовали многие черты авантюрного романа, который сформировался еще в античности. Так, М. Бахтин в книге «Вопросы литературы и эстетики» выделил три вида авантюрного романа того времени. Первый тип – это «авантурный роман испытания» [Бахтин, 1975: 235]. В этих романах присутствует тип авантюрного времени с его специфическими особенностями. «Все действие греческого романа, все наполняющие его события и приключения не входят ни в исторический, ни в бытовой, ни в биографический, ни в элементарно биологически-возрастной временные ряды. Оно слагается из ряда коротких отрезков, соответствующих отдельным авантюрам; внутри каждой такой

авантюры время организовано внешне – технически: важно успеть убежать, успеть догнать, опередить, быть или не быть как раз в данный момент в определенном месте, встретиться или не встретиться и т. п.», – пишет М. Бахтин [Бахтин, 1975: 236]. Обращаясь к тезису В. Катаева о том, что романы «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» представляют собой сборники фельетонов, условно объединенных общей сюжетной линией [Катаев, 1978: 30], можно сделать вывод, что дилогия, как и «авантюрный роман испытания» состоит из коротких отрезков, «соответствующих авантюрам», а в нашем случае отдельным фельетонам.

Однако в отличие от классического авантюрного романа испытания в «фельетонной» поэтике дилогии гораздо четче выражен сатирический элемент, когда в фокусе писательского внимания оказываются не столько Остап Бендер и его спутники, сколько локусы и типы раннесоветской эпохи. Например, глава «Автор Гаврилиады» в «Двенадцати стульях» вообще написана без привлечения главного героя, который сначала в «Дом народов» попадает, а потом исчезает со страниц романа, предоставляя возможность авторам рассказывать о редакционном быте эпохи и «универсальном журналисте» Никифоре Ляписе-Трубецком. Или в качестве примера можно привести глуву «Бойкий мальчик», в которой речь идет прошлой жизни Ипполита Матвеевича. Глава полностью не вошла в первое издание романа, а была добавлена авторами позже, а также опубликована отдельно в журнале «30 дней». Эта глава хоть и взаимосвязана с одним из главных героев романа Кисой Воробьяниновым, все же может восприниматься читателем как отдельный фельетон. В подтверждение гипотезы о том, что роман состоит из нескольких фельетонов, служат главы, которые не связаны с главными героями романа, кроме «Автора Гаврилиады» – это «Клуб автомобилистов», «Эллочка Людоедочка» и др. Как писал В. Катаев в книге «Мой алмазный венец», любой из фельетонов мог бы быть изъят из романов и заменен другим, без ущерба для развития сюжета [Катаев, 1978: 30]. Так, журнальная

версия «Двенадцати стульев», которая оказалась на треть короче изначально написанного текста, при сокращении фабульно практически не пострадала. По мнению советских текстологов, журнальный вариант «Двенадцати стульев» и первое книжное издание были художественно неполноценными. В издании 1928 года авторы хоть и восстановили ряд купюр, однако делали это наспех. «Здесь, по мнению текстологов, авторы подошли к роману с максимальной взыскательностью, правили и сокращали не спеша, потому сорокаглавный вариант принимался за основу при последующих переизданиях. И в 1938 году, то есть еще при жизни одного из соавторов, сокращенный и выпрямленный роман был включен в четырехтомное собрание сочинений, выпускавшееся издательством “Советский писатель”. Это издание, настаивают текстологи, вполне правомерно считается эталонным и тиражируется десятилетиями», — считают исследователи М. Одесский и Д. Фельдман [Одесский, Фельдман, 1998: 10].

В авантюром романе испытания важную роль играет мотив встречи, которая по смыслу близка с такими мотивами, «как разлука, бегство, обретение, потеря, брак и т. п.» [Бахтин, 1975: 238]. Все эти элементы также присутствуют в романах И. Ильфа и Е. Петрова: брак Остапа Бендера с Мадам Грицацуевой, обретение миллиона Корейко, потеря стульев и т.д. По мнению М. Бахтина, важное значение имеет связь мотива встречи с хронотопом «большой дороги», а также разного рода дорожные встречи. «Чтобы авантюра могла развернуться, нужно пространство, и много пространства», считает исследователь [Бахтин, 1975: 239]. Мотив дороги присутствует и в романе «Двенадцать стульев», и в «Золотом теленке». Именно постоянные перемещения персонажа от заштатного губернского города к столице, от столицы к курортным местам и т.д. позволяют авторам продемонстрировать советский быт и социальную антропологию во всей своей полноте. Как известно, к тому же хронотопу «большой дороги» прибегал Н. Гоголь в «Мертвых душах», обрисовавший благодаря

перемещениям Чичикова разнообразные типы помещиков и чиновников. Главный герой Остап Бендер со своими спутниками постоянно находятся в пути, поиске сокровищ и денег. «Мир греческих романов абстрактно-чужой мир, притом чужой весь сплошь и до конца, так как нигде в нем не маячит образ того родного мира, откуда и пришел и откуда смотрит автор», – пишет М. Бахтин [Бахтин, 1975: 239]. Таким чужим миром был и Советский Союз для главного героя дилогии Остапа Бендера: «Я хочу отсюда уехать. У меня с Советской властью возникли за последний год серьезнейшие разногласия. Она хочет строить социализм, а я не хочу. Мне скучно строить социализм. Теперь вам ясно, для чего мне нужно столько денег?» [Ильф, Петров, 1961: 44].

Однако по теории М. Бахтина, герой «авантюрного романа испытания» должен быть «абсолютно пассивным и абсолютно неизменным» [Бахтин, 1975: 244]. Согласно нашим наблюдениям, Остап не является таким типом героя. Для него были целью не сами стулья и обогащение, а сам процесс, как афера, способная изменить его жизнь: «Я идейный борец за денежные знаки!», – считает сам Остап [Ильф, Петров, 1961: 66]. Герой испытывает разочарование, когда в его руках оказывается миллион Корейко: «Вот я и миллионер! – воскликнул Остап с веселым удивлением. – Сбылись мечты идиота!» [Ильф, Петров, 1961: 169]. «Остап вдруг опечалился» – резюмируют авторы [Ильф, Петров, 1961: 171]. Поиск стульев и денег не были основной сюжетной линией и для авторов романа. Е. Петров писал: «Мы быстро сошлись на том, что сюжет со стульями не должен быть основой романа, а только причиной, поводом к тому, чтобы показать жизнь» [Петров, 1963: 23].

Второй тип романа, по теории М. Бахтина, это «авантюрно-бытовой роман» [Бахтин, 1975: 245]. Для этого типа авантюрного романа, прежде всего, характерно «слияние жизненного пути человека (в его основных переломных моментах) с его реальным пространственным путем-дорогой, то

есть со странствованиями» [Бахтин, 1975: 245]. В дилогии представлены лишь небольшие подробности прошлой жизни Остапа, в основном, герой раскрывается на протяжении всего сюжета в рамках событий, которые происходят в романе: «Сын турецко-подданного за свою жизнь переменил много занятий. Живость характера, мешавшая ему посвятить себя какому-нибудь делу, постоянно кидала его в разные концы страны и теперь привела в Старгород без носков, без ключа, без квартиры и без денег» [Ильф, Петров, 1961: 32]. В этом типе романа представлены разные образы одного и того же человека, «объединенные в нем как разные эпохи» [Бахтин, 1975: 246]. Так, если в большинстве ситуаций Остап предстает перед читателем, как обманщик и подлец, стремящийся за наживой, то иногда появляются эпизоды, которые не предсказуемы для читателя: «Великому комбинатору хотелось сейчас всех облагодетельствовать, хотелось, чтобы всем было весело» [Ильф, Петров, 1961: 77]. Или, например, перед тем, как сесть в поезд, Остап успел отдать Козлевичу последние 15 рублей. В этом типе романа даются «разные, и резко разные образы одного и того же человека, объединенные в нем как разные эпохи, разные этапы его жизненного пути» [Бахтин, 1975: 247]. Герой романов И. Ильфа и Е. Петрова обладает достаточно гибким понятием нравственности, что позволяет ему адаптироваться под любые обстоятельства.

По мнению М. Бахтина, в таком типе романа, конкретность хронотопа дороги позволяет широко продемонстрировать быт. «Быт – это низшая сфера бытия, из которой герой стремится освободиться и с которой он внутренне никогда не сливаются» [Бахтин, 1975: 250], что характерно было для Остапа Бендера: «Ну что ж, адье, великая страна. Я не люблю быть первым учеником и получать отметки за внимание, прилежание и поведение. Я частное лицо и не обязан интересоваться силосными ямами, траншеями и башнями. Меня как-то мало интересует проблема социалистической переделки человека в ангела и вкладчика сберкассы. Наоборот. Интересуют

меня наболевшие вопросы бережного отношения к личности одиноких миллионеров» [Ильф, Петров, 1961: 217].

Это тезис можно отнести и к другому герою романа «Двенадцать стульев» Ипполиту Матвеевичу. Киса Воробьянилов оставляет свою работу в ЗАГСе, и отправляется на поиск стульев с бриллиантами. Однако, по М. Бахтину, у героя должен быть внебытовой жизненный путь, и лишь один из этапов жизни должен проходить через бытовую сферу, здесь наоборот герой проводит свою жизнь в бытовой сфере и вырывается на встречу приключениям [Бахтин, 1975: 250].

И третий тип авантюрного романа – это «биографический роман». «Этот тип автобиографического самосознания человека связан со строгими формами мифологической метаморфозы», – отмечает исследователь [Бахтин, 1975: 251]. В основе ее лежит жизненный путь героя, ищущего истинное познание. Также человек здесь полностью открыт, в нем нет ничего «для себя одного, нет ничего, что не подлежало бы публично-государственному контролю и отчету» [Бахтин, 1975: 253]. Этот тип романа сложно соотнести с дилогией И. Ильфа и Е. Петрова.

М. Бахтин в работе «Вопросы литературы и эстетики» напоминает, что в средние века «одновременно с формами большой литературы развиваются мелкие фольклорные и полуфольклорные формы сатирического и пародийного характера» [Бахтин, 1975: 270]. Похожее определение в Литературной энциклопедии дано журналистскому жанру фельетону. Фельетон – это малая художественно-публицистическая форма, характерная для периодической печати и отличающаяся злободневностью тематики, сатирической заостренностью или юмором [Кокорев, 1939: 689–695]. Очевидно, что здесь мы имеем дело со схожестью форм выражения при различии функций. Всё-таки главная функция авантюрного романа – развлекательная, а фельетона – обличительная, сатирическая, хотя элементы

сатиры могут включаться и в авантюрный роман, а развлекательная функция, как правило, также присуща фельетону.

По мнению М. Бахтина, в литературе социальных низов средневековья «выдвигаются три фигуры, имевшие большое значение для последующего развития европейского романа. Эти фигуры – плут, шут и дурак» [Бахтин, 1975: 275]. Плутовской роман в основном работает хронотопом авантюрно-бытового романа. Остап Бендер – это собирательный образ «плутовского» типа, который имеет в мировой литературе свою художественную генеалогию. По мнению современной исследовательницы творчества И. Ильфа и Е. Петрова Т. Афанасьевой, это позволяет говорить об архетипичности данного образа. «Однако особого внимания заслуживает тот факт, что, отдавая дань литературной традиции, И. Ильф и Е. Петров сумели внести в образ определенную специфику, соединив тем самым художественную традицию с новаторским приемом» [Афанасьева, 2008: 132].

Жанр и тематику дилогии определило то историческое время, когда она создавалась. Так, Ю. Щеглов пишет, что решение авторов обусловлено тем, «что эти традиционные признаки и типы оказываются спроектированы в советскую действительность, на фоне которой они неожиданно приходятся ко двору, получают парадоксальное применение и начинают жить новой жизнью» [Щеглов, 1995: 30]. К такому типу героев можно отнести Хлестакова из комедии «Ревизор» и Чичикова из поэмы «Мертвые души» Н.В. Гоголя. Автор наделил главных героев поэм чертами нового человека, появившегося в русском обществе. Но в образе великого комбинатора этот архетип приобрел новые черты, которые ранее не были присущи такому типу героев. По мнению Ю. Щеглова, образ Остапа Бендера состоит из двух архетипов – плута и демона. «Основой образа великого комбинатора послужил архетип Трикстера, в котором плут и демон являются составляющими одного целого. Система жизненных принципов плута также

подвижна и динамична, как и образ жизни, который он ведет», – продолжает мысль Ю. Щеглова Т. Афанасьева [Афанасьева, 2008: 138]. Можно сделать вывод, что традиционный архетип плута в творчестве И. Ильфа и Е. Петрова получил новую интерпретацию.

Двойная сущность архетипа плута отразилась и в содержании дилогии: «С одной стороны, Остап Бендер является обличителем пороков современного общества, а с другой – он сам один из его пороков. В данном случае происходит совпадение плутовской и демонической ипостасей образа великого комбинатора», – пишет Т. Афанасьева [Афанасьева, 2008: 139].

Что касается пространства, то в авантюрном романе «идиллическая жизнь и ее события неотделимы от этого конкретного пространственного уголка», где пространственный мирок «ограничен и довлеет себе, не связан существенно с другими местами, с остальным миром» [Бахтин, 1975: 277]. Остап Бендер чувствовал себя чужим в Советском Союзе, его мир не вписывался в рамки советского будущего. «Главное – это устраниТЬ причину сна. Основной причиной является самое существование советской власти. Но в данный момент я устраниТЬ её не могу. У меня просто нет времени» [Ильф, Петров, 1961: 90]. Великий комбинатор мечтает покинуть страну, именно для этого ему нужны деньги: «Не надо оваций! Графа Монте-Кристо из меня не вышло. Придется переквалифицироваться в управдомы» [Ильф, Петров, 1961: 180].

В монографии «Проблемы поэтики Достоевского» М. Бахтин пишет про специфику героя авантюрного романа. «У него нет твердых социально-тиpических и индивидуально-характерологических качеств, из которых слагался бы устойчивый образ его характера, типа или темперамента» [Бахтин, 1963: 34]. По мнению исследователя, такой образ отяжелил бы авантюрный сюжет и «ограничил бы авантюрные возможности». В таком романе герой «не субстанция, а чистая функция приключений и похождений» [Бахтин, 1963: 41]. Кроме того, герой не устанавливает внесюжетных связей с

другими героями. «Правда, этот вечный человек авантюрного сюжета, так сказать, телесный и телесно-душевный человек», – пишет М. Бахтин [Бахтин, 1963: 35].

Возвращаясь к жанровой специфике романов, и к тезису, что они состоят из нескольких отдельных фельетонов, отметим, что в работе «Проблемы поэтики Достоевского» М. Бахтин пишет о том, что к этому жанру обращались и другие авторы, в том числе Ф. Достоевский: «В разгаре спешной работы он соблазнялся ходячими типами авантюрных фабул, захватанных бульварными романистами и фельетонными повествователями...» [Бахтин, 1963: 38]. По мнению М. Бахтина, в романе-фельетоне Достоевский нашел «искру симпатии к униженным и оскорбленным, которая чувствуется за всеми приключениями осчастливленных нищих и спасенных подкидышей» [Бахтин, 1963: 38]. Как мы помним, Ф.М. Достоевский сам был профессиональным журналистом, возглавляя вместе со своим братом М.М. Достоевским журналы «Время» и «Эпоха» [Першкина, 2013; Шилова, 2002], следовательно, был знаком с журналистскими жанрами и приемами не понаслышке. Очевидно, что журналистская практика не прошла бесследно ни для Достоевского, ни для Ильфа и Петрова, отразившись на поэтике и жанровой специфике их художественной прозы.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что в XX веке не мог возникнуть канонический авантюрный роман, а только его переосмысленная, деканонизированная версия, поэтому в романах «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» есть как совпадения, так и отличия с основными положениями М. Бахтина. Но все же дилогия сохраняет основные черты плутовского романа. Авантюрный роман соединяется под пером Ильфа и Петрова с фельетоном, в частности, меняется функция этого классического жанра. Так жанр художественной прозы синтезируется соавторами с близким по структуре жанром журналистики, что легко

обнаруживает взгляд другого профессионального писателя-журналиста, друга и брата Ильфа и Петрова – В.П. Катаева.

Фельетон как малая художественно-публицистическая форма периодической печати отличается злободневностью тематики и сатирической заостренностью. Е. Журбина называет появление фельетона как жанра «явлением демократизации печати» [Журбина, 1965: 25] и «явлением революционным по своей исторической природе» [Журбина, 1965: 34]. Сам термин «фельетон» родился во Франции, когда в газете «Journal des Debats» появился листок-вкладыш, заполненный заметками различной тематики. Название жанра происходит от французского слова «feuille», которое переводится как «лист; листок» [Заславский, 1955: 65]. Так называли приложение к газете, которое обычно размещалось в нижней части полосы и отделялось жирной линией. В отечественной журналистике эта часть газетной полосы называлась подвалом.

Этот жанр был крайне востребован в 1920-е гг. в газете «Гудок» и вызывал большую симпатию у советских читателей. «С его помощью создавалось впечатление особых возможностей публицистики. На фоне заметной сухости языка на страницах советских изданий тех лет фельетон как жанр выглядел наиболее привлекательным. Именно поэтому имена многих фельетонистов были знакомы миллионам людей» [Штейман, 2014: 128].

В годы Первой мировой войны вся публицистика была обращена на внешнего врага. В газетах и журналах почти не встречались публикации сатирического характера. В 1923 г. в предисловии к сборнику сатирических стихов В. Маяковский объяснял это так: «Больше чем драматическое, белое окружение не позволяло нам чистить себя чересчур рьяно. Метла сатиры, щетка юмора – были отложены» [Земсков, 1959: 44]. И далее обращался к современникам: «Многое трагическое сейчас отошло. Воскресло количество

сатиры. Редкий номер наших газет и журналов – без шаржа, без шутки» [Земсков, 1959: 45].

Использование фельетонов резко отличало газету «Гудок» от многочисленных партийных изданий. В 1920-е гг. читатели не столько нуждались в художественно-публицистических жанрах, сколько в оперативном отклике авторов на события, происходившие вокруг. Авторы газеты «Гудок» мастерски изображали новые реалии советского общества: бюрократизм, повсеместное появление лозунгов и плакатов, обыденную жизнь советского человека.

Четвертая полоса «Гудка» была целиком фельетонной. Кроме самой газеты «Гудок» издавались многочисленные приложения. Например, «Смехач» (1924–1928 гг.), иллюстрированный ежемесячник «30 дней» (1925–1941 гг.) и др. Многие газеты стремились завести на своих страницах постоянный отдел сатиры. Если до 1922 года в Советском Союзе почти не было сатирических журналов, то в 1920-е гг. один за одним начали выходить «Мухомор», «Крокодил», «Красный перец», «Лапоть», «Бузотер», «Бегемот» и др. «Сложная внутренняя обстановка, вызванная введением нэпа, требовала от писателей-сатириков особой бдительности, боевитости и остроты», – отмечал Б. Галанов [Галанов, 1961: 45].

В 1920-е гг. «Гудок» был не просто центральной газетой железнодорожников, а уникальным изданием, которое привлекало к сотрудничеству талантливых литераторов. В 1922 г. А. Эрлих привел в редакцию газеты «Гудок» начинающего писателя М. Булгакова. Будущий литературный классик начал свою карьеру с должности корректора, а уже спустя год стал ведущим фельетонистом издания.

Большинство фельетонов М. Булгакова были написаны по материалам писем рабочих железнодорожников, основными сюжетами которых стали события из обыденной жизни рабочих и их семей. «Булгаковский фельетон остр, всегда на грани, порой циничен, но при этом не оставляет чувства

безысходности. Даже здесь сатирик, верный себе, оставляет место надежде и вере в лучшее. При очевидной склонности писателя к фантастике, сатира его беспощадно реалистична, конкретна, исторически и психологически достоверна» [Штейман, 2014: 129]. За время своей работы в «Гудке» писатель написал десятки фельетонов: «Летучий голландец», «Радио-Петя», «Кулак бухгалтера», «Пожар», «По телефону», «Сильнодействующее средство», «Залог любви», «Тайна несгораемого шкафа», «Сапоги-невидимки», «Как школа провалилась в преисподнюю», «По голому делу», «Негритянское происшествие», «Сотрудник с массой или свинство по профессиональной линии», «Как разбился Бузыкин», «Повесили его или нет?», «Лестница в рай», «Три копейки», «Аптека», «Цитадель», «Беспокойная поездка», «Смуглый матерщинник» и многие другие. Основными темами фельетонов М. Булгакова стали разоблачения «обывательщины», бюрократизма, взяточничества и др. «Одновременно с развитием сатирического направления кристаллизуется важнейшая для писателя тема неуничтожимости бытия и созидательного начала в человеке. Начинаясь в очерках периода «Накануне», эта тема пройдет через все его творчество и найдет свое завершение в итоговом романе «Мастер и Маргарита». Сочетание сатирических мотивов и философии строительных начал бытия составляет важнейшую особенность произведений художника» [Штейман, 2014: 129]. Это еще раз доказывает роль «малой газетной прозы» в формировании художественного мастерства писателя. «М. Булгаков во многих случаях успешно преодолевает эту кажущуюся несовместимость двух стихий – факта и вымысла. И достигает этого фельетонист с помощью широкого использования приемов, характерных для обычной художественной прозы» [Кройчик, 1969: 112]. Позже сам писатель утверждал: «настоящие вещи пишутся на краешке кухонного стола, а не в роскошно обставленном кабинете» [Штейман, 2014: 129].

Школа газеты оказалась очень важна для становления творческого мастерства автора. «Как покажет дальнейшее творчество писателя, на фельетонном материале он словно разыгрывал этюды к серьезной прозе и драматургии» [Штейман, 2014: 129]. В сатирическом рассказе «Богема» автор утверждает: «Фельетон – моя специальность» [Булгаков, 1990: 479]. Однако стоит отметить, что журналистика мало привлекала начинающего писателя, М. Булгаков работал в газетах в большей степени ради заработка: «Он был журналистом поневоле, чтобы не умереть с голоду» [Штейман, 2014: 128]. В повести «Тайному другу» автор дал оценку материалам, напечатанным в «Гудке»: «Волосы дыбом, дружок, могут встать от тех фельетончиков, которые я там насочинил… В каждом фельетоне нужно было насмешить и это приводило к грубостям» [Булгаков, 2002: 393–394]. М. Булгаков продолжал писать фельетоны в газеты до 1925 года. Можно сделать вывод, что через «малую газетную прозу» писатель шел к зрелому художественному стилю.

В 1920-е гг. публицистика выступала переходной ступенью, отделяющей и в то же время соединяющей журналистику и литературу. «Разумеется, событие – основа, прежде всего, информационных жанров, к которым фельетон, конечно же, не относится. Тем не менее, это не значит, что события не отображаются в материалах аналитических и художественно-публицистических жанров. В этом случае они становятся объектом углубленного исследования или художественного осмысления. Это производится, прежде всего, с целью выявления их значимости, актуальности, причин и возможных следствия», – считает П.В. Кузнецов [Кузнецов, 2010: 79]. По мнению исследователя, результат правильного применения художественного метода в журналистике – создание текстов, содержащих не художественные образы, а публицистические, т. е. образы, ограниченные «правдой факта», но не «правдой жизни в целом» [Кузнецов, 2010: 81].

В 1923 г. стали выходить первые фельетоны И. Ильфа и Е. Петрова, в это время «советская сатира уже начинала выступать довольно широким фронтом» [Галанов, 1961: 47]. В «Гудке» и в других изданиях с сатирическими стихами и фельетонами удачно выступали В. Катаев и Ю. Олеша. В 1922 году в журналах стали появляться первые фельетоны М. Зощенко. И. Ильф и Е. Петров как и другие коллеги умело перенесли свое мастерство журналистов в художественные произведения. Например, в рассказе Е. Петрова «Не выгорело», опубликованного в журнале «Красный перец» в 1924 г., тоже подробно описывается быт журналистов и работа в издательстве. Так, рабочий корреспондент Плюхин попадает в канцелярию завоуправления: «Две пишманистки бойко шлепали по клавишам “Ундервудов”, позабыв все на свете, кроме своей срочной работы. Бухгалтер звонко щелкал на счетах, регистраторша, уткнув нос в исходящие и входящие, бешено скрипела пером. Хитрый Плюхин сел в сторонку и стал наблюдать. Работа кипела. Плюхина никто не замечал. Прошло полчаса. – Что за чертовщина! – ужаснулся Плюхин. – Сидят и работают... И машинистка ни разу не напудрилась... Прямо ума не приложу...» [Ильф, Петров, 1961: 215]. Описание работы бухгалтерии очень похоже на то, как авторы изобразили в «Двенадцати стульях» работу журналистов в газете «Станок»: «Наступило самое горячее редакционное время – пять часов. Над разогревшимися пишущими машинками курился дымок. Сотрудники диктовали противными от спешки голосами. Старшая машинистка кричала на негодяев, незаметно подкидывавших свои материалы вне очереди. По коридору ходил редакционный поэт в стиле...» [Ильф, Петров, 1999: 113].

Так, и молодой И. Ильф перенес фрагменты из своих ранних фельетонов в дилогию. Стоит только сравнить пейзажную зарисовку автора из фельетона «Рыболов стеклянного батальона», который был опубликован в 1923 г.: «Солнце в беспамятстве катилось к закату... Телеграфные провода выли и свистели. Швыряя белый дым, вылез из-за поворота паровоз и снова

ушел за поворот... В пшенице кричала и плакала мелкая птичья сволочь. Солнце сжималось, становилось все меньше и безостановочно падало. Луна пожелтела, и поднялся ветер» [Ильф, Петров, 1961: 312]. И вот фрагмент из романа «Двенадцать стульев»: «За ночь холод был съеден без остатка. Стало так тепло, что у ранних прохожих ныли ноги. Воробы несли разный вздор. Даже курица, вышедшая из кухни в гостиничный двор, почувствовала прилив сил и попыталась взлететь. Небо было в мелких облачных клецках, из мусорного ящика несло запахом фиалки и супа пейзан. Ветер млел под карнизом. Коты развалились на крыше и, снисходительно сощурясь, глядели на двор...» [Ильф, Петров, 1999: 161]. Некоторые фразы в ранних рассказах Ильфа и в романе совпадают почти полностью: «День доеден до последней крошки» [Ильф, Петров, 1961: 312] и «За ночь холод был съеден без остатка» [Ильф, Петров, 1999: 161]. «В обоих случаях использован прием резких несоответствий, сближения далеких понятий. Разница только в том, что в поисках своей оригинальной манеры Ильф мог еще писать такие фразы всерьез. А в их совместной с Петровым работе прием резких несоответствий становился одним из важных и постоянно действующих сатирических средств», – отмечает Б. Галанов [Галанов, 1961: 89]. По наблюдениям исследователя, фельетоны И. Ильфа построены на реальных фактах, также в них рассказывается о конкретных людях [Галанов, 1961: 91]. Ю. Олеша писал об И. Ильфе: «Он делал выводы из того, что видел, он формулировал, объяснял. Каждая формулировка была пронизана чувством. Это был журналист в самом высоком смысле этого слова, если говорить о журнализме как о деятельности, сопряженной с участием в перестройке мира» [Мунблит, 1963: 114]. Факты, события, которые Е. Петров скорее всего описал бы с добродушным юмором, Ильф изображал с язвительной иронией. Коллега по газете «Гудок» Лев Славин отмечал, в этом творческом союзе «жгучую едкость ильфовской иронии Петров разбавлял своим живительным юмором» [Галанов, 1961: 118].

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Можно сделать вывод, что романы И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» испытали сильное влияние четвертой, «фельетонной» полосы железнодорожной газеты «Гудок», в которой авторы работали во время создания своих художественных произведений. Авантурный роман соединяется под пером Ильфа и Петрова с фельетоном, в частности, меняется функция этого классического жанра. Отчасти именно этим обстоятельством объясняется история публикации романа «Двенадцать стульев», из которого неоднократно изымались и добавлялись «главы-фельетоны» без ущерба для художественного целого.

Можно сделать вывод, что дилогия, как и «авантурный роман испытания», состоит из коротких отрезков, «соответствующих авантюрам», или в нашем случае отдельным «главам-фельетонам», посвященным тем или иным сторонам нового советского быта. Однако в отличие от классического авантурного романа испытания в «фельетонной» поэтике дилогии гораздо четче выражен сатирический элемент. В фокусе писательского внимания оказываются не столько Остап Бендер и его спутники, сколько локусы и социальные типы раннесоветской эпохи. Одним из подтверждений данной мысли может служить глава «Автор Гаврилиады» в «Двенадцати стульях», в которой главные герои романа даже не появляются. К таким же фельетонам можно отнести главы «Бойкий мальчик», «Клуб автомобилистов», «Эллочка Людоедочка» и др.

ГЛАВА 2. ЖУРНАЛИСТСКИЕ ОБРАЗЫ В РОМАНАХ И. ИЛЬФА Е. ПЕТРОВА «ДВЕНАДЦАТЬ СТУЛЬЕВ» И «ЗОЛОТОЙ ТЕЛЕНОК»

2.1. Образ «Дома народов» в романе «Двенадцать стульев»

Газета «Гудок», в которой сотрудничали писатели, в романе «Двенадцать стульев» пародийно изображается как ежедневная газета «Станок». В книге «Об Ильфе» Юрий Олеша писал: «В Москву Ильф приехал в 1923 году. Мы жили с ним в одной комнате. Маленькая комната при типографии “Гудка” на улице Станкевича» [Мунблит, 1963: 56]. Возможно, отсюда и появилось название газеты в романе. В полной версии романа, который в 1927 г. вышел с большими купюрами, более подробно описывается газетный быт середины 1920-х гг. В прижизненном издании «журналистские» эпизоды попали в число подвергавшихся сокращению, но и в нем атмосфере создания советских газет посвящено несколько глав романа. «Наступило самое горячее редакционное время – пять часов. Над разогревшимися пишущими машинками курился дымок. Сотрудники диктовали противными от спешки голосами. Старшая машинистка кричала на негодяев, незаметно подкидывавших свои материалы вне очереди» [Ильф, Петров, 1999: 113].

Комический эффект в пародиях достигается за счет «смещения» двух планов. По наблюдению Ю.Н. Тынянова, «пародия существует постольку, поскольку сквозь произведение просвечивает второй план, пародируемый; чем уже, определеннее, ограниченнее этот второй план, чем более все детали произведения носят двойной оттенок, воспринимаются под двойным углом, тем сильнее пародийность» [Тынянов, 1977: 47]. Фразы Остапа Бендера или стихи Никифора Ляписа-Трубецкого смешны, потому что не соответствуют обстановке и контексту. Идеологические и словесные штампы эпохи приобретают под пером Ильфа и Петрова качество осознанного приема.

Закономерно, что для осмысления пародийных механизмов и писательской техники Ильфа и Петрова необходимо как можно четче представляет себе «второй план» произведения – отраслевые газеты 1920-х гг. и особенности языка раннесоветской эпохи, чему и посвящено наше исследование. Как пишет Тынянов в книге «Поэтика. История литературы. Кино», в пародии обычно за планом произведения стоит другой план, стилизумый или пародируемый [Тынянов, 1977: 51]. «Если второй план, пускай даже определенный, существует, но не вошел в литературное сознание, тогда пародия воспринимается в одном плане, исключительно со стороны ее организации, т.е. как всякое художественное произведение» [Тынянов, 1977: 67]. Например, в одном из эпизодов Мадам Грицацуева ночует в Доме народов, также как И. Ильф с Ю. Олешей. «Мадам Грицацуева, сидя на лестнице у запертой стеклянной двери в самой середине Дома народов, думала о своей вдовьей судьбе, изредка вздремывала и ждала утра» [Ильф, Петров, 1999: 167].

Коллектив газеты «Станок» размещается на втором этаже «Дома народов». В романе «Двенадцать стульев» – это модель советского общества и модель современной журналистики. Прообразом этого здания стал Дворец труда ВЦСПС на набережной Москвы-реки. Об этом пишет Константин Паустовский: «До революции во Дворце Труда был Воспитательный дом – всероссийский приют для сирот и брошенных детей, основанный известным просветителем Бецким еще при Екатерине Второй. То был громадный, океанский дом с сотнями комнат, бесчисленными переходами, поворотами и коридорами, чугунными лестницами, закоулками, подвалами, наводившими страх, парадными залами и даже с бывшей домовой церковью. Во Дворце Труда жили десятки всяких профессиональных газет и журналов, сейчас уже почти забытых» [Мунблит, 1963: 118]. Описание совпадает с «Домом народов» в романе «Двенадцать стульев». Так, Мадам Грицацуева попадает в лабиринт и не может выбраться из одинаковых коридоров, поворотов и

переходов. «Коридоры Дома Народов были так длинны и узки, что идущие по ним невольно ускоряли ход. По любому прохожему можно было узнать, сколько он прошел. Если он шел чуть убыстренным шагом, – это значило, что поход его только начат. Прошедшие два или три коридора развивали среднюю рысь. А иногда можно было увидеть человека, бегущего во весь дух, – он находился в стадии пятого коридора. Гражданин же, отмахавший восемь коридоров, легко мог соперничать в быстроте с птицей, беговой лошадью и чемпионом мира, бегуном Нурми» [Ильф, Петров, 1999: 189].

В этом самом Дворце Труда И. Ильф и Е. Петров писали свой первый совместный роман «Двенадцать стульев». Об этом Е. Петров рассказывает в книге воспоминаний «Мой друг Ильф»: «Мы садимся писать «12 стульев». Вечера в пустом Дворце Труда. Совершенно не понимали, что выйдет из нашей работы. Иногда я засыпал с пером в руке. Просыпался от ужаса – передо мною были на бумаге несколько огромных кривых букв. Такие, наверно, писал чеховский Ванька, когда сочинял письмо «на деревню дедушке». Ильф расхаживал по узкой комнате четвертой полосы. Иногда мы писали в профотделе» [Петров, 1963: 78].

А. Разувалова в работе «Образ дома в русской прозе 1920-х годов» рассуждает о том, что образ дома относится к числу наиболее общих в фундаментальных, имеющих универсальный характер и лежащих в основе любых художественных структур, то есть является архетипом. Однако Октябрьской революцией были резко изменены коренные принципы национального бытия. Поэтому в 1920-е годы в литературе возникла другая ценностная система. В советской литературе появился образ дома-коммуны – модель «общепролетарского дома», которая выразила представления социалистической культуры о мире и человеке. Образ дома-коммуны «становится своеобразной эмблемой утопической культуры и утопического типа сознания – по существу, начинается художественное осмысление феномена утопизма» [Разувалова, 2004: 44].

«Дом народов» можно рассматривать как пародию на идеальный «общепролетарский дом»: «Бестолковая, склонная, суматошная жизнь “общего дома”, коммуналки есть не что иное, как метафора послереволюционной действительности», – пишет Анна Разувалова [Разувалова, 2004: 51]. Образ дома-коммуны встречался и в других произведениях советских авторов: «Москва 20-х годов» М. Булгакова, «Рвач» И. Эренбурга, «Жилтоварищество 1331» М. Волкова, «Нервные люди» М. Зощенко.

По мнению А. Разуваловой, в художественном сознании 1920-х гг. «дом-коммуна» предстает символическим воплощением неосуществимой, оторванной от жизни мечты и знаком утопической ориентации сознания. В прозе этого десятилетия образ идеального «общего дома» символизирует, как правило, новое, вымечтанное будущее» [Разувалова, 2004: 65].

2.2. Никифор Ляпис-Трубецкой как «универсальный» журналист

Одна из глав романа «Двенадцать стульев» называется «Автор Гаврилиады», пародийно отсылающая к одноименному произведению Александра Сергеевича Пушкина. В этом случае пародийная аллюзия на поэму Пушкина – это знак прикрепления к литературе. Как мы помним, его «Гаврилиада» сама по себе являлась пародийным произведением по отношению к Священному Писанию, а название поэмы отсылало читателя к «Илиаде» Гомера. Здесь следует отметить и автопародийную направленность «Двенадцати стульев»: толика журналистского авантюризма была присуща и самим Ильфу и Петрову, которые были весьма далеки от проблем железной дороги и, тем не менее, являлись штатными сотрудниками главной железнодорожной газеты «Гудок». Однако здесь речь идет не о классике, а о советском поэте-приспособленце Никифоре Ляписе-Трубецком. Ю. Щеглов пишет, что имя Гаврилы и общий дух стихов о нем могли быть навеяны

соавторам журналом «Бузотер», где из номера в номер печатались стихи под рубрикой «Крути, Гаврила!» [Щеглов, 2002: 294]

Для современного поколения упоминание Гаврилы в юмористическом контексте не совсем понятно. Однако для читателей газет и литературных произведений 1920-х годов эти аллюзии были легко читаемы. Кроме романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» Гаврила был героем и других сатирических журналов того времени. Например, он фигурирует в сатирическом рабочем журнале «Бузотер», который выходил с ноября 1924 г. в Ленинграде (4 номера), после этого два года издавался в Москве. Изданье выходило с подзаголовком «Крути, Гаврила». Гаврила был главным героем журнала и по совместительству бузотером. По воспоминаниям современников, его придумал Михаил Зощенко [Мунблит, 1963: 88]. Сначала Гаврила был героем его рассказов. Например, в рассказе «Последний барин» одного из героев звали Гаврила Васильевич Зубов. «А сидит это Гаврила Васильевич Зубов, самый, в свое время, замечательный, – самый наигордый человек во всей России. Лет тому тридцать назад, каждый сопливый мальчишка знал это имя. Жил он в Москве и не тем был замечателен, что золотом свыше одного миллиона на француженок истратил, а был он замечателен необыкновенной своей гордостью. Гордился он прямо-таки всем: фамилией своей, и ростом, и капиталом, и тем, что покойный царь с ним в шашки игрывал и по щекам его дружески хлопал...» [Зощенко, 2009: 90].

Позже Гаврила «прописался» и в журнале «Бузотер» (Рисунок 1). Он представлял собой типичного советского рабочего с его проблемами и потребностями. Например, Гаврила был против повышения квартплаты. Герою были посвящены отдельные рубрики: «Гаврила бузит» (Рисунок 2), «Гаврила читает» (Рисунок 3) и др. В апреле 1927 г. журнал «Бузотер» подвергся критике и вскоре сменил название на «Бич».



Рисунок 1.

ГАВРИЛА БУЗИТ

ЦИТ. ти. Гастелу

Директора Института Труда поздравляет с юбилеем директор института «Труд» и «Бумаги».

Гаврила.

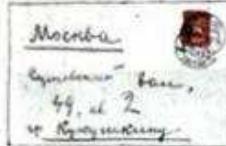
ШАТУРСКОЙ ЭЛЕКТРОСТАНЦИИ
Завтрашний приятель новой страницы электротехники

Было время, когда все граждане ССР будут при сме-
ти химико-технического читать «Бумаги».

Гаврила.

КОНТРАЦЕПЦИЯ*

Получила москвич Кукушкин
письмо из Одессы. Деловое или
любовное—по конверту сказать не
можешь. Конверт—как конверт:
с фасада—адрес (Сущевский вал,
40, кв. 3), а с тыла...



Вот что напечатано на тыльной
стороне конверта:

Вышли в свет второе издание
книги
А. Осий
КОНТРАЦЕПЦИЯ
(предупреждение беременности)
и контрацептивы.
Главный склад Одесского отде-
ления Госиздата Украины.

Очень взволновали гр. Кукушкина эти загородные слова.
— Чего,— говорит—одесская почтальон писала, что я забеременеть могу? Не, женщина, чай, писько
адресовала...

— И хорошо, что не женщина!—
отвечает гр. Кукушкину Гаврила.— Это же,— говорит,— карт не до-
ставляю в конверте... я люблю вас,
Ольгу, а в конверте:—
— «Контрацепция».

НЕЧАЛЬНАЯ УДАЧА

В № 32 журнала «Московский Служебный»
был опубликован рассказ о чистоте нынешних промышленных
цехов. Секретарь—один из персонажей один из десантников из един-
ственного цеха в бывшем угольном городе Донбасса. В нем было
много интересных сюжетов.

Последнюю обосточительную Гаврила несколько не удивляется:
многие динамики, и даже калеки, предпочитают буфет притягательной
атмосфере.

Можно ли только рассматривать это, как удачу клубной работы?

ГОРНАЯ БОЛЕЗНЬ

Возвращаясь на высокую гору, люди испытывают головокружение.
У людей слабых головы кружатся, даже когда они сидят на столе.
Вот—пример.

«На эти годы болезнь отбывает образование головы головокружение. При-
ступы головы в моменты покояются на 10% света. Все члены тела есть по-
зитивные. Рост и масса тела не меняются. Но в моменты покоя голова
стремится вперед и вправо. Потом голова вправо и влево. И так туда и сюда в
одинаковых пропорциях»— если не будете знать.

А все потому, что председатель на столе сидел!
Высокое положение и вокруг него ему голову.

СЕКРЕТ ДЕЛОПРОИЗВОДСТВА

Наркомфит Белоруссии выпу-
стил составленную его спасибо-
юнты о делопроизводстве. Из
книги этой можно узнать, что

также делают различные и в кни-
гах впереди, например, «Белору-
сия»—что такое антиформальным
из заслуженного стечения двух доказа-
тельств, что неизвестно, что это, но
заслуживающее веро-
вальности первоначально...

Прочитав Гаврила это наставле-
ние и говорят:



— Не в этом,—говорят,— хоро-
шие товарищи, секрет делопроиз-
водства. Не ложки и не стоять
домовам дела, а... ити. Хорошо
ити делом дела!

ВСЕЗНАЮЩАЯ ГАЗЕТА

В Москве издается журнал «Хочу все знать». В Минусинске вы-
ходит газета, которая с полным правом может называться—«Всё знают».
Это— Минусинская «Власть Труда», самая однозначенная газета
СССР. «Власть Труда», напр., удалось выполнить

из газеты о личных разных героях, что учительницы г. Абакан
записали в школьные рабочие тетради, в альбомах, чтобы братьши за разво-
дами.

Так учитывается Потемкина в вопросе выявления замка за других грам-
матики об этом мирового масштаба события, газета спрашивает:

— Давут ли такие учительницы что-нибудь хорошего детям?

Давут, дорогие товарищи, возможность плюсить на двух сидяках
одновременно!

ВНИМАНИЮ ПСИХНАТРОВ

Есть на Васильевской фабрике в Иваново-Вознесенске касса об-
щепомощи. В протоколе этой кассы Гаврила прочитал:

— Н. выдать поварнице 10 рублей на кисть винограда
из двора. Тысячи в пакете давной пачки 10 рублей.

В том же протоколе Гаврила прочитал и другое:

— Заключите таких Лебедев и Соловьев в виноградник и погибнут в нем, как виноградники не кредитуют
и не оплатят отходы.

Справил Гаврила эти два постановления и говорит:

— Правильно! Но кредитное товарищество—это страховая и не
строительный отдел. Эта страховая—маленькой сумасшедшей дом.

ДОДОЙ ФОРМАЛИСТИКУ!

В Ярославской губернии профсоюза идет полная ходом. Куда хотят
не спрашивают!

Рабочий начальник Ольбя ездит в виноградник. Дальневосточный рабо-
чий виноградник в просьбах в их честь и получила местным виноградником в
виде земельного участка. На участке виноградником виноградником виноградником
все виноградники Ставропольского края сокращены членом
также сокращены.

Очень понравилось Гавриле такое неформальное отношение к делу.
— Погоди,— говорит,— и в запасы в родильный приют,— пущай
меня членом рабфака утвердят!

УТРО ВЕЧЕРА МУДРЕННЕЕ

Кликнут в Краму, как известно, благодатной. Бывают, однако, и
там пожки и даже штрафы.

Секретарь начальника виноградника в надежде уединения—расплаты
секретарем Крамы, суд по делам виноградника грандиозного деления Шуб-
Баландина гостились. Крама Альбоманова, на три ряда.

Было это великолепное крамское утро.

А вечером... вечером гр. Растирскую торжественно показывали своим
односельчанам такую буханку.

Чтобы великолепно! Что сказать? — г. из гр. Растирскую. Ильин-Лады-
жин, который виноградником виноградником виноградником виноградником
известен во всем мире, что он крамской пекарем — они и от утешать.

Теперь граждане деревни Шуб-Баландина звонят на заседаниях суда
совершенно свободно. Не ждет зато суд.

8

Рисунок 2.

ГАВРИЛА ЧИТАЕТ

Есть такой город—Оренбург.
Есть в Оренбурге ГСПС, ГСПС—
как ГСПС

Есть у оренбургского ГСПС свой журнал. Журнал—как журнал, думаете?

Ничего подобного! „Оренбургский рабочий”—журнал совершенно особенный. Читает его Гаврила—не нарадуется.

БОЛЬНЫЕ... ДИАГНОЗОМ

Описывая жизнь шахтеров, журнал утверждает, что они

по сведениям, полученным от местного врача, на 50% больны диагнозом переутомлением, неизвестными и др. болезнями. Все эти явления даже сам врач считает непротяжимыми.

Еще бы, дорогие товарищи!

Диагноз значит—определение болезни. Заболеть диагнозом так же трудно, как заболеть... термометром!

ОЧЕВИДЕЦ

В заметке о клубе пищевиков рассказывается о случае,

который пришлось наблюдать лично автору этой заметки. У входа в клуб дежурит девушка, и под ее неподозрительным наблюдением она подзатыльником выгоняет из клуба естественные надобности ее подругу. В сумерках, конечно, невидно, и да же тоже иногда может служить глазом,—так как близко его нет, а бежать через улицу трудно—не выдерешься.

Вот какой случай пришлось наблюдать сотруднику „Оренбургского Рабочего“. Не всякий это подметит, да еще в сумерках.

Впрочем, „Очевидец“ (так называется автор заметки) способен и на большее: в стоявших в клубной библиотеке баках с водой он увидел

настоящих микробов и—своими глазами, без помощи микроскопа.

Ну, и очи же у оренбургского очевидца. Как это поется:

— „Очи ясные“...

НЕМНОГО ПОЭЗИИ

Но... довольно науки и общественности! Поговорим о поэзии. В „Оренбургском Рабочем“ ее немало. Например, вот:

Я пришел—черномазый и серый
Из далекой деревни мужик,
С дерзко-смелой шляпкой-верой
В грязовой Резолюции крик.

Против веры Гаврила не возражает... если это вера в резолюцию! Но зачем эту „дерзко-смелую“ веру еще и шлифовать? Ни к чему это, товарищи.

А вот и другое стихотворение из № 12 „Оренбургского Рабочего“. Посвящается оно кузнецам главных мастерских г. ж. д., а подпись под ним: М. Бабин.

Мех гудит и дышит шумно.
Близ горна—кромешный ад.
В пляске бешено-безумной
Миллионы искр летят.
Скачут огненные стрелы.
Спят вар,—и блеск и шум.
Плавны быстры и умели
Взмахи молота:—Дзинь—Бум!

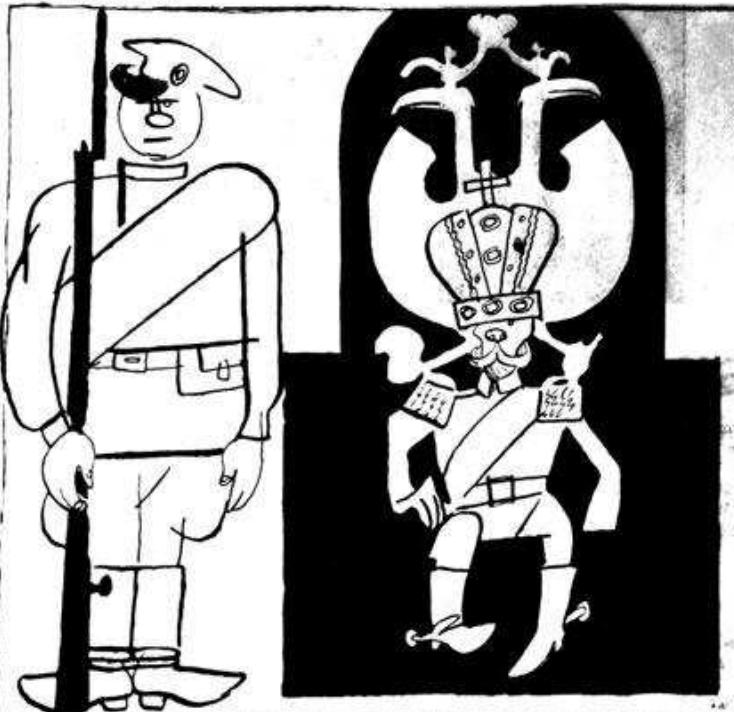
И т. д.

Понравилось это стихотворение Гавриле. Давно понравилось. Еще в те годы, когда его известный поэт Мельшин (П. Я.) написал!

А вообще говоря—пишут в Оренбурге плохо. Спинсяют—куда лучше!

НА СТРАЖЕ КОРОНЫ

Рис. В. Коалинского.



1905 год.



1925 год.

9

Рисунок 3.

Гаврила фигурировал и в сатирическом журнале «Гаврило», который издавался в Харькове в 1925 г. В нем были многочисленные рубрики о Гариле: «Из жалобной книги Гаврилы Петровича», «Под гармошку обо всем понемножку», «Приказы Гаврилы», «Заповеди Гаврилкора», «Музей Гаврилы», «Почтовый ящик Гаврилы» и др.

Программа издания изложена в «Манифесте Гаврилы», которая была напечатана в первом номере: «Рабочей милостью, мы, Гаврило первый! Смехотвор всеукраинский, штукарь донбасский, балагур заводской, запевала морской, гудило железнодорожный, бузовар крымский, смешняк одесский и проч. и проч.! Объявляем всем верным нашим читателям: Лжеспешцы с личсекретарями, сидящие в роскошных кабинетах с инкрустациями, питающиеся накладными расходами и болеющие расширением зрачков на советскую собственность; ответственные работники, страдающие острыми припадками комчванства; наши мастерские, сотрясающиеся от трехэтажного мата мастеров; наши допры, населенные бесхозяйственными хозяйственниками, дымно дымящиеся Дымовки, в кулацком кулаке зажатые, и прочие беды и напасти терзают великою болью сердце наше. А посему признали мы за благо принять на себя бремя обличительное и вступить на престол Сатиры Всеукраинской...» [«Гаврило», 1924: 2].

Талант Никифора Ляписа-Трубецкого в «Двенадцати стульях» заключается в том, что он способен написать «балладу о Гавриле» для совершенно любого издания – от медицинского до семейного. Итак, Никифор Ляпис-Трубецкой, совмещающий свои литературные труды с работой практически во всех периодических изданиях Дома Народов, для каждого из них сочиняет свою версию баллады о Гавриле: «Страдал Гаврила от гангрены, / Гаврила от гангрены слег» для «Гигроскопического вестника», «Служил Гаврила почтальоном, / Гаврила письма разносил» для «Будней

морзиста», «Гаврила ждал в засаде зайца, / Гаврила зайца подстрелил» для «Герасим и Муму» и т.д [Ильф, Петров, 1999: 311]. Сюжет хождений Трубецкого по советским редакциям строится по принципу кумуляции, нанизывания однотипных эпизодов. Это значит, что все стихи Никифора о Гавриле однотипные. Он пишет их с минимальным отличием, чтобы адаптировать под издание.

Никифор Ляпис-Трубецкой посещает редакцию ежемесячного журнала об охоте «Герасим и Муму». Здесь мы также видим связь с классической литературой, произведением Ивана Сергеевича Тургенева «Записки охотника». А для читателей, которые сразу не догадываются об этом, Ильф и Петров делают подсказку: «На стене висел сильно увеличенный портрет Тургенева в пенсне, болотных сапогах и двустволкой наперевес» [Ильф, Петров, 1999: 315]. Трубецкой приносит в редакцию песню о Гавриле с охотничьим уклоном «Молитва браконьера». Однако редактор «выкидывает с корнем молитву», изменяя название на «Урок браконьера». Если «молитва» – это обращение к Богу с помощью канонизированного текста, то «урок» напротив имеет назидательный характер, что больше свойственно для журналистики 1920-х гг. Мы об этом упоминаем, когда говорим о статье «Тульский процесс».

В еженедельном журнале «Гигроскопический вестник» рады визиту Никифора. Редактора интересуют тексты о медицине и профилактике. Трубецкой предлагает напечатать «Балладу о гангрене», руководитель издания соглашается издать её. «Ляпис немедленно задекламировал: Страдал Гаврила от гангрены, Гаврила от гангрены слег... Дальше тем же молодецким четырехстопным ямбом рассказывалось о Гавриле, который по темноте своей не пошел вовремя в аптеку и погиб из-за того, что не смазал ранку йодом. – Вы делаете успехи, Трубецкой, – одобрил редактор, – но хотелось бы еще больше... Вы понимаете? Он задвигал пальцами, но страшную балладу взял, обещав уплатить во вторник» [Ильф, Петров, 1999: 317].

Затем Никифор посещает редакцию журнала «Будни морзиста» о работниках почтамтов и телеграфов. «Нам как раз нужны стихи. Только быт, быт, быт. Никакой лирики. Слышите, Трубецкой? Что-нибудь из жизни потельработников и вместе с тем, вы понимаете?», – предупреждает редактор [Ильф, Петров, 1999: 318]. Автор предлагает поэму «Последнее письмо», но из-за географических неточностей произведение откладывают в стол [Ильф, Петров, 1999: 319].

Далее Никифор посещает издания о музыке «Кооперативная флейта», толстый журнал «Лес, как он есть» и газету о выпечке «Работник булки». В последнюю очередь он идет в редакцию газеты «Станок»: «Пришлось идти занимать деньги в стан врагов – туда, где Ляписа никогда не печатали» [Ильф, Петров, 1999: 321]. Журналисты «Станка» упрекают автора в непрофессионализме и дилетантизме.

«– Что Гаврила? Ведь это же халтура! – защищался Ляпис. – Я написал о Кавказе. – А вы были на Кавказе?

– Через две недели поеду
– А вы не боитесь, Ляпсус? Там же шакалы!
– Очень меня это пугает! Они же на Кавказе неядовитые!» [Ильф, Петров, 1999: 322].

В этом эпизоде романа показан пример коммунистического футуризма – ориентированность всей жизни на «светлое будущее», а не на настоящее. Также Ильф и Петров описывают процессы, которые происходили в советской журналистике и словесной культуре в целом: дифференциация периодических изданий, их низкий уровень, дефицит профессиональных кадров, ситуация языкового и идеологического слома, назидательный и агитационный тон публикаций, давление представителей власти (редактора, издателя) на творческую личность, широкое распространение конъюнктурных авторов и однотипность их произведений и т.д.

Никифор Ляпис-Трубецкой достигает конкурентоспособности на рынке отраслевой прессы за счет того, что пытается адаптироваться под каждое издание, излагая ключевые идеи редакции в стихотворной форме. Его герой Гаврила попадает в разные ситуации в зависимости от специализации журнала или газеты – болеет гангреной, разносит письма, охотится на птицу. Трубецкой не спорит с замечаниями редакторов, его главная цель – опубликовать как можно больше стихов и получить аванс. Однако пародийные стрелы направлены не только на незадачливого поэта, но и в сторону редакций, дающих Никифору характерные для своего времени инструкции – делать акцент на описании быта, излагать идеи в популярной форме, исключать религиозные термины и т.д. Язык эпохи в романе Ильфа и Петрова становится не только средством описания, но и объектом осмысления, для чего писатели прибегают к помощи одного из ключевых механизмов литературного самосознания – пародии. Напомним, похожие установки журналистам давал В. Ленин в своей статье «О характере наших газет»: «Почему бы, вместо 200-400 строк, не говорить в 20-10 строках о таких простых, общеизвестных, ясных, усвоенных уже в значительной степени массой явлениях, как подлое предательство меньшевиков, лакеев буржуазии, как англо-японское нашествие ради восстановления священных прав капитала, как лязганье зубами американских миллиардеров против Германии и т. д., и т. п.? Побольше экономики. Но экономики не в смысле "общих" рассуждений, ученых обзоров, интеллигентских планов и т. п. дребедени, - которая, к сожалению, слишком часто является именно дребеденью» [Кузнецов, 2002: 48].

М. Одесский и Д. Фельдман в статье «Литературная стратегия и политическая интрига» склоняются к тому, что сам роман «Двенадцать стульев» – это политический заказ. «Сюжет “Двенадцати стульев” идеально соответствовал тезисам официальной пропаганды. Знаменательно, что начало романа действия приурочено именно к 15 апреля 1927 года.

“Шанхайский переворот”, главная газетная новость, даже обсуждается жителями “уездного города N”, однако обсуждается как событие заурядное... В поисках сокровищ герои ездят по стране, и всюду читатель может увидеть, что советский строй стабилен, все, кто хотел работать, нашли себе дело, экономика стремительно развивается, надежды противников режима на скорое “падение большевиков” и помочь из-за границы беспочвенны», – отмечают авторы [Одесский, Фельдман, 2000: 55]. Получается, что если исследователи были правы, то И. Ильф и Е. Петров сами выступают в роли обобщенного Никифора Ляписа-Трубецкого и высмеивают этот факт.

2.3. Образ «Литературного поезда» в романе «Золотой теленок»

В 1931 г. Ильф и Петров завершили вторую часть дилогии, роман «Золотой телёнок». В произведении рассказывается о дальнейших приключениях Остапа Бендера и советской жизни 1930-х гг. Впервые книга была опубликована в журнале «30 дней» в 1931 г., с мая этого же года роман печатался в журнале «Сатириконъ». В 1932 г. «Золотой теленок» отдельным изданием был опубликован в США на английском языке, спустя год вышла первая книга на русском языке.

Образ железной дороги часто встречается в литературе XIX века у таких авторов, как Н. Некрасов, Л. Толстой и Ф. Достоевский, в XX в. – у С. Есенина, А. Блока. Основные символические значения железной дороги связаны с ее негативным восприятием – это «дорога на костях»; «неизбежность гибели/катастрофы на железной дороге»; «разрушение природы и патриархального уклада жизни»; «обобщенное олицетворение зла технического прогресса». «Опасно, как бы земля не стала скоро походить на всемирный паутинник, который опутывает весь земной шар, в котором плавает только отощалый всеядный человек, как голодный паук, не имый кого и что поглотити, так как сам же он пожрал, побил, истерзал все живое на

поверхности всей земли. Эти железнодорожные линии не похожи ль на нити всемирной паутины?» [Леонтьев, 1963: 45]. Если у писателей 19 века железная дорога – это гибельный путь технического прогресса к катастрофе, то в XX веке это значение переосмысливается, железная дорога становится путем преодоления к новому, лучшему в жизни человека и общества.

Однако в начале XX века появляются новые значения: «железная дорога – Россия»; «железная дорога – революционный путь к новой жизни». Здесь она становится символом пути к новому обществу и символом веры в светлое социалистическое будущее. Также железная дорога может представлять собой метафору самого исторического пути страны, так и российского общества. Во всех случаях движение по ней приобретает метафорическое значение. Образ общего дела как пути – одна из ведущих идеологем и родовых черт поэтики соцреализма. «Какое счастье, что великий Сталин по ленинскому нас ведет пути» (Берггольц. – *E.Ф.*).

Наш паровоз, вперед лети!

В Коммуне остановка,

Иного нет у нас пути,

В руках у нас винтовка (Скорбин. – *E.Ф.*) [Тюпа, 1977: 82]

Когда соцреализм еще только зарождался, М. Бахтин писал, что «человек всегда является ценностным центром художественного видения», вокруг которого автор осуществляет «уплотнение мира». Соцреалистическое видение человека подразумевает, что в роли ценностного центра здесь выступает магистраль, трасса, маршрут и другие модификации «общего» пути.

Текст романа «Золотой телёнок» содержит многочисленные пародийные вставки, в которых авторы романа обыгрывают особенности стиля других авторов. Например, фрагмент текста повести «Смерть Вазир-Мухтара» Ю. Тынянова: «Стояла ночь. На всем протяжении России и Кавказа стояла бесприютная, одичалая, перепончатая ночь. Нессельрод спал

в своей постели, завернув, как голошней петух, оголтелый клюв в одеяло. Ровно дышал в тонком английском белье сухопарый Макдональд, обнимая упругую, как струна, супругу. Усталая от прыжков, без мыслей, спала в Петербурге, раскинувшись, Катя. Пушкин бодрыми маленькими шажками прыгал по кабинету, как обезьяна в пустыне, и присматривался к книгам на полке. Храпел в Тифлисе, неподалеку, генерал Сипягин, свистя по-детски носом. Чумные, выкатив глаза, задыхались в отравленных хижинах под Гумри. И все были бездомны. Не было власти на земле. Герцог Веллингтон и Сент-Джемсский кабинет в полном составе задыхались в подушках. Дышал белой плоской грудью Николай». Текст «Золотого телёнка»: «Ночь, ночь, ночь, как уже было сказано, лежала над всей страной. Стонал во сне монархист Хворобьев которому привиделась огромная профсоюзная книжка. В поезде, на верхней полке, храпел инженер Талмудовский, кативший из Харькова в Ростов, куда манил его лучший оклад жалованья. Качались на широкой атлантической волне американские джентльмены, увозя на родину рецепт прекрасного пшеничного самогона. Ворочался на своем диване Васисуалий Лоханкин, потирая рукой пострадавшие места. Старый ребусник Синицкий зря жег электричество, сочиняя для журнала „Водопроводное дело“ загадочную картинку. При этом он старался не шуметь, чтобы не разбудить Зосю. Полыхаев лежал в постели с Серной Михайловной. Прочие геркулесовцы спали тревожным сном в разных частях города. Александр Иванович Корейко не мог заснуть, мучимый мыслью о своем богатстве» [Ильф, Петров, 1963: 216].

Железная дорога, как явление технической культуры, оказала воздействие на культуру в целом – литературу, публицистику и кино. Долгое время в литературе железная дорога воспринималась как символ прогресса и ожидание нового. В статье «Железная дорога в русской художественной культуре XIX–XX вв» Анатолий Иванов и Наталия Сорокина исследуют воздействие железной дороги на творчество мастеров культуры XIX–XX вв.

«Стальная магистраль – вот новый путь шествия цивилизации», – пишут авторы [Ильф, Петров, 1963: 221].

Образ железной дороги тесно связан с обновлением, ожиданием нового, осмыслиением прогресса. К нему обращались многие писатели XIX – начала XX в. – Н. Кукольник и Н. Некрасов, Л. Толстой и П. Боборыкин, А. Чехов и Н. Гарин-Михайловский, И. Анненский и А. Блок, Л. Леонов и А. Платонов, в том числе И. Ильф и Е. Петров: «А поезд, выбегая из строящейся Москвы, уже завел свою оглушительную песню. Он был колесами, адски хохотал под мостами и, только оказавшись среди дачных лесов, немного поуспокоился и развил большую скорость. Ему предстояло описать на глобусе порядочную кривую, предстояло переменить несколько климатических провинций – переместиться из центральной прохлады в горячую пустыню, – миновать много больших и малых городов и перегнать московское время на четыре часа» [Ильф, Петров, 1963: 218]. В апреле 1930 г. они отправились вместе с группой советских и зарубежных журналистов на открытие Туркестано-Сибирской магистрали. Эта поездка предшествовала созданию глав, в которых происходит «развязка сюжетного узла романа» [Щеглов, 2009: 532]. «А затем совершили поездку по Средней Азии. Е. Петров попал в Среднюю Азию впервые. Ильфа же потрясли изменения, произшедшие в этом краю со времени первого посещения им этих мест. Из поездки писатели привезли иллюстрированные массой фотографий очерки – “Бухара благородная”, “Осторожно! Овеяно веками”, материалы и наблюдения для последней части романа, но главное – идея этого так трудно складывавшегося произведения обрела здесь конкретность» [Яновская, 1969: 71]. При этом слово «Турксиб» фигурировало в черновиках писателей еще задолго до их путешествия на Туркестано-Сибирскую магистраль [Яновская, 1969: 87]. Как пишет Юрий Щеглов, в журналистике 1930-х годов материалы об открытии Турсиба прошли под знаком сравнения старого и нового [Щеглов, 2009: 533].

Поездка писателей на открытие Туркестано-Сибирской магистрали стала основой для третьей части романа «Золотой теленок»: «Участники экспедиции в соответствии с моментом говорили громче обычного, беспричинно хватались за блокноты и порицали провожающих за то, что те не едут вместе с ними в такое интересное путешествие. В особенности шумел журналист Лавуазьян. Он был молод душой и годами, но в его кудрях, как луна в джунглях, светилась лысина. “Противно на вас смотреть! – кричал он провожающим. – Разве вы можете понять, что такое Восточная Магистраль!”, – обратился он к иностранным коллегам [Ильф, Петров, 1963: 223]. Журналисту «уже сейчас хотелось послать в свою редакцию телеграмму-молнию, только не о чем было» [Ильф, Петров, 1963: 218].

В романе один из провожающих, человек с розовым плюшевым носом и бархатными височками, произнес пророчество, страшно всех напугавшее. Согласно неопубликованным мемуарам С.В. Токаревича, «редактор с плюшевым носом и бархатными височками... – это Михаил Кольцов» [Щеглов, 2009: 593]. Журналист и редактор без труда узнается и по отмеченным здесь внешним чертам, и по проницательности его «пророчеств». Эпизод с «плюшевым пророком», как и многие другие известные места среднеазиатских глав, перенесен в роман из путевых очерков Ильфа и Петрова об их командировке на Турксиб в 1930 г. Отдельные детали турксибских глав восходят к записям И. Ильфа о поездке в Среднюю Азию в 1925 г.

Другой из журналистов и сотрудник профсоюзного органа с говорящей фамилией Ухудшанский прибыл на вокзал раньше всех. «Он нес с собой “Туркестанский Край, полное географическое описание нашего отечества, настольная и дорожная книга для русских людей”, сочинение Семенова-Тян-Шанского, изданное в 1903 году. Он останавливался около групп отезжающих и провожающих и с некоторой сатирической нотой в голосе говорил: –Уезжаете? Ну, ну» [Ильф, Петров, 1963: 223]. Когда Ухудшанский

ушел в купе, он развернул последний номер своего газеты и начал читать свою статью «Улучшить работу лавочных комиссий» с подзаголовком «Комиссии перестраиваются недостаточно». «Статья заключала в себе отчет о каком-то заседании, и отношение автора к описываемому событию можно было бы определить одной фразой: «Заседаете? Ну, ну». Ухудшанский читал до самого отъезда» [Ильф, Петров, 1963: 223]. В этом эпизоде авторы с присущей им долей иронии высмеивают бюрократизм и идеологизм в советской журналистике.

Кроме советских корреспондентов в литерном поезде были и иностранные журналисты: «Иностранные же корреспонденты, в количестве тридцати человек, ехали на открытие Магистрали в полном составе, с женами и граммофонами, так что провожать их было некому» [Ильф, Петров, 1963: 225].

Такие совместные командировки журналистов часто проходили в советское время. В книге воспоминаний «Алмазный мой венец» про это пишет Валентина Катаев: «Когда Зубилу нужно пояснить, о ком речь необходимо было выехать по командировке на какую-нибудь железнодорожную станцию, ему давали отдельный вагон! Он часто брал меня с собой на свои триумфальные выступления, приглашая “в собственный вагон”, что было для меня, с одной стороны, комфортабельно, но с другой – грызло мое честолюбие. Ключик-Зубило выступал со своими знаменитыми буриме перед тысячными аудиториями прямо в паровозных депо, имея не меньший успех, чем наш харьковский дурак, некогда сделавший свою служебную карьеру стишками молодого ключика» [Катаев, 1978: 90]. Об этом пишут Ильф и Петров в романе «Золотой теленок». Так, среди пассажиров литерного поезда были уже опытные корреспонденты-путешественники: «Автор книги, журналист Паламидов, уже несколько раз проходил мимо тележки, ревниво

поглядывая на покупателей. Он считался знатоком Магистрали и ехал туда уже в третий раз» [Ильф, Петров, 1963: 218].

В 1920–1930-е гг. получить бесплатную поездку от Союза писателей – мечта каждого журналиста. Это была возможность не только отправиться в путешествие, но и получить командировочные. В архиве сохранилось много обращений с просьбами писателей отправить в ту или иную командировку.

Кроме поездки на Турксиб, были и другие знаменитые командировки писателей. Так, осенью 1933 г. состоялась поездка бригады журналистов на подъем парохода «Садко». В ней приняли участие А. Толстой, И. Соколов-Микитов, Н. Никитин, В. Шишков, С. Маршак. Сопровождающим группы был Н. Фельтен, он вел дневник поездки, а результатом стал очерк о приключениях литераторов. Во время поездки с ними случались разные приключения: писатели спускались в шахты, не могли выбраться из поселков и совершили длительные поездки на дрезинах.

А. Куляпин в книге «Мифология советской повседневности в литературе и культуре сталинской эпохи» рассуждает об образе локомотива. «Со времен Гоголя, сравнившего Россию с “птицей-тройкой”, проблема выбора исторического пути оказалась в отечественной культуре накрепко связана с транспортной символикой. В ситуации революционного перепутья метафорика транспорта была востребована как никогда» [Куляпин, 2013: 301].

По мере укрепления нового строя советская мифология превращает «государственную машину» в монументальный «локомотив», а лидер страны «перемещается» в его кабину. Л. Каганович в статье, посвященной 60-летнему юбилею И. Сталина (1939), называет его «Великий машинист локомотива истории». Также вождь-машинист был изображен на плакате П. Соколова-Скали «Испытанный машинист локомотива революции т. Сталин» (1939) (Рисунок 4).



Рисунок 4.

А. Куляпин пишет, что в советской культуре появилась новая иерархия символов: «Тело Сталина, Образ Сталина, Имя Сталина – так, по всей видимости, должна выглядеть формула советской Троицы, принявшей соответствующий духу времени облик “локомотива революции”»[Куляпин, 2013: 302]. В статье «Железная дорога в русской художественной культуре XIX–XX вв» Анатолий Иванов и Наталия Сорокина исследуют воздействие железной дороги на творчество мастеров культуры XIX–XX вв. «Стальная магистраль – вот новый путь шествия цивилизации», – пишут авторы [Иванов, Сорокина, 2011: 671]. Образ железной дороги тесно связан с обновлением, ожиданием нового, осмыслением прогресса.

В журнале «Бузотер» исследователь А.Ю. Панфилов обнаружил фельетон «Еще одна льгота», который был положен в основу знаменитого эпизода из «Золотого теленка» – «Пиво только членам профсоюза». «“Без профсоюза, товарищи, не прожить. Это каждый знает. Без профсоюза, можно сказать, полная телесная и духовная гибель. Пивка без профсоюза и то выпить нельзя! Вот до чего дожили! Во время, знаете, спектакля «Синеблузников» в буфете ГавриловоПосадского театра было вывешено на стене объявление: «Пиво отпускается только членам профсоюзов. Товарищи, голубчики, молочные братья, да ведь, ежели, так пойдет дальше, то вскоре без профсоюза и в тюрьмы сажать не будут» [Ильф, Петров, 1963: 113]. Напомним, именно «молочными братьями» в романе «Золотой теленок» повествователь будет называть Остапа и Балаганова, как мнимых детей одного отца.

2.4. Журналистские образы в фельетонах И. Ильфа и Е. Петрова «Как создавался Робинзон» и «Литературный трамвай»

В советской журналистике фельетон занимал исключительно важное место. Этот жанр стоит на стыке художественной литературы и публицистики. «В первой половине 1920-х годов, период, который традиционно принято считать временем становления и расцвета советской сатиры, большинство фельетонов, основанных на конкретных фактах, тяготели к репортажу, производственному очерку, корреспонденции. Но эмоциональность, «игра с заглавием», склонность к иллюстрации анекдотом, сюжетная выразительность повествования становились типичными характеристиками фельетонного жанра», считает С. Комаров [Комаров, 1999: 17]. Наиболее весомый вклад в развитие советского фельетона внес М. Кольцов [Ершов, 1960: 120]. Особенности литературной ситуации 1920-30-х гг. представлены в фельетонах И. Ильфа и Е. Петрова.

Однако с началом реформ в конце 1920-х гг. в Советском Союзе этот жанр подвергся большим нападкам со стороны цензуры и литературной критики. Обстановка в русской литературе и журналистике 1920- 30-х гг. отличается сложностью и противоречивостью происходивших в ней процессов. Этот период можно назвать переходным, следующей стадией которого стало объединение всех советских писателей в единый союз. Все эти изменения находили отражение в художественной литературе и журналистике того времени. Особенно ярко они запечатлены в романах и фельетонах И. Ильфа и Е. Петрова.

В начале 1930-х гг. литература и журналистика в значительной степени идеологизируются и унифицируются. «Фактически исчезают все непролетарские писательские группы, попытки реанимировать всероссийский Союз писателей или создать Федерацию – Федеральное объединение советских писателей (ФОСП) эффекта не дали. Требование политизировать литературу, исходившее от РАПП, приобретало все более императивный характер» [Комаров, 1999: 20]. Эти процессы, безусловно, коснулся и сатиры в журналистике. Например, особенно резким критическим

нападкам подверглось творчество М. Зощенко. Так, М. Ольшевец в рецензии на «Сентиментальные повести» пишет: «Бичующая сатира во все времена выполняет огромной важности общественную функцию, но она не может быть самоцелью, а должна быть вдохновляема великими задачами» [Ольшевец, 1994: 151].

Некоторые фельетоны И. Ильфа и Е. Петрова обращены на состояние критики, в которых авторы сатирически изображают способы оценивания литературы представителями РАПП. «В истории литературы Российская ассоциация пролетарских писателей знаменита, прежде всего, нападками на литераторов, не соответствовавших, с точки зрения деятелей этого объединения, критериям настоящего советского писателя» [Комаров, 1999: 20]. Давление оказывалось на таких авторов, как М. Булгаков, В. Маяковский, М. Горький, Е. Замятин, Б. Пильняк, А. Толстой и других. И. Ильф и Е. Петров в фельетоне «Мала куча – крыши нет» (1930) высмеивают литературных критиков РАПП: «Стоит только одному критику изругать новую книгу, как остальные критики с чисто детским весельем набрасываются на нее и принимаются в свою очередь пинать автора ногами» [Ильф, Петров, 1961: 488].

В 1929 г. в «Литературной газете» состоялась дискуссия, в которой в защиту юмора и сатиры высказывались В. Маяковский, М. Кольцов, А. Луначарский, Б. Зозуля и др. Но были и те, кто выступили против смеха в советской литературе. Литературный критик В. Блюм, создавший собственную классовую теорию сатиры («Сатира есть удар по государственности или общественности чужого класса») заявил: «Советская сатира – поповская проповедь. За ней очень удобно спрятаться классовому врагу. Сатира нам не нужна, она вредна рабоче-крестьянской государственности». Также В. Блюм утверждал: «...сатира нам не нужна. Она вредна рабоче-крестьянской государственности... Понятие «советский сатирик» заключает непримиримое противоречие. Оно так же нелепо, как

понятие «советский банкир» или «советский помещик» [Петров, 2001: 187]. Еще один литературный критик И. Нусинов призывал отказаться от юмора вовсе: «Искусство юмора чуждо пролетариату, так как имеет целью смягчать противоположности» [Галанов, 1961: 135].

После дискуссии И. Ильф и Е. Петров отразили эту дискуссию в фельетоне-репортаже «Волшебная палка» (1930). Авторы начинают фельетон со слов: «Уже давно граждан Советского Союза волновал вопрос: “А нужна ли нам сатира?” Мучимые этой мыслью, граждане спали весьма беспокойно и во сне бормотали: “Чур меня! Блюм меня!”» [Ильф, Петров, 1961: 485]. Далее сама дискуссия описывается в сатирическом ключе, приводятся мнения противоположных сторон: «Она не нужна, – сказал Блюм, – сатира. Удивлению публики не было границ. На стол президиума посыпались записочки: “Не перегнул ли оратор тов. Блюм палку?” В. Блюм растерянно улыбался. Он смущенно сознавал, что сделал с палкой что-то не то. И действительно. Следующий же диспутант писатель Евг. Петров назвал В. Блюма мортусом из похоронного бюро» [Ильф, Петров, 1961: 486]. Председатель М. Кольцов, закрывая диспут, заявил: «– Лежачего не бьют! Под лежачим он подразумевал сидящего тут же В. Блюма. Но, несмотря на свое пацифистское заявление, немедленно начал добивать лежачего, что ему и удалось. – Вот видите! – говорили зрители друг другу. - Ведь я вам говорил, что сатира нужна. Так оно и оказалось» [Ильф, Петров, 1961: 487].

В апреле 1932 года выходит известное постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». В нем констатировалось, что «рамки существующих литературно-художественных организаций становятся уже узкими и тормозят серьезный размах художественного творчества. Это обстоятельство создает опасность превращения этих организаций в средство культивирования кружковой замкнутости, отрыва от политических задач современности» [Бабиченко, 1997: 130] и закреплялась необходимость объединения «всех писателей,

поддерживающих платформу Советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве, в единый союз советских писателей» [Бабиченко, 1997: 131]. Большинство писателей восприняло постановление как долгожданное освобождение от диктатуры рапповцев. «Но вскоре приходит осознание того, что организованный Союз писателей стал инструментом уже тотального контроля власти над творческим процессом. Не быть членом Союза было нельзя, так как в таком случае писатель лишался возможности публиковать свои произведения и, более того, мог быть привлечен к уголовной ответственности за “тунеядство”» [Комаров, 1999: 24].

Образцом злободневного сатирического фельетона являются произведения Ильфа и Петрова. Довольно часто соавторы в своих произведениях обращаются к изображению и анализу литературной обстановки эпохи и журналистики. На протяжении всего творчества их беспокоили процессы, которые происходили в советской культуре и искусстве 1920-30-х гг. Например, удручающее состояние драматургии в Советском Союзе отражено в фельетоне с говорящим названием «Пьеса в пять минут» (1930). Здесь подобно Никифору Ляпису-Трубецкому авторы пьес больше ориентированы на объем, а не на качество материалов. И. Ильф и Е. Петров называют их «драмударниками» [Ильф, Петров, 1961: 495], а также приводят сообщения из газет об их достижениях. Так, один из авторов «в порядке соцсоревнования написал за последний месяц пять актуальных пьес для клубного театра и вызывает на написание такого же количества пьес» [Ильф, Петров, 1961: 495]. «И каждый день приносит все новые грозные вести. Уже Е. Едоков откликнулся на зов Константина Ваалова и в восемнадцать удар часов написал и успел перепечатать на машинке четыре пьесы, трактующие отход инженерства от нейтральности, а также вопросы использования отходов пряжи на текстильном производстве и вопросы колхозного движения в СССР. Чтобы окончательно прижать к земле Ваалова,

драматург Едоков заявил, что эта работа нисколько его не утомила, и в этот же день сочинил трехактную оперетту, к коей написал и музыку, хотя до сих пор никогда музыкой не баловался» [Ильф, Петров, 1961: 494]. Однако в конце фельетона авторы переходят на «серьезный тон» и заявляют, что ударничество подобных авторов-халтурщиков внушает ужас: «Но если плакаты завхоза вызывают смех, то ударничество “готентотов” страшит. Ведь пьесы эти ставятся! Ведь где-то идет народная трагедия в семи актах “Шея”. Ведь по радио уже передают вечер затейников под названием “Поп Федор нашел помидор”. Идет и “Фанька-забойщица”, идет и “Овин”, и “Пахота”». Подобные постановки, по мнению авторов, демонстрируют уровень современного театра, который формирует вкусы зрителя. «Защищайте социализм! Гоните пошляков!», – резюмируют И. Ильф и Е. Петров [Ильф, Петров, 1961: 170].

Такому же типу авторов и ситуации в сатирической литературе посвящен фельетон «Я, в общем, не писатель» (1932). Здесь И. Ильф и Е. Петров затрагивают тему низкого уровня профессионализма авторов. Герой фельетона пишет несколько сатирических заметок для редакции одного из журналов. Однако сам заявляет, что не является писателем, он служащий, «интеллигент умственного труда», а с помощью журналистики и литературы решил заработать денег. Также сам герой признает, что его произведения «никуда не годятся, однако считает, что в каждой газете присутствует «известный процент плохих вещей». В этом фельетоне главный герой снова наделен чертами Никифора-Ляписа Трубецкого из «Двенадцати стульев». Это тип советского журналиста – «халтуртрегера», который пишет только штампами, а вместо сатиры – безобидные замечания. И. Ильф и Е. Петров отмечают: «...в сатирико-юмористическом хозяйстве слишком рано появились традиции. Лучше бы их вовсе не было. Кто-то уже слишком проворно разложил по полочкам все явления жизни и выработал краткие стандарты, при помощи коих эти явления нужно бичевать» [Ильф, Петров,

1985: 158]. Авторы убеждены, что таких приспособленцев, а не творцов, очень много в советской литературе.

В фельетоне Ильфа и Петрова «Как создавался Робинзон» (1932) развивается тема взаимоотношений редактора и автора. Здесь сильнее, чем в романе, прослеживается идеологическое давление на писателя. Молдаванцев пишет новый роман о Робинзоне в журнал «Приключенческое дело». Обсуждая задание редактор «втолковывает» писателю: «— Но не просто Робинзон, а советский Робинзон. — Какой же ещё! Не румынский!» [Ильф, Петров, 1961: 214]. Руководитель журнала настолько сильно редактирует замысел текста, что Робинзон оказывается в компании председателя месткома, двух освобожденных и активистки – сборщице членских взносов. В отличие от Трубецкого автор немного пытается спорить с редактором: он говорит, что его правки «идут вразрез с сюжетом» [Ильф, Петров, 1961: 215]. Однако позже все равно с ними соглашается. В итоге роман о Робинзоне оказался без главного героя, а необитаемый остров превратился в полуостров с несгораемым шкафом, столом для заседаний, графином с водой, колокольчиком и скатертью – характерными атрибутами эпохи.

В похожей ситуации оказывались и реальные писатели раннесоветской эпохи. Так, пьеса М. Булгакова «Дни Турбиных» неоднократно редактировалась. После генеральной репетиции ему пришлось убрать несколько сцен и переделать финал пьесы. «Героя моей пьесы “Дни Турбиных” Алексея Турбина печатно называли “сукиным сыном”, а автора пьесы рекомендовали как “одержимого собачьей старостью”. Обо мне писали как о “литературном уборщике”, подбирающем объедки после того, как “наблевала дюжина гостей”», – писал Булгаков в письме правительству СССР от 28 марта 1930 г. [Штейман, 2014: 129].

Фельетоны «Отдайте ему курсив» (1932) и «В золотом переплете» (1932) также демонстрируют субъективизм раповских критиков в оценке литературных произведений: «Если рецензируемая книга называется «Жили

два товарища», статья о ней ...имеет заголовок «Жили ЛИ два товарища? ...«Севастополь ли?». Почему он все время сомневается? Неужели он думает, что автор пытался всучить читателю Симферополь вместо Севастополя или, скажем. Серпухов? Да нет, ни о чем он не думает. Просто формула готова, а менять ее для какого-то попутчика не хочется» [Ильф, Петров, 1985: 155]. В фельетоне «Идеологическая пеня» (1932) авторы высмеивают тенденцию авторов отказываться от собственных произведений, которые ранее были написаны. Ильф и Петров вводят понятие «идеологической пени»: «0,2 ругательной статьи на печатный лист художественной прозы» [Ильф, Петров, 1961: 141]). Исследователь Л. Ершов считает, что «И. Ильф и Е. Петров во многом способствовали развитию литературной критики. Никто не вскрывал с таким блеском и остроумием пороки собратьев по перу» [Ершов, 1960: 130].

Один из самых ярких фельетонов И. Ильфа и Е. Петрова «Литературный трамвай» (1932), который впервые был опубликован в «Литературной газете». Авторы выразили здесь свое отношение к процессам, которые происходили в литературе и журналистике, поэтому фельетон написан от первого лица: «Жарко. По летнему времени трудно сочинить нечто массивное многословное, высокохудожественное, вроде «Соти». Тянет написать что-нибудь полегче, менее великое, вроде «Мадам Бовари». Такая жара, что противно вкладывать персты в язвы литературы. Не хочется придиরаться, допускать сатирические вольности и обобщения. Хочется посмеяться. В ужасных препирательствах прошла молодость. Мы спорили без конца. Враги говорили, что юмор это низкий жанр, что он вреден. Плача, мы возражали. Мы говорили, что юмор вроде фитина. В небольших дозах его можно давать передовому читателю». Авторы также используют в фельетоне один из основных приемов свое творчества – пародию: «Хочется посмеяться. И, верите ли, смеяться хочется почему-то так называемым утробным смехом. Тем более это уже разрешено вполне

официально и, есть слух, даже поощряется. Хочется, а с другой стороны – колется. Вдруг не выйдет! Как-никак, а молодость прошла, нет уж того порыва. “И одинокий тонкий волос блестит напраздной голове” (кажется, Тютчев)». Ильф и Петров продолжают критиковать типичное для писателей веяния воспринимать творческий процесс как производственный, высмеивают цензуру и необъективную критику. Об этом красноречиво говорит тот факт, что в данном контексте авторы комментируют творчество своего коллеги по газете «Гудок» М. Зощенко: «А про Зощенко все еще ничего не пишут. Как раньше не писали, так и сейчас. Как будто и вовсе его на свете нет... Он даже обижается, когда ему говорят, что он опять написал смешное. Ему теперь надо говорить так: “Вы, Михаил Михайлович, по своему трагическому дарованию просто Великий Инквизитор”... Приучили человека к тому, что юмор – жанр низкий, недостойный великой русской литературы» [Ильф, Петров, 1961: 167]. Также авторы продолжают размышлять о месте сатиры и юмора в литературе: «Не люблю застольных речей. Опять Олеша не то сказал. Сказал о Грине, что умер последний фабулист. Не понимаю, что это значит – последний фабулист. Последний флибустьер - это еще бывает. Не то, не то сказал» [Ильф, Петров, 1961: 168]. В этом фельетоне авторы метафорично изображают путь развития советской литературы, как трамвай с журналистами и писателями, как мы помним, этот образ уже встречался в романе «Золотой теленок». Однако если в романе авторы пародийно изображали своих коллег журналистов, здесь они называют реальные фамилии. В конце авторы подытожили: «Но хорошо, что трамвай движется, что идет обмен впечатлениями и что походная трамвайная дифференциация, с обычной для нас перебранкой и толкотней, готова перейти в большой и нужный спор о методах ведения советского литературного хозяйства» [Ильф, Петров, 1961: 168].

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Журналистика в жизни и творчестве Ильфа и Петрова играла особенную роль. В их программных текстах журналистика имеет сквозной характер, в них постоянно появляются персонажи-писатели и персонажи-журналисты, редакции газет, командировки корреспондентов. В фельетонах авторов также присутствует образ советской журналистики. Кроме газеты «Гудок» сами Ильф и Петров писали фельетоны для газет «Правда», «Литературная газета» и для журнала «Крокодил».

Язык эпохи в романе Ильфа и Петрова становится не только средством описания, но и объектом осмысления, для чего писатели прибегают к помощи одного из ключевых механизмов литературного самосознания – пародии. «Дом народов» в романе «Двенадцать стульев» можно рассматривать как пародию на идеальный «общепролетарский дом», в котором социальные ниши представлены в виде соответствующих отраслевых периодических изданий. Образ «поезда журналистов» демонстрирует роль средств массовой информации в советском политическом и культурном проекте и является переосмыслением образа локомотива в истории русской литературы.

Персонаж романа «Двенадцать стульев» Никифор Ляпис-Трубецкой представляет собой образ «универсального журналиста», характерный социальный тип советской эпохи, связанный с журналистской практикой Ильфа и Петрова в железнодорожной газете «Гудок». В авторов конца 1920-х – начала 30-х годов литературная ситуация нашла яркое отражение. Авторы продолжают критиковать писателей-приспособленцев, характерное для этого времени понятие «псевдотворчества», создание заказных тестов, идеологию и бюрократизм в литературе и журналистике, особенно писателей беспокоит место сатиры и юмора в художественных произведениях.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В исследовании выявлены и описаны журналистские образы и приемы в романах И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок». Во-первых, необходимо отметить определяющую роль фельетонной поэтики в жанровой системе дилогии. В процессе исследования прояснилось, что жанровая природа романов «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» представляет собой синтез авантюрного романа и фельетона. Авантюрный роман соединяется под пером Ильфа и Петрова с фельетоном, в частности, меняется функция этого классического жанра. Отчасти именно этим обстоятельством объясняется история публикации романа «Двенадцать стульев», из которого неоднократно изымались и добавлялись «главы-фельетоны» без ущерба для художественного целого.

Обращаясь к тезису В. Катаева о том, что романы «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» представляют собой сборники фельетонов, условно объединенных общей сюжетной линией [Катаев, 1978], можно сделать вывод, что дилогия, как и «авантюрный роман испытания», состоит из коротких отрезков, «соответствующих авантюрам», или в нашем случае отдельным «главам-фельетонам», посвященным тем или иным сторонам нового советского быта. Однако в отличие от классического авантюрного романа испытания в «фельетонной» поэтике дилогии гораздо четче выражен сатирический элемент. В фокусе писательского внимания оказываются не столько Остап Бендер и его спутники, сколько локусы и социальные типы раннесоветской эпохи. Одним из подтверждений данной мысли может служить глава «Автор Гаврилиады» в «Двенадцати стульях», в которой главные герои романа даже не появляются. По сути, весь этот фрагмент книги представляет собой легко изымаемый из романа фельетон о «халтуртрегере» Никифоре Ляписе-Трубецком и редакционном быте эпохи. В то же время «хождения» балладного Гаврилы по редакциям отсылают и к

популярному в периодической печати 1920-х гг. собирательному образу «Гаврилы», моделирует авантюрный сюжет романа в целом, также построенный как хождения Остапа Бендера по социальным ячейкам и типажам раннесоветской эпохи, ориентирует читателя на традиции «Ревизора» и «Мертвых душ» Н.В. Гоголя. К таким же фельетонам можно отнести главы «Бойкий мальчик», «Клуб автомобилистов», «Эллочки Людоедочка» и др. Как писал В. Катаев в книге «Мой алмазный венец», любой из фельетонов мог бы быть изъят из романов и заменен другим, без ущерба для развития сюжета [Катаев, 1978]. Школа малой газетной прозы была важна и для других писателей, работающих в газете «Гудок». В одном из своих фельетонов М. Булгаков, коллега И. Ильфа и Е. Петрова по «Гудку», утверждает: «Фельетон – моя специальность» [Штейман, 2011: 128].

Во-вторых, нужно сказать о «формульном», идиоматическом языке романов «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок». У всех на слуху ставшие крылатыми выражения из текстов дилогии, одновременно напоминающие и газетные заголовки и советские лозунги: «Автомобиль – не роскошь, а средство передвижения», «Ваше политическое кредо? Всегда!», «Вы не в церкви, вас не обманут» и т.д. Романы И. Ильфа и Е. Петрова – «Двенадцать стульев» и «Золотой телёнок» прежде всего, являются культовыми, а не классическими. С. Зенкин в статье «От текста к культуре» пишет, что один из признаков культового текста – это «раздергивание на цитаты» [Зенкин, 2011: 135]. Когда читатель в первую очередь запоминает яркие фразы из произведения. Однако культовый текст со временем может стать классическим. По мнению С. Зенкина, так произошло с комедией А. Грибоедова «Горе от ума», это такой же раздерганный на цитаты текст. Однако литературный культ – это продукт более или менее демократического состояния культуры, поэтому романы И. Ильфа и Е. Петрова становятся культовыми и расходятся на цитаты значительно позже своего написания, в период «оттепели», а не в момент

издания текстов. Кроме того, журналистский быт и язык отраслевой периодики 1920-х гг. в романе Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев» становится не только средством описания, но и объектом осмысления, для чего писатели прибегают к помощи одного из ключевых механизмов литературного самосознания – пародии.

В-третьих, в дилогию включены автобиографические эпизоды, связанные с журналистским бытом писателей. Так, начинающие карьеру И. Ильф и Ю. Олеша, как и персонажи «Двенадцати стульев», спали на полу в типографии «Гудка», подстилая газету или бумажный срыв. В первой части дилогии писатели пародийно изобразили железнодорожную газету под названием «Станок», вероятно, соединив название газеты «Гудок» и адреса типографии – улица Станкевича. Авторы показали знакомый не понаслышке тип «журналиста-приспособленца». Персонаж романа «Двенадцать стульев» Никифор Ляпис-Трубецкой представляет собой образ «универсального журналиста», пародирующий характерный социальный тип советской эпохи и связанный с журналистской практикой Ильфа и Петрова в железнодорожной газете «Гудок». Этот же образ фигурирует во многих фельетонах авторов.

Наконец, романы Ильфа и Петрова насыщены большим количеством журналистских образов – от редакций отраслевых изданий до поезда журналистов, отправляющихся на открытие большой стройки. В главе «Пассажир литерного поезда» авторы подробно описывают командировку корреспондентов, наделяя их чертами своих коллег, а сама поездка написана по мотивам путешествия авторов на открытие железной дороги из Сибири в Среднюю Азию. В процессе исследования удалось систематизировать журналистские образы и приемы в художественной прозе соавторов. «Дом народов» в романе «Двенадцать стульев» можно рассматривать как пародию на идеальный «общепролетарский дом», в котором социальные ниши представлены в виде соответствующих отраслевых периодических изданий.

Образ «поезда журналистов» демонстрирует роль средств массовой информации в советском политическом и культурном проекте и является переосмыслением образа локомотива в истории русской литературы.

Данное исследование имеет очевидные научные перспективы в нескольких аспектах: это системное изучение процессов, которые происходили в журналистике и литературе 1920-х гг., исследование журналистского генезиса творчества коллег И. Ильфа и Е. Петрова по газете «Гудок» – М. Булгакова, Ю. Олеши, В. Катаева, М. Зощенко, фронтальное рассмотрение «писательской» четвертой полосы «Гудка».

«Журналистский код» в романах И. Ильфа и Е. Петрова является репрезентативным примером общности тех культурных процессов, которые происходили в журналистике и литературе 1920-х гг. Можно сделать вывод, в художественной прозе И. Ильфа и Е. Петрова журналистские коды имеют сквозной характер и имеют определяющее значение для разных уровней поэтики: жанра, образной системы, хронотопа и языковых средств.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. «Гаврило». 1924. №1.
2. «Литература и искусство». 1944. № 27. 1 июля.
3. «Литературная газета». 1937. № 21. 20 апреля.
4. «Счастье литературы». Государство и писатели. 1925–1938 гг. Документы / сост. Д.Л. Бабиченко. М.: РОССПЭН, 1997. 318 с.
5. Ардов В. Чудодеи [Электронный ресурс] // Сборник воспоминаний об И. Ильфе и Е. Петрове. М.: Советский писатель, 1963. URL: http://www.gramotey.com/?open_file=1269064409#TOC_id1195783 (дата обращения: 24.05.2017).
6. Астафьева А.С. Архетип трикстера в творчестве Н.В. Гоголя и И. Ильфа и Е. Петрова // Классические и неклассические модели мира в отечественной и зарубежной литературе. Волгоград, 2006. С. 233–237.
7. Афанасьева Т.С. Интеграция архетипов плута и демона в образе Остапа Бендера // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2008. № 6. С. 131–141.
8. Афанасьева Т.С. Литературная архетипика и мотивно-образная система дилогии И. Ильфа и Е. Петрова: автореф. дис. канд. филол. наук. Магнитогорск, 2009. 22 с.
9. Барский О.В. Код Жуковского – Пушкина в «Двенадцати стульях» И. Ильфа и Е. Петрова // Вопросы филологии и журналистики. Вып. 3. Омск: Изд-во ОмГА, 2008. С. 23–28.
10. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.
11. Бахтин М. Сатира // Собр. соч.: в 6 т. М.: Лабиринт, 1997. Т. 5. С. 11–39.
12. Бестолкова Г.В. Отражение реалий русской культуры в английских и французских переводах: на материале романов И. Ильфа и

Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой телёнок» и их переводов на английский и французский языки: дис. ... канд. филол. наук, 2005. 219 с.

13. Богданов К.А. Vox populi: Фольклорные жанры советской культуры. М., 2009. 368 с.
14. Булгаков М.А. Собр. соч.: в 5 т. М.: Худож. лит., 1989–1990.
15. Булгаков М.А. Собр. соч.: в 8 т. СПб.: Азбука-классика, 2002.
16. Варакин А. Где и когда родился Остап Бендер? // Литературная Россия. 1997. № 38. С. 8–9.
17. Галанов Б. Илья Ильф и Евгений Петров. М.: Советский писатель, 1961. 312 с.
18. Галанов Б.Е. Илья Ильф и Евгений Петров. М., 1961. 312 с.
19. Гехт С. Семь ступеней [Электронный ресурс]. URL: <https://biography.wikireading.ru/255522> (дата обращения: 01.06.2017)
20. Гурылева А.А. Лексика эпохи в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» // Научный потенциал города – XXI веку. Самара, 2004. С. 44–46.
21. Дергилёва Ж.И. Художественный антропонимикон в лингвокультурологическом представлении: на материале диалогии И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Белгород, 2008. 21 с.
22. Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 424 с.
23. Добренко Е. Формовка советского читателя. СПб., 1997. 321 с.
24. Добренко Е. Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 592 с.
25. Ершов Л.Ф. Советская сатирическая проза 20-х годов. М.: Издательство АН СССР, 1960. 186 с.
26. Живов В.М. Язык и культура в России XVIII века. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 590 с.

27. Журбина Е.И. Искусство фельетона. М., 1965. 288 с.
28. Заварницаина Н.М. Герой-авантюрист: традиции гоголевской сатиры в прозе 20–30-х гг. XX в. (на примере романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев») // Н.В. Гоголь и языки культуры. Самара: Самар. гос. акад. культуры и искусств, 2009. С. 108–122.
29. Заварницаина Н.М. Художественная специфика феномена театрализации в русской прозе 1920-х – начала 1930-х годов: автореф. дис. канд. филол. наук. Самара, 2013. 23 с.
30. Заславский Д.И. Газетные жанры. М., 1955. 290 с.
31. Земсков В.Ф. и др. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. М.: Худож. лит. Т. 12., 1959. 704 с.
32. Зенкин С. Н. От текста к культу // Культ как феномен литературного процесса: Автор, читатель, текст. М., 2011. С.133-141.
33. Зенкин С. От текста к культу // Культ как феномен литературного процесса: автор, текст, читатель. М: ИМЛИ РАН, 2011. С. 133–140.
34. Зощенко М.М. Рассказы и фельетоны 1914-1924. СПб.: Время, 2009. 845 с.
35. Ильф И. «Записные книжки». М.: Советский писатель, 1957. 164 с.
36. Иванов И.А., Сорокина Н.В. Железная дорога в русской художественной культуре XIX-XX вв. // Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина 2011. С. 670-679.
37. Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев: Первый полный вариант романа с комментариями М. Одесского и Д. Фельдмана. М.: Вагриус, 1999. 543 с.
38. Ильф И., Петров Е. Одноэтажная Америка. М., 2016. 480 с.
39. Ильф И., Петров Е. Рассказы, фельетоны, статьи. М.: Издательство «Правда», 1985. 416 с.

40. Ильф И., Петров Е. Собрание сочинений: в 5 т. М.: ГИХЛ, 1961. Т. 2.: Золотой теленок. Рассказы. Очерки. Фельетоны (1929–1931). 560 с.
41. Катаев В.П. Алмазный мой венец. М., 1981. 528 с.
42. Кокорев А. Литературная энциклопедия: в 11 т. М., 1939. Т. 11. С. 689–695.
43. Комаров С.А. Литературная ситуация конца 1920-х – начала 1930-х годов в фельетонах И. Ильфа и Е. Петрова [Электронный ресурс] URL: http://nauka.hnpu.edu.ua/sites/default/files/fahovi%20vudannia/2010/Literaturoznavstvo_naukovi_zapusku_61_2/12.html (дата обращения: 24.05.2017).
44. Кройчик Л.Е. Булгаков-фельетонист «Гудка» // Вопросы журналистики. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1969. Вып. 1. С. 110–122.
45. Кубрякова Е.С. Язык пространства и пространство языка (к постановке проблемы) // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1997. Т. 56. № 3. С. 22–31.
46. Кузнецов И.В. История отечественной журналистики. (1917–2000). М., 2003. 640 с.
47. Кузнецов П.В. Фельетоны «Гудка»: предмет отображения и методы исследования // Вестник ТГПУ. Вып. 5 (95). 2010. С. 79–82.
48. Куляпин А.И., Скубач О.А. Мифология советской повседневности в литературе и культуре сталинской эпохи: монография. М.: Языки славянской культуры, 2013. 240 с.
49. Леонтьев К.Н. Собрание сочинений К. Леонтьева. М., 1963. Т. 1–9. 426 с.
50. Липовецкий М. Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000 годов. М., 2008. 848 с.
51. Лишина Т. Веселый, голодный, худой [Электронный ресурс] // Сборник воспоминаний об И. Ильфе и Е. Петрове. М.: Советский писатель,

1963. URL: http://www.gramotey.com/?open_file=1269064409#TOC_id1195783 (дата обращения: 24.05.2017).

52. Лурье Я.С. В краю непуганых идиотов. Книга об Ильфе и Петрове. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в С.-Петербурге, 2005. 236 с.

53. Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: в 20 т. М., 2013. Т. 1. 612 с.

54. Мунблит Г. Илья Ильф [Электронный ресурс] // Сборник воспоминаний об И. Ильфе и Е. Петрове. М.: Советский писатель, 1963. URL: http://www.gramotey.com/?open_file=1269064409#TOC_id1195783 (дата обращения: 24.05.2017).

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

56. Овсепян Р.П. История новейшей отечественной журналистики (февраль 1917 – начало 90-х годов). М., 2005. 352 с.

57. Одесский М., Фельдман Д. Литературная стратегия и политическая интрига: «Двенадцать стульев» в советской критике рубежа 1920 – 1930-х годов [Электронный ресурс] // Дружба народов. 2000 №. 12. URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2000/12/odess.html> (дата обращения: 01.05.2017).

58. Одесский М., Фельдман Д. Литературная стратегия и политическая интрига: «Двенадцать стульев» в советской критике рубежа 1920 – 1930-х годов [Электронный ресурс] // Дружба народов. 2000 №. 12. URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2000/12/odess.html> (дата обращения: 01.05.2017).

59. Одесский М.П., Фельдман Д.М. Легенда о Великом Комбинаторе, или Почему в Шанхае ничего не случилось // Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. Первый полный вариант романа с комментариями М. Одесского и Д. Фельдмана. М.: Вагриус, 1998. С. 5–17.

60. Одесский М.П., Фельдман Д.М. Москва Ильфа и Петрова («Двенадцать стульев») // Лотмановский сборник. М.: Изд-во РГГУ, Изд-во «ИЦ-Гарант», 1997. Т. 2. С. 743–761.
61. Ольшевец М. Обывательский набат (О «Сентиментальных повестях» М. Зощенко) // Лицо и маска Михаила Зощенко. М.: Олимп-ППП, 1994. С. 150–158.
62. Паперный В. Культура «Два». М.: Новое литературное обозрение, 1996. 384 с.
63. Першкина А.Н. Журнал братьев Достоевских «Время»: история, поэтика, проблемы атрибуции: дис. ... канд. филол. наук. М., 2013. 315 с.
64. Петров Е. Из воспоминаний об Ильфе [Электронный ресурс] // Сборник воспоминаний об И. Ильфе и Е. Петрове. М.: Советский писатель, 1963. URL:http://lib.ru/ILFPETROV/vospominaniya.txt_Ascii.txt (дата обращения: 24.05.2017).
65. Петров Е. Мой друг Ильф. М.: Текст, 2001. 349 с.
66. Потапов А. Где служил Гаврила Гаврилой? // Потапов А. Обо всем интересном понемногу. URL: <http://apotapov777.livejournal.com/9261.html> (дата обращения: 06.06.2017).
67. Разувалова А.И. Образ дома в русской прозе 1920-х годов : дис. ... канд. филол. наук. Красноярск, 2004. 240 с.
68. Родченко О.Д. Многозначные прилагательные-лейтмотивы в тексте романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев»: дис. ... канд. филол. наук. Л., 1984. 223 с.
69. Ряжских Е.А. Явления разговорно-речевого словообразования и синтаксиса и их художественные функции в произведениях И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» // Проблемы изучения живого русского слова на рубеже тысячелетий. Воронеж, 2003. Ч. 1. С. 182–192.

70. Саатчан Г.Р. Ильф и Петров в гоголевской шинели: заметки читателя-источниковеда // Народ и власть: исторические источники и методы исследования. М.: ИАИ РГГУ, 2004. С. 311–314.
71. Смирнов И.П. Психодиахронологика: Психоистория русской литературы от романтизмы до наших дней. М., 1994. 352 с.
72. Соколянский М.Г. О гоголевских традициях в дилогии И. Ильфа и Е. Петрова // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2009. Т. 68. № 1. С. 38–44.
73. Соколянский М.Г. О гоголевских традициях в дилогии И. Ильфа и Е. Петрова // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2009. С. 38–44.
74. Тертычный А.А. Жанры периодической печати. М., 2000. 310 с.
75. Тынянов Ю.Н. О пародии // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 284–310.
76. Тюпа В.И. Постсимволизм (теоретические очерки русской поэзии XX века). Самара, 1998. 115 с.
77. Худяков В.В. Афера Чичикова и Остап Бендер // В цветущих акациях город (Бендеры: люди, события, факты). Бендеры: Полиграфист, 1999. С. 83–85.
78. Шарова В.В. Средства выражения экспрессивности в сатирическом художественном тексте: На материале романов И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок»: дис. ... канд. филол. наук. Санкт-Петербург, 2003. 224 с.
79. Шилова Н.Л. Редакционная концепция литературы в критике и публицистике журналов «Время» и «Эпоха» (1861–1865): дис. ... канд. филол. наук. Петрозаводск., 2002. 211 с.
80. Штейман М.С. М. Булгаков – фельетонист на страницах «Гудка» // Наука и мир. 2014. № 8 (12). С. 128–129.
81. Щеглов Ю.К. О романах И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» // И. Ильф, Е. Петров. Двенадцать стульев: Ю. К. Щеглов. Комментарии. М.: Панorama, 1995. 653 с.

82. Щеглов Ю.К. Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. 658 с.
83. Яновская Л.М. Три книги об Ильфе и Петрове // Новый мир. 1962. № 1. С. 256–260.
84. Яновская Л.М. Почему вы пишете смешно? Об И. Ильфе и Е. Петрове, их жизни, их юморе. М.: Наука, 1969. 217 с.

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра русского языка, литературы и речевой коммуникации



МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

**ЖУРНАЛИСТИКА КАК ОБРАЗНАЯ СТРУКТУРА И
ДИСКУРСИВНАЯ СТРАТЕГИЯ
В РОМАНАХ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА
«ДВЕНАДЦАТЬ СТУЛЬЕВ» И «ЗОЛОТОЙ ТЕЛЕНОК»**

45.04.01 Филология

45.04.01.02 Русская литература

Магистрант

Е.В. Филиппова

Научный руководитель

д-р филол.наук, доц.

Нормоконтролер

Е.Е. Анисимова

Н.П. Булахова

Красноярск 2017