

**ВНЕШНОСТЬ ГЕРОЕВ В РОМАНАХ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА
«ДВЕНАДЦАТЬ СТУЛЬЕВ» И «ЗОЛОТОЙ ТЕЛЕНОК»**

Предлагаемая статья посвящена осмыслению роли внешнего облика персонажей в романах И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок», которые мы будем рассматривать как своеобразную диалог¹, объединенную не только общностью главного героя, но, прежде всего, схожими художественными принципами.

Внешность понимается нами как один из моментов авторской художественной оценки героя литературного произведения. В этом смысле она неотделима от ценностно-смысловой структуры произведения в целом. Сам *акцент* на внешне-материальной стороне человека (в соотношении с внутренней), а также подчеркивание определенных сторон внешнего облика представляют собой результат *выбора*, который в художественном произведении всегда имеет *ценностную* природу.

Вопрос о внешности персонажей отсылает к герою в целом. Образ «великого комбинатора», объединяющий два романа, безусловно, пользовался и продолжает пользоваться наибольшим, по сравнению с другими персонажами диалогии, вниманием исследователей. В большинстве интерпретаций образа Остапа Бендера в центре внимания оказывается поиск литературных прототипов. Как правило, выделение того или иного литературного предшественника «великого комбинатора» связано с указанием на определенную традицию, в которой, по мнению авторов, укоренен образ героя. Наиболее традиционным является осмысление образа Остапа Бендера в контексте представлений о *плутовском* типе персонажа². Именно в таком ключе интерпретируются различные особенности его языка и поведения: в них, прежде всего, подчеркивается «масочный» характер, непод-

линность, претензия на определенное положение в бытии³. При этом внешность персонажей романов упоминается лишь вскользь; часто имеет место одностороннее сатирическое истолкование внешнего облика героев⁴. Вместе с тем, именно внешний облик персонажей в романах «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» как явление, связанное с оппозициями скрытого и проявленного, лица и маски, нуждается в специальном изучении.

Во внешности Воробьянинова («Двенадцать стульев») заметно ее несоответствие окружению. Это вышедшая из моды одежда – «довоенные штучные брюки», «пенсне», «лунный жилет»⁵. Герой словно выпадает из времени, до конца романа он останется в «лунном жилете, осыпанном мелкой серебряной звездой» – это жесткая, неизменная оболочка, утратившая живую связь с изменяющимся миром⁶. При этом наружность героя приобретает свойства, указывающие на нечто, вообще не существующее: «Ипполита Матвеевича за большой рост, а особенно за усы, прозвали... Мацистом, хотя у *настоящего Мациста никаких усов не было* [здесь и далее курсив мой – Ю.П.]». Выброшенность героя из соответствующего ему ценностного окружения проявляется не только в превращении внешности в косную оболочку, грань между героем и миром, но также и в его «неприкаянном» существовании, которое (в отличие от Бендера) ему ценностно не близко. Дом Ипполита Матвеевича не только лишается статуса дома, превращаясь в казенное учреждение, но, утрачивая присущую дому связь с родовыми, продуктивными ценностями, становится прибежищем старости и смерти (характерно, что даже формально молодые «племянники» Альхена живут в доме «на старушечьих правах», то есть старость побеждает молодость). Подобным же образом стулья – предмет домашнего обихода – приобретают свойство «разбегаться». Для Воробьянинова представляет ценность устойчивая, частная жизнь, что проявляется в его отношении к нижнему, интимному слою одежды. В мечтах Ипполита Матвеевича о бо-

гатстве «отъезд за границу» сочетается с «покупкой новых носков», а «возможная поездка в Канны» с «оранжевыми... кальсонами».

Нечто похожее имеет место в «Золотом теленке». К примеру, внешность Васисуалия Лоханкина также соотнесена с образами мертвого или древнего: такова «фараонская бородка»⁷, ассоциирующаяся с мумией. Одновременно мы замечаем здесь несходство «маргинального» положения героя с фараонским, то есть царственным атрибутом. И в этом случае овнешнение человека означает замыкание в жесткие, раз и навсегда данные границы.

Противопоставление свободной воли героев и жесткой внешней оболочки-формы проявляется и в их речевом поведении, а именно в своеобразном «отчуждении» речи от говорящего. Так, в сцене митинга по случаю открытия трамвая герои, пытаясь сказать речь, против своей воли начинают говорить о международном положении: «слова сами по себе, против воли оратора, получались какие-то международные». Речь здесь – не результат внутренней активности говорящего, а нечто постороннее ему самому, лишенное творческой и коммуникативной составляющей. Речь «отчуждена» не только от самих выступающих, но и от того жизненного контекста, в котором она произносится (международное положение не имеет отношения к пуску трамвая). Несколько раз повторяемая, она представляет собой готовую жесткую «форму», которую последовательно и против собственной воли «примеряют» докладчики. В «Золотом теленке» Васисуалий Лоханкин в определенные моменты своей жизни также начинает говорить правильным ямбом, хотя «стихов не писал и не любил их читать». В обоих случаях речь выступает не только как что-то независимое от воли героев, но и этически чуждое им (те, кто произносят речи о «международном положении», тоже понимают, что говорят «не то»).

Подобный тип оценки посредством внешности связан и с Остапом Бендером. При этом этическая оценка (в кругозоре героя) сталкивается с

художественной авторской оценкой, и это столкновение происходит на «территории» внешнего облика. В финале романа «Золотой теленок» привлекает внимание «стотысячная шуба» героя. Упоминается ее величина («великая, почти необыкновенная шуба») и толщина («шуба была двойная») – в этой одежде словно подчеркивается жесткость границ, основательность. Характерно, что шубу Остап *«строил, как дом, изготавливал чертежи, свозил материалы»*. Сравнение одежды с домом говорит об основательности, устойчивости места героя в мире, что противоречит «неустойчивому» способу его бытия. Облик в этом случае – претензия на твердое, устойчивое положение в жизни. Герой сковывается посредством жестких, давящих границ своего «облачения», при этом он весь «одет» в вещи: «трудно было передвигаться с золотым блюдом на животе», «спина чесалась под развешанными на ней часами». Сам герой как бы застывает – его движения становятся затрудненными. Однако попытки героя «устроиться» в мире (причем, именно в реальном мире, а не в мире мечты, от которого герой *отказывается*) оказываются неудачными. Авторская оценка образа героя проявляется в событии «развенчания». Оно и начинается со снятия своеобразного «венца» – «бобровой тиары» – и заканчивается снятием шубы, отнятием всех вещей, в которые было превращено сокровище. Герой буквально «разоблачается», но при этом теряет четкие границы в мире, его облик снова приобретает асимметрию, неопределенность и открытость («странный человек без шапки и в одном сапоге»), свойственную герою изначально. Внутренняя позиция *героя*, связанная со стремлением занять в мире строго определенное положение (превращение сокровищ в *шубу* – вещественную *оболочку*), противоречит авторской оценке, выражающейся в потере героем шубы и всех покрывающих его вещей (кроме ордена Золотого Руна).

Авторская художественная оценка проявляется в том, что Остапу (в отличие, к примеру, от Корейко) чуждо не только любое *официальное*

(надписи на портсигарах, покрывающих тело Остапа, относятся к сфере официальных отношений), но и любое *частное*⁸ устойчивое положение в мире.

Попытка Бендера начать жизнь «частного лица», обрести устойчивое место в мире через любовь и семью⁹ (любовь к Зосе) или посредством денег (материализованных, превратившихся в вещь) противоречит его «публичному» (в специфическом смысле) положению в мире, не предполагающему установление с миром прочных связей. В финале «Золотого тельца» обнаруживается определенное сходство с концовкой предыдущего романа. В «Двенадцати стульях» сами сокровища, существующие в воображении героев как некая неустойчивая, воздушная субстанция («бриллиантовый дым»), превращаются в *здание*, сделанное из *камня*, что параллельно реальной или метафорической смерти героев. Но если в «Двенадцати стульях» окаменением сокровищ все заканчивается, то в «Золотом тельце» превращенное в вещи сокровище исчезает, а герой *освобождается* от стесняющих его одежд – границ *устойчивого* облика. Развеществлению героя параллельно «размягчение» природы – начинается ледоход, переход от зимнего *застывшего* состояния мира к весеннему *влажному* и неопределенному, которое соотносится с бытием героя, в основе которого неустойчивость, отсутствие жестких границ.

Существование Бендера публично, развернуто к другим, связано с *открытостью* миру с его разнообразными ценностными контекстами. Публичное положение Остапа сопряжено со специфической *позой оратора*, выступающего на трибуне, на суде («господа присяжные заседатели!»), на сцене («не надо оваций!»). В начале «Золотого тельца» Бендер появляется в «артистической фуражке», что сближает его внешность со сценическим костюмом. Однако характерно замечание, что такие фуражки носят «администраторы летних садов и конференсье», подчеркивающее неустойчивость положения героя – летние сады закрываются осенью, конфе-

рансье не играет какой-то определенной роли, а объявляет различные номера.

Публичность героев (не только Остапа) предполагает особое отношение к внешности. Так, ненужным оказывается нижнее белье – *интимно-домашний слой одежды*: у Остапа не было под известными апельсиновыми штиблетами носков, в другом месте особо подчеркивается, что «под ковбойкой» Остапа «не было уже больше ничего». Противоположный (но в смысловом отношении идентичный) пример – выступание нижнего белья из-под верхней одежды – у Паниковского «брюки были настолько коротки, что обнажали белые завязки кальсон». Особого внимания достойна «манишка» Паниковского. Эта часть костюма особенно дорога герою: «манишки я вам никогда не прощу». Манишка – фиктивная одежда, скрывающая отсутствие настоящей. Опять перед нами ситуация отсутствия под верхним слоем одежды нижнего – частного слоя (после утраты манишки из-под пиджака Паниковского «на свет божий глядит голая грудь»). «Красное горшечное лицо» «домовитого» Козлевича в главе «Сердце шофера» («Золотой теленок»), наоборот, указывает на частно-домашний план его существования (горшок связан с едой и домашним очагом). Однако «домовитость» Адама Козимировича противопоставляется его реальному положению «на колесах».

Несколько иную ценностную природу, не связанную с внешностью-*формой* (в широком смысле этого понятия), имеет внешность Александра Ивановича Корейко. Впервые мы встречаемся с Корейко в главе «Обыкновенный чемоданишко» («Золотой теленок»): «человек без шляпы, в... кожаных сандалиях, надетых по-монашески на босу ногу, и белой сорочке без воротничка». Особенность такой наружности мы понимаем несколькими страницами позже: «он вмешался в их [служащих – Ю.П.] нестройные ряды, после чего костюм его потерял всякую оригинальность». Одежда (и внешность в целом) представляет собой, по-видимому, то, что включает

героя в определенный, а именно профессиональный контекст. Наружность в данном случае как раз объединяет героя с окружением, а не отделяет от него. После раскрытия тайны «обыкновенного чемоданишки» мы понимаем также, что между внешностью и внутренней позицией героя проходит ценностная граница. Наружность в рассмотренном случае – *личина*, позволяющая герою вписаться во внутренне чуждый ему жизненный контекст. Таким же образом интерпретируется внешность Корейко на всех этапах его коммерческой деятельности (глава «Подземное царство»). Во всех случаях внешняя сторона ценностно отделена от самосознания героя, но при этом вписана в постоянно меняющееся жизненное окружение: так, в Москве Корейко меняет оранжевые сапоги и бекешу, являющиеся «пережитком старины», на презентабельный «английский костюм».

В обликах «двух комбинаторов» сразу обнаруживаются схожие черты. От отдельных подробностей – «оранжевые сапоги» и «апельсиновые штиблеты», отсутствие носков как под штиблетами, так и под сандалиями Корейко – до общего принципа: внешность героев не становится неизменной, «приросшей» к ним оболочкой, а постоянно меняется. Изменения внешности Александра Ивановича следуют за изменяющимся жизненным контекстом, к которому внешность героя как бы «привязана». Внешность Остапа также во многих случаях выполняет функцию *маски*, она ориентирована на реакцию других, но при этом ценностно отделена от внутреннего мира героя. Таковы «красная нарукавная повязка», «докторский халат» и «захватанная руками чалма», извлекаемые Остапом из «акушерского саквояжа».

Однако при более пристальном взгляде в облике «великого комбинатора» обнаруживаются подробности, не вписывающиеся в представление о внешности-*личине*. На «первое свидание» с Корейко Остап надевает милицейскую фуражку с гербом города Киева, а потом, возвращаясь со встречи, забывает снять ее. Рассмотренная в ряду других предметов, извлеченных

из саквояжа, фуражка предстает как разновидность маски, средство мимикрии, приспособления к постоянно меняющемуся окружению, что так актуально для плутовского персонажа¹⁰. Надевание фуражки в этом случае равнозначно претензии на официальность (в тексте фуражка несколько раз названа «официальной»), противоположную реальному «маргинальному» положению героя (внешность как личина). Но «официальная» фуражка вырвана из соответствующего ей официального окружения, это «фуражка с гербом города Киева, совершенно неуместным в городе Черноморске». Таким образом, надевание фуражки лишается всякого практического смысла, связанного с исполнением роли милиционера. Неправильность герба замечена и Александром Ивановичем (что проявляется уже в ироничном замечании Корейко – «фуражечку милицейскую не забудьте»). Обман очевиден и тому, кто обманывает, и тому, кто должен быть обманут. Однако сама *несообразность* внешности становится моментом оценки героя в кругозоре автора – во внешности подчеркивается несоответствие не только внутренней позиции героя (я-для-себя), но и окружению. Необходимым моментом овнешнения героя является ценностный зазор между наружностью и окружением.

Схожие подробности мы находим в романе «Двенадцать стульев». В главе «Великий комбинатор», знакомящей нас с Остапом Бендером, герой размышляет о своих коммерческих планах и о затруднениях, мешающих их осуществлению. Затруднения в обоих случаях связаны с внешним обликом человека. Осуществлению карьеры многоженца мешает отсутствие «серого в яблоках костюма», а написанию картины «Большевики пишут письмо Чемберлену» – необходимость изобразить «большевиков» в обычных костюмах. Оба затруднения с обыденной точки зрения – малосущественны. Однако сам Остап проясняет их природу: «Не будет того эффекта! – произнес Остап вслух».

Особенностью того «эффекта», который Остап Бендер хочет произвести с помощью костюма и картины, в том, что неизвестен его адресат. Очевидно, что эффект, в первом случае, рассчитан не на «дежурную жену» (вдову Грицацуеву Остапу удается покорить и в обычном костюме, прибавив к нему, в частности, «полушелковый шарф»). Ипполит Матвеевич также не является тем, кто должен почувствовать на себе силу эффекта. Он просто не замечает того смысла, который Остап вкладывает в одежду. В главе «Землетрясение», где мечта о костюме наконец-то осуществляется, Остап носит его, несмотря на жару (то есть функция одежды в этом примере противоположна утилитарной). Однако никакого видимого эффекта на окружающих костюм не производит, Остап заливает его вином. По видимому, тот кругозор, в котором внешность героя должна ценностно оправдываться, не принадлежит миру, который окружает героя. Эффект от картины, по всей видимости, также не рассчитан на жизненное окружение героя, а направлен куда-то за его пределы. Остап сам чувствует непонятность картины, сомневаясь «удобно ли будет рисовать т. Калинина в папаче и белой бурке, а т. Чичерина – голым по пояс». И в том, и в другом случае обыденная, форменная наружность человека («походный зеленый костюм» ассоциируется с мундиром, формой, а обычные костюмы большевиков соответствуют их социальному положению) заменяется какой-то другой, более «эффектной». Герои посредством наружности как бы «изымаются» из обычного ценностно-смыслового окружения и включаются в другой смысловой контекст, связанный с иным, запредельным жизненному миру героев кругозором.

Чтобы еще раз проиллюстрировать данное положение, вернемся к главе «Землетрясение» из романа «Двенадцать стульев». Помимо наружности Остапа там упоминается и новый костюм Ипполита Матвеевича: «Воробьянинову... были куплены белый пикейный костюм и морская фуражка»¹¹. Очевидно, что такой наряд не может быть оценен никем, кроме

самого Остапа. В кругозоре Воробьянинова это просто приличный костюм. Смысл, который видит в этой одежде Остап, не может быть понят никем из окружения героев, он обращен за его пределы. Для нас, таким образом, важны два момента: ценность *внешности* для Остапа, *публичность* его бытия и ценностная «внезаходимость» некоторых видов внешности тому миру, в котором действуют герои.

Вообще у Остапа на протяжении обоих романов не раз обнаруживается страсть одевать других. Костюм «брендмейстера», приобретенный Остапом для Паниковского в смысловом отношении идентичен адмиральской фуражке Воробьянинова – он также не вписывается в окружение, обозначает границу между героем и миром. Характерно, что обе покупки совершаются в магазинах *готового* платья. То есть готовое, предназначенная для *определенного* контекста, облачение попадает на *незапланированное* место, чем разрушается его «готовность».

В свете сделанных предположений чрезвычайный интерес приобретает «орден Золотого Руна». Это многозначный образ. С одной стороны, орден – это часть парадного костюма, связанного с определенным статусом (отмечено, что орден – атрибут «большой частью коронованных особ»). Этим самым он является существенным дополнением к шубе и тиаре – своеобразному мундиру «кавалера ордена Золотого Руна» (так называется заключительная глава романа). Но, с другой стороны, «официальность» ордена не подтверждается официальным окружением (как и в случае с фуражкой киевского милиционера). Это снова часть облика, выступающая за пределы окружения, устанавливающая между героем и миром, в котором он существует, *ценностный зазор*. Характерно то, что орден – единственное, что остается Остапу после грабежа, когда облик героя вновь (как и в начале «Двенадцати стульев») становится «асимметричным». Вместе с тем, «официальное» наименование ордена изменено Остапом на «орден Золотого Теленка». Помимо естественной ассоциации с

«золотым тельцом» как образом овеществленного, ограниченного бытия, на наш взгляд, это название связано с образами чего-то детского, натурального состояния мира («молоко и сено») как недостижимой альтернативы существования героя.

Итак, положение обоих комбинаторов в значительной степени *публично*, рассчитано на реакцию *других*. Но публичное существование Корейко противоречит его ценностной позиции. Ему ближе устойчивое, твердое положение в мире, связанное с остановившимся временем. Именно поэтому *будущее* для Александра Ивановича ценностно равнозначно *прошлому*, а сам он пытается сохранить себя неизменным: Корейко «хотел быть молодым и свежим в тот день, когда все возвратится к старому». Для Корейко значимы ценности, относящиеся к частному, семейно-домашнему кругу. Зося Синицкая кажется ему «невестой». После разговора, когда он делает Зосе предложение, Корейко «шатался по городу, тупо рассматривал карточки голеньких младенцев в стеклянных витринах». Но обращенность героя к ценностям, связанным с устойчивым положением в мире, противоречит его реальному «неприкаянному» положению: «подпольный миллионер» вынужден переезжать с места на место. Сам чемодан, где Александр Иванович хранит деньги, находится в *вокзальной* камере хранения.

Внешность Бендера и его спутников, в «создании» видимого образа которых Остап зачастую принимает непосредственное участие, не всегда является средством *приспособления* к ценностно чуждому окружению. Наоборот, она является средством *выделения* из окружающего жизненного контекста. Герой постоянно дистанцируется от того жизненного положения, в котором он находится. Причем дистанцируется не «внутренне» как частный человек, а «внешне», с расчетом на реакцию других.

В связи с существенной публичностью бытия Бендера интересна такая особенность его наружности, как наличие в ней черт героического персонажа: «могучая шея», «медная ладонь», «атлет с точным, словно выби-

тым на монете лицом», «медальное лицо», «атлетически сложенный мужчина». Так, в сцене встречи двух «сыновей лейтенанта Шмидта» внешность рыжеволосого Балаганова трагически противопоставлена облику «очаковского героя», однако о внешности Остапа этого нельзя сказать. Мы нигде не встречаем какого-либо ценностного снижения этих черт, они не являются маской, а присущи самому герою. Однако появление таких подробностей в значительной мере предсказуемо. Наружность Остапа в ряде проанализированных нами моментов не вписывается в жизненное окружение, но при этом не отчуждается от самого героя. Это персонаж, сохраняющий целостность на фоне утратившего целостность мира. То окружение, от которого наружность Бендера не была бы отчужденной (мир неопределенного будущего, *мечты* в широком смысле), противопоставляется *реальному* окружению героя как «прозаическому», «будничному», которое в мирах романов связано, прежде всего, с жестко определенными, устойчивыми в пространственном и временном планах ценностями. Так, в финале «Двенадцати стульев» город отправляется в «будничный свой поход» после смерти Остапа.

Очевидно и то, что *внутри* художественного мира романа нет кругозора, в котором смысл «эффектной» внешности героя был бы понят. «Эффект», о котором Бендер говорит в начале романа, направлен за пределы окружающего героя жизненного мира, к кругозору *читателя*. Внешность Остапа размыкает границы не только *отдельного жизненного положения* (как внешность Кисы, приросшая к герою и к контексту смыслового прошлого), но *мира в целом*, обнажая его ценностные *пределы*.

Итак, в романах «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» мы наблюдаем несколько способов оценки героев посредством их внешнего облика. В первом случае, связанном с такими героями, как Киса Воробьянинов, Фунт, пикейные жилеты, Лоханкин и др., а также с Остапом (эпизод со «стотысячной шубой») внешность представляет собой *жесткую грани-*

цу, обозначающую устойчивое положение героя в мире, но при этом отделяющую героя от изменяющегося мира, внешность как бы «прирастает» к герою. Во втором случае (Корейко и, в некоторых эпизодах, Остап Бендер) внешность героя изменчива и не связана с твердым положением героя в мире, но она представляет собой оболочку, личину, позволяющую адаптироваться в ценностно чуждом окружении. В третьем и наиболее существенном, на наш взгляд, случае (Бендер и некоторые из его спутников) внешность обозначает видимую неопределимость героев жизненным контекстом (причем любым из изображенных в том или другом романе). Если в первых двух разновидностях внешность обозначает ограниченность бытия героев, которым она присуща, то в третьей – мира, в котором герои действуют.

¹ Подход к данным романам как художественному единству имеет место у разных авторов. Определение романов именно как «дилогии» встречается, например, в следующих работах: Гандлевский С.А. Странные сближения // Иностранная литература. 2004. № 10. С. 255; Прохорова Н.И. Об источниках психоаналитических мотивов романа И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок» // Филологические науки. 2003. № 3. С. 86, 91. Избранный в предлагаемой статье подход, разумеется, не отрицает необходимости рассмотрения каждого романа как специфического художественного явления.

² О чертах плутовского персонажа в образе Остапа см., к примеру: Вулис А.З. И. Ильф и Е. Петров: Очерк творчества. М., 1960; Старков А.Н. «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» Ильфа и Петрова. М., 1969; Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994; Щеглов Ю.К. О романах И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» // Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. М., 1995; Гандлевский С.А. Указ. соч.

³ Так, по мнению А. Жолковского, «оргией социальной мимикрии определяется мир этих двух романов» (С. 47), при этом «независимость героя проявляется... в искусстве супермимикрии» (С. 48). В то же время автор отмечает другие, не связанные с «плутовской» традицией, особенности в образе Бендера (С. 50).

⁴ Так, С. Гандлевский замечает, что «сочинители наделили своих героев броской внешностью – чрезмерной до безвкусицы красотой, замыленной и киношной» (см.: Гандлевский С.А. Указ. соч. С. 252). Мы также никак не можем согласиться с Д.С. Лихачевым, увидевшим в мечте Остапа о костюме «жалкую претензию на моду» (Лихачев Д.С. Литературный «дед» Остапа Бендера // Лихачев Д.С. Избранные работы: В 3 т. Т. 3. Л., 1987. С. 357). О «бесцветном, “обтекаемом” внешнем облике» Корейко пишет А. Вулис (Вулис А.З. Указ. соч. С. 232).

⁵ Роман «Двенадцать стульев» цитируется по изданию: Ильф И.А., Петров Е.П. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. М., 1994. С. 27–327.

⁶ «Выпадение» из времени соотносится со своеобразным «выпадением» из культуры. По ходу романа в герое, в том числе, в его наружности и поведении, все ярче проявляются животные черты. «Перекрашивание» Кисы (само прозвище – говорящее) сопровождается историей Остапа о перекрашенном рысаке, Ипполит Матвеевич «зверски пошевелил усами», «засмеялся крысиным смешком», «встал на четвереньки и... завыл» у него «ус... как у пожилого кота», «дикий» крик в финале (ср. сочетание дикости и крика – в образе отца Федора) и т. д. В конце «Двенадцати стульев» метафорическая смерть героя – именно животная смерть («крик простреленной навывлет волчицы») и одновременно гибель *натурального* начала в герое.

⁷ Роман «Золотой теленок» цитируется по изданию: Ильф И.А., Петров Е.П. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2. М., 1996. С. 7–309.

⁸ Частная сфера в «Двенадцати стульях» и «Золотом теленке» внутри себя противоречива. Так, семейное счастье Александра Яковлевича и его супруги окружено старостью и смертью. Жизнь Коли и Лизы, несмотря на наличие фундаментальной ценности – «матраса», омрачается тонкостью фанерных перегородок, через которые слышно, как «целуются». Семейная жизнь утрачивает необходимое ей свойство *частности*. Здесь стоит упомянуть образы *сгоревшего дома* – «вороньей слободки», *распадающихся* (Востриковы) и *«странных» семей* (Щукины в «Двенадцати стульях», Птибурдуковы и Лоханкин в «Золотом теленке»).

⁹ В черновом варианте «Золотого теленка», в главе «Адам сказал, что так нужно» (см.: Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев; Золотой теленок. М., 2001. С. 607–613) герой в финале женится на Зосе Синицкой, обретая прочное место в мире. Однако в завершающем варианте романа, как известно, Зося предпочитает Остапу «представителя коллектива» – образ героя сохраняет цельность.

¹⁰ См.: Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб., 2000: «они [плут, шут, дурак – Ю.П.] могут пользоваться любым жизненным положением лишь как маской» (С. 88), «вся их функция к тому и сводится, чтобы овнешнить (правда, не свое, а отраженное, чужое бытие – но другого у них и нет)» (С. 89).

¹¹ Безусловно, имеет значение то, что это именно *морская* фуражка. Мотив моря, связанный с темами свободы (вода как *нетвердая* субстанция), стихии, движения имеет огромное значение как в «Двенадцати стульях», так и в «Золотом теленке». В частности, в главе «Великий комбинатор» («Двенадцать стульев»), где мы впервые встречаемся с Остапом, он держит в руке связанный с морем предмет – астролябию. В «Золотом теленке» герой появляется в «морской фуражке с белым верхом» и т.п.