

гентности: бабушка, с ее удивительными письмами (глубочайший патриотизм и человечность, выраженные в удивительном русском яз., унаследованном внучкой), мать, пафосом всей жизни которой стало непрекращающееся в самых тяжелых условиях общение с высочайшими интеллектуальными и нравственными ценностями и передача этого пафоса идущим вослед. «Человеку, развившему свой интеллект, легче переносить невзгоды, ибо обеспечен тыл, куда можно уйти. Жизнь не удалась, рухнуло то и рухнуло это, но остаются книги, музыка, живопись, и тот, кто умеет этим наслаждаться, выстоит, не пропадет. „Пока есть книги, жизнь еще хороша!“ — писала мать в своем дневнике. Этот тыл она стремилась обеспечить и дочерям». Главной книгой И., возможно, была автобиографическая проза с ее мастерским сочетанием документальности и художественности.

И. никогда не вела дневников, но делала короткие заметки в настольном календаре, записи на отдельных листках, складывая их в папки, — вдруг пригодятся. После ее смерти на столе осталась последняя неразобранная папка — наброски к ненаписанному роману «Второе возвращение», жанровые зарисовки, фрагменты давних записей. М. Тимофеева в предисл. к публикации «Из последней папки» подвела итог: «Все, что она написала во всех жанрах, напоминает о том, что есть цели, от которых нельзя отречься: достоинство, внутренняя свобода, естественность и здравый смысл». А в статье, опубликованной через несколько дней после некролога, друзья подчеркивали, что И. «...была из тех редких людей, которые оказывают воздействие не только на узкий круг знакомых, но и на духовный климат всего общества». (Лит. газ. 1994. № 4).

Соч.: Иными глазами: Очерки шанхайской жизни. Шанхай, 1945; Внимание: опасности! Лит. фельетоны и пародии. Л., 1960; Не надо овец! М., 1964; Что-то тут не клеится: Фельетоны. М., 1968; Возвращение: роман. Кн. 1 и 2. М., 1969; Тут все написано. М., 1971; Светящиеся табло: Фельетоны разных лет. М., 1971; Почему мы вернулись на Родину: сб. М., 1987. С. 189–197; Белогорская крепость: Сатирическая проза. 1955–85. М., 1989; Власть тьмы: Статьи и фельетоны. М., 1991; Дороги и судьбы: Автобиографическая проза. М., 1991; Из последней папки: Записи разных лет. 1957–93 // Лит. газ. 2000. № 23. 7, 13 июня.

Лит.: Рощин М. Долгие дни возвращения // Новый мир. 1966. № 5; Грекова И. Разветвление дорог. // Октябрь. 1983. № 10; Киреев Р. Обретение лада // Знамя. 1985. № 11; Иванова Т. Наталья, Ольга, Мариетта // В мире книг. 1986. № 12; Биуль-Зидгинидзе Н. Лит. критика ж. «Новый мир» А. Т. Твардовского. М., 1996;

Ахмадулина Б., Бакланов Г., Можаяев Б. Памяти Н. Ильиной // Лит. газ. 1994. № 4, 26 янв.; Тимофеева Н. Вступ. заметка к публикации «Из последней папки» // Лит. газ. 2002. № 23. 7–13 июля.

К. Ф. Бикбулатова

ИЛЬФ И. и ПЕТРОВ Е. Ильф Илья (настоящее имя Илья Арнольдович Файнзильберг) [04(16).10.1897, Одесса — 13.4.1937, Москва] и Петров Евгений (настоящее имя Евгений Петрович Катаев) [30.11(13.12).1903, Одесса — 2.7.1942; погиб в авиакатастрофе при вылете из осажденного Севастополя] — прозаики.

Их общая лит. деятельность продолжалась 10 лет — с сент. 1927 по апр. 1937 — и оборвалась со смертью И. Хотя каждый из них начинал свой лит. путь самостоятельно, только в их обоюдном творческом содружестве сложился тот неповторимо индивидуальный худож. стиль, который превращает этих двух писателей в единую авторскую личность и заставляет воспринимать все создававшееся ими порознь (до и после начала сотрудничества) как органическую составную часть совокупного творческого наследия.

Будучи уроженцами Одессы, И. и П. познакомились в Москве в 1925, после того как в 1923, независимо друг от друга, перебрались в столицу и стали профессиональными журналистами.

И. родился в семье банковского служащего, в 1913 окончил Одесское техническое училище и работал последовательно в чертежном бюро, на телефонной станции, на авиационном заводе и на фабрике ручных гранат, потом (как не без комической серьезности сообщается в «Двойной автобиографии» писателей, 1929) «был статистиком, редактором юмористического ж. „Синдетикон“, в котором писал стихи под женским псевдонимом, бухгалтером и чле-



И. Ильф и Е. Петров

ном президиума Одесского союза поэтов». В Москве И. устраивается сотрудником газ. «Гудок» (орган Центрального профсоюза железнодорожников), где обрабатывает для печати рабкоровские материалы, главным образом для сатирико-юмористической «четвертой полосы», и здесь же начинает печататься сам. В то время в «Гудке» сотрудничали также Ю. Олеша, В. Катаев, регулярно публиковались М. Булгаков, Л. Славин, К. Паустовский, С. Гехт, А. Эрлих и др. И. пробует себя и как оперативный очеркист, и как газетный публицист, и как кинофельетонист, и как автор новеллистического рассказа с элементами комедийной и одновременно героизирующей характеристики главного персонажа — чудака («**Рыболов стеклянного батальона**», 1923) или ребенка («**Маленький негодяй**», 1924). Криптограммой «Ильф» (без инициалов) впервые были подписаны очерки по материалам газетной командировки в Среднюю Азию (1925). С этой же поездкой связано появление первой в творческой практике будущего писателя записной книжки, что в дальнейшем станет регулярной формой его лит. работы — сначала как практического подспорья, позволяющего сохранять и накапливать колоритные наблюдения, сатирические темы, сюжеты, остроты, афоризмы, имена и т. д., затем также и как формы совместной с П. подготовительной работы над крупными замыслами. К концу жизни И. в его записных книжках получает все более значительную разработку жанр комической миниатюры — наброска, зарисовки, сценки, иногда с оттенком лирической грусти или горького сарказма.

Писательское самоопределение совершалось у И. медленно. До начала творческого сотрудничества с П. он оставался скорее рядовым лит. сотрудником газеты, чей острый сатирический талант был известен и ценен больше в редакционных, чем читательских кругах, но еще не художником, успевшим заявить себя в лит.-ре. Его тяготение к предельному смысловому углублению и исчерпывающей типизации единичной комической детали, его склонность к каламбурю, эксцентрически обыгрывающему этимологию или звучание имени, иронически обнажающему речевые штампы, характерные для обывательского и бюрократического мышления,— все это побуждало к поиску своего лит. пути.

П. родился в семье школьного преподавателя истории, в 1920 окончил Одесскую классическую гимназию, стал корреспондентом Украинского телеграфного агентства, затем 3 года служил инспектором уголовного

розыска; «первым его литературным произведением (как с иронической важностью сообщается в „Двойной автобиографии“) был протокол осмотра трупа неизвестного мужчины». П. был 6 годами младше своего будущего соавтора, но быстрее и раньше его определился как писатель. По приезде в Москву П. с 1924 становится выпускающим, потом ответственным секретарем редакции сатирического ж. «Красный перец», в 1926 переходит в газ. «Гудок», где работает в профотделе; одновременно активно публикуется как рассказчик-юморист и фельетонист-сатирик (в ж. «Красный перец», «Смехач», «Огонек», на четвертой полосе «Гудка»). Евгений Петров — с самого начала его основное лит. имя (поскольку настоящая фамилия стала лит. именем его старшего брата — В. Катаева, уже известного к тому времени писателя), но он подписывался также и несколькими выразительными комическими псевдонимами: «Шило в мешке», «Собакевич» (из Гоголя; ср. с катаевским юмористическим «Старик Саббакин»), «Иностранец Федоров» (имя с вывески в «Мертвых душах» Гоголя). Уже в 1926 выходит первый авторский сб. юмористических рассказов П. «**Радости Мегаса**», в 1927 — еще два: «**Без доклада**» и «**Случай с обезьяной**», и в 1928 — последний персональный сб. «**Всеобъемлющий зайчик**». Его писательскую манеру отличают непринужденное изящество повествования, сюжетный динамизм, выразительная легкость диалога, острый комизм в разработке характеров и конфликтов, однако все это еще не выделяло начинающего автора из общего ряда талантливых сатириков и юмористов нового поколения.

Сотрудничество И. и П. началось в «Гудке» с сочинения комических заголовков к рабкоровским заметкам и подписей под карикатурами. Но подлинное начало совместной лит. деятельности относится к осени 1927, когда они, откликнувшись на шутовское приглашение В. Катаева стать его «литературными неграми», приступили к сочинению сатирического романа-обозрения на тему, предложенную им же, — о поисках сокровищ, спрятанных в стуле. В качестве образца предполагалась сатирическая повесть В. Катаева «**Расстратчики**» (1926), пользовавшаяся шумным успехом. Однако вся разработка темы, начиная с ее конкретизации (12 стульев) и, соответственно, уточнения сквозной сюжетной коллизии произведения (охота за стульями разрозненного мебельного гарнитура), кончая расстановкой центральных персонажей (удвоение коллизии поиска) и группи-

ровкой вокруг них персонажей второго плана, оказывающихся основным объектом юмористической типизации и сатирического обличения, — все это полностью принадлежало самим И. и П. Роман «**Двенадцать стульев**» был завершен и опубликован в 1928 (30 дней. № 1–7), доставив авторам широчайшую читательскую известность. В 1928–29 он вышел двумя отдельными изданиями, а всего при жизни писателей выдержал 10 изд. только на русском яз. В 1929 роман публикуется во французском переводе, который приносит И. и П. международную известность, и вскоре роман переводится на большинство европейских и некоторые восточные яз.

Лит. критика сначала обошла роман полным молчанием, лишь с лета 1929 о нем заговорили: благожелательно — в «Лит. газ.» (17 июня) и ж. «Октябрь», в то время редактировавшемся А. Серафимовичем (№ 7); высокомерно-снисходительно или прямо враждебно — в журналах рапповской ориентации («На лит. посту», № 18; «Молодая гвардия», № 18; «Книга и революция», № 8; «Звезда», № 10). Сатирическое достоинство признавалось только за некоторыми эпизодами романа (например, хвалили образ лит. халтурщика Ляписа), а в остальном утверждалось, что роман лишен «настоящей сатиры» и преобладает в нем «безобидный журнально-юмористический тон»; в одном обзоре он аттестовался даже как «серенькая посредственность». Такого рода оценки выражали, однако, не только конъюнктурно-идеологические и лит.-групповые предубеждения их авторов, но до известной степени и действительное восприятие произведения, которое совсем не укладывалось в рамки тогдашних представлений о задачах и возможностях советской сатиры. Господствовала в романе якобы стихия «беззаботного смеха» (А. В. Луначарский), но у И. и П. все было сильнее и не поддавалось прямолинейным интерпретациям. «Двенадцать стульев» — авантюрно-приключенческий роман с фигурой удачливого плута в центре. Такая ориентация писателей на весьма архаичную жанровую традицию представлялась не более чем остроумной пародией на старый плутовский роман, приемом сатирического заострения злободневной темы. Однако роман «Двенадцать стульев» не только не противоречил жанровой норме плутовского романа, но, напротив, воссоздавал ее в той первоначальной полноте, какой с середины XVIII в. не встречалось в мировой лит.-ре, притом воссоздавал с учетом ее позднейших, частичных и иначе сориентированных худож. преломле-

ний («Мертвые души» Гоголя и др.). Остап Бендер в качества «плута» скорее играет своими «масками», чем живет в них, и отнюдь не стремится закрепиться в какой-либо из этих временных личин. Он бывает циничным, но не в силу душевной опустошенности и не с людьми простодушно-доверчивыми или нравственно чистыми. У него есть свой «высокий» идеал («Рио-де-Жанейро»), в который он сентиментально верует и который развенчивается в романе не потому, что иллюзорен, или недостижим, или пошл, а только потому, что объективно развенчан уже самой историей, причем как раз здесь и теперь, с чем «великий комбинатор» лично для себя не желает мириться. Как персонаж романа сатирического Остап Бендер наделен специфической худож. функцией — быть «лакумсовой бумажкой», которая проявляет сокровенную сущность всего, с чем соприкасается. За счет этого он превращается отчасти в резонера, чьи приговоры не просто остроумны и метки, но безошибочны и беспощадны, отчего не нуждаются в дальнейших авторских корректировках (именно это привносит в роман эффект мнимой писательской «беззаботности»). Остап Бендер гораздо богаче одарен, чем это требуется его сатирическим амплуа, его талантливость не сводится к комбинаторным способностям мошенника и прагматическому артистизму авантюриста. В нем проступают черты, сближающие его с честолюбивыми молодыми героями классического европейского романа XIX в. («Красное и черное» Стендаля, «Утраченные иллюзии» Бальзака, «Тысяча душ» Писемского). Эти персонажи из чувства социальной обделенности готовы идти на любые житейские и нравственные компромиссы, прокладывая себе «путь наверх». Их жизненное фиаско обнажало трагическую несовместимость человечности с индивидуалистическим идеалом. Остап Бендер отличается от них тем, что живет в другое время и в другой исторической обстановке. Уже одно это отличие превращает его в комического двойника своих «высоких» лит. предтеч, возвращая самому типу индивидуалиста исконный облик «плута».

Необычайная популярность романа «Двенадцать стульев» прочно соединила вместе имена его создателей и тем самым в значительной мере предопределила их дальнейшую творческую судьбу. Эпизодически на протяжении 1928–31 они еще продолжают порождать публикуемые рассказы и фельетоны, которые в большинстве даже стилистически неотличимы от тех, какие пишутся совместно. Предпринимаются попытки

создания крупных сатирических произведений — оба раза по заказу журналов: повесть **«Светлая личность»** (Огонек. 1928. № 28–39) — нравоописательная «провинциальная» сатира с элементами фантастики (жанр, популярный в 1920-х; ср. у М. Булгакова — «Роковые яйца», «Собачье сердце», или в других проблемных поворотах — «Месс Менд» М. Шагинян, «Гиперболоид инженера Гарина» А. Толстого), и **«1001 день, или Новая Шахерезада»** (Чудак. 1929. № 12–22) — по определению авторов, «серия гротескных новелл», бичующих управленческо-бюрократические нравы. И. и П. проявили здесь (как и в рассказах и фельетонах той поры) отчасти с новых сторон, отчасти в знакомых по «Двенадцати стульям» ракурсах свой блестящий талант юмористов и сатириков, но обе повести оставались в рамках общих достижений текущей лит. сатиры.

Летом 1929 созрела идея «воскресить» Остапа Бендера, столь «легкомысленно», по собственному признанию писателей, «убитого» ими в финале первого романа. Но замысел нового романа сложился не сразу. Первоначально возник план романа под названием «Великий комбинатор». Его основу должна была составлять международная афера героя, позволявшая иначе, чем в «Двенадцати стульях», но тоже широко развернуть роман как сатирическое обозрение, однако лишавшая его «приключенческой» динамики. Окончательное решение возвращало замысел в русло уже опробованной жанровой формы; второй роман превращался в нетривиальный вариант-повтор первого, а оба вместе — в неформальную только дилогию. Роман обрел свое название — **«Золотой теленок»**, была написана его 1-я часть, однако работа надолго застопорилась: неясным оставался финал, не находилось должной развязки. Только поездка с писательской бригадой на строительство Турксиба весной 1930 подсказала характер концовки, и вскоре роман был завершен. Публикация его (30 дней. 1931. № 1–7, 9–12) и затем 8 отдельных прижизненных изданий на русском яз., а также серия зарубежных переводов (первый — на английском яз.: Нью-Йорк, 1931, с предисл. А. В. Луначарского) утвердили всесоюзную и мировую славу писателей как выдающихся сатириков. Негативное отношение к ним определенной группы лит. критиков выразилось на этот раз в упорном противодействии печатанию романа, но в 1932 изменилась вся лит.-идеологическая конъюнктура в стране, и писательское признание пришло к И. и П. как-то незаметно, словно бы само

собой. В «Золотом теленке» повторяется сюжетно-композиционная схема «Двенадцати стульев» с тем же центральным героем, с аналогичной сквозной темой и панорамным накоплением сатирических типов и зарисовок. Только прежде Остап Бендер включался в погоню за сокровищем случайно, теперь он сам обосновывает стратегию поиска. А сокровище, которого он добивается, — уже богатство новое, имеющее совсем другой социальный, юридический и политический статус, нежели бриллианты мадам Петуховой. Тема денег в «Золотом теленке» обретает глубокий концептуальный смысл. Идея Остапа («раз в стране бродят денежные знаки, то должны быть люди, у которых их много») и его стартовая цель (полмиллиона — колоссальная по мерке рядового трудящегося человека сумма) с самого начала переводят тему «денег» из области мелких плутней и розовых грез обывателя в сферу гос. и социальных отношений и идей. Развернутая Остапом обложная охота на советского «подпольного миллионера» исходит из презумпции абсолютной юридической незащитности последнего. Более того, обнаруживать таких лиц и реквизировать их нелегальные богатства — прямая обязанность гос. правоохранительных органов. Остап Бендер вступает как бы в негласное соревнование с государством, выполняя за него эту работу. Он не борется ни с гос. идеологией, ни с его ин-тами, он просто отчуждает их от себя. Остап Бендер одерживает победу предельным напряжением сил и способностей, которое настолько укрупняет потенциальное достоинство личности героя, что трагически высвечивает в нем черты деятеля исторического масштаба. Соответственно меняется и основная сатирическая тональность произведения. В романе выявляется устрашающая тенденция перерождения изначально высоких слов, лозунгов, идей и идеалов в наглый или бессмысленный идиотизм абсурда. Роман тем самым и проблемно, и стилистически подключается к магистральной линии русской классической сатиры гоголевского, щедринского типа. Финальный крах бендеровского идеала денег как моральной ценности, замещаемой в сознании молодого поколения ценностным идеалом труда, и затем заурядно пошлое ограбление Бендера-миллионера первыми же встречными блюстителями порядка по ту сторону границы — все это ставит роман в ряд вершинных явлений русской лит. классики.

С 1929 И. и П. выступают в печати главным образом как сатирики-новеллисты и фельетонисты. Их совместное творчество разво-

рачивается в ж. «Огонек» (с 1927 редактировался М. Кольцовым), «Чудак» (выходил с дек. 1928 по март 1930 по инициативе и под редакцией М. Кольцова), «Крокодил» (который выпускался, помимо основного, всесоюзного, четырьмя региональными изданиями). Свои рассказы и фельетоны они подписывали псевдонимом «Ф. Толстоевский», изредка — «Виталий Пселдонимов», театральные рецензии-фельетоны — «Дон Бузилио». В «Чудаке» оба писателя были также штатными сотрудниками: П. вел отдел юмористической смеси «Веселящий газ»; И. занимался подбором материалов для отдела критики «Рычи — читай». Рассказы и фельетоны этих лет позднее составили содержание сб. **«Как создавался Робинзон»** (1-е и 2-е изд. М., 1933; 3-е изд. М., 1935). С 1932 И. и П. регулярно начинают печататься в газетах. Так, с апр. 1932 по апр. 1933 в «Лит. газ.» они за подписью «Холодный философ» ведут сатирическую рубрику «Уголок изящной словесности» (перенесенную из ж. «Чудак») и публикуют здесь серию фельетонов о лит. и окололит. нравах и отношениях. С конца 1932 они становятся постоянными сотрудниками «Правды», где в качестве фельетонистов соперничают с М. Кольцовым и наряду с ним определяют своим публицистическим творчеством наивысший худож. уровень малых сатирических жанров в советской лит-ре предвоенного десятилетия. В 1933–35 их рассказы и фельетоны перепечатываются массовыми тиражами в виде небольших авторских сборничков: **«Равнодушие»**, **«Сильное чувство»** (оба — 1933), **«Директивный бантик»** (1934), **«Безмятежная тумба»**, **«Чувство меры»**, **«Чудесные гости»** (все — 1935).

В 1933 И. и П. с моряками Черноморского флота посетили порты Турции, Греции и Италии, затем самостоятельно продолжили поездку, побывав в Риме, Вене, Париже, Варшаве. По впечатлениям от поездки написано несколько очерков (сб. **«Поездки и встречи»**, 1936). В сент. 1935 И. и П. с корреспондентскими удостоверениями «Правды» отправляются в США, где предпринимают большое автомобильное путешествие по стране. Поездка отчасти была свернута, поскольку у И. обнаружился туберкулез. В начале февр. писатели уже возвратились в Москву и летом 1936 создали свою последнюю книгу — **«Одноэтажная Америка»** (Знамя. 1936. № 10–11; в 1937 — подряд 6 отдельных изд. в центральных и областных изд-вах). Ряд очерков до и во время работы над книгой опубликовала «Правда». Своеобразным

конспектом книги и дополнением к ней явились публикации в «Огоньке» под названием **«Американские фотографии»** — около 150 снимков И. с пояснительным текстом, созданным писателями совместно (1936. № 11–17, 19–23). В 1937 книга вышла в Нью-Йорке в английском переводе и имела по американским меркам большую прессу (представительная подборка из нее — в ж. «Интернациональная лит-ра». 1938. № 4).

В «Одноэтажной Америке» И. и П. впервые предстали перед читателями не как сатирики, а как художники-очеркисты, пронзительно-зоркие наблюдатели жизни и публицистически мыслящие, ее аналитики. Они сознательно избрали такой проблемный ракурс изображения Америки («одноэтажная»), который был наименее политически затаскан и в то же время наиболее художественно многообещающ. По жанру это «очерки путешествия» — очень редкая в силу своей исключительной трудности худож.-публицистическая форма (в русской лит-ре ближайший аналог — «Фрегат „Паллада“» Гончарова). Может быть, поэтому «Одноэтажная Америка» до сих пор недостаточно оценена как лит. явление.

«Одноэтажная Америка», которая намеренно писалась соавторами порознь (20 глав — И., 20 — П. и только 7 — сообща), показала, что за годы творческого содружества у них выработался единый лит. стиль и привычка даже наедине с собой мыслить и писать за обоих. Их последний совместным произведением стал рассказ **«Тоня»** (на материале американских впечатлений, с героиней, имевшей конкретный прототип; опубликован после смерти И.: Знамя. 1937. № 12). Это был еще один опыт писателей в новой для себя реалистической повествовательной манере, на этот раз в «чеховском» жанре камерной психологической повести. Здесь были сопоставлены два социально контрастных типа бытового сознания — американского и советского.

После смерти соавтора П. остро переживает необходимость как бы заново формировать свою писательскую индивидуальность. Он обдумывает план книги «Мой друг Ильф» — своеобразного мемуарно-биографического романа, готовит к изданию 4-томник своих с И. соч. (1938–39) и выпускает в свет **«Записные книжки»** И. (1939). П. продолжает также журналистскую деятельность как корреспондент «Правды», становится заместителем редактора «Лит. газ.», а с 1940 — редактором ж. «Огонек». Творческая деятельность П. в предвоенные годы поч-

ти исключительно сосредоточена в области кино- и театральной драматургии. Ранее вместе с И. они создали несколько киносценариев и сценарных либретто (последние для зарубежных кинофирм), в большинстве не экранизированных. По их сценарию (совместно с В. Катаевым) была поставлена также знаменитая музыкальная кинокомедия «**Цирк**» (1936; реж. Г. Александров, композитор И. Дунаевский), но в титрах фильма, по настоянию сценаристов, их имена были сняты в знак несогласия с многочисленными режиссерскими переделками. Для театра, кроме феерической комедии-обозрения «**Под куполом цирка**» (1933; в том же авторском составе), И. и П. вдвоем написали еще водевиль «**Сильное чувство**» (1933; 30 дней. № 5) — пародийно-сатирическую реплику по канве чеховской «Свадьбы с генералом», и сатирическую комедию «**Богатая невеста**» (1936; не ставилась и не публиковалась). П.-киносценарист разрабатывает главным образом жанр лирической музыкальной комедии. Им в 1940–41 написано 5 киносценариев, из них «**Воздушный извозчик**», «**Музыкальная история**» и «**Антон Иванович сердится**» (два последних — в соавторстве с Г. Мунблитом) тогда же были экранизированы. В 1939–40 П. создал 4-актную сатирическую комедию в жанре политического памфлета «**Остров мира**» (первые опубликована и поставлена в 1947).

Во время Великой Отечественной войны П. — фронтовой корреспондент Совинформбюро, а также автор телеграфных корреспонденций ТАСС для Америки. Осенью 1941 и зимой 1941/42 им создаются очерковые циклы о защитниках Москвы и бойцах Карельского фронта в Заполярье. Летом 1942 он добился разрешения с морским транспортом проникнуть в осажденный Севастополь, при вылете откуда погиб. Посмертно изданы 3 сб. его военных очерков: два подготовлены им самим («**На войне**» и «**Москва за нами**»; оба — М., 1942), один — без его участия («**Фронтовой дневник**». М., 1942).

Соч.: Ильф И. и Петров Е. СС: в 4 т. М., 1938–39; СС: в 5 т. М., 1961; СС: в 4 т. Петрозаводск, 1994; СС: в 5 т. / вступ. статья Б. Галанова. М., 1994–95. Т. 1–2.

Лит.: Вулис А. И. Ильф и Е. Петров: Очерк творчества. М., 1960; Галанов Б. Илья Ильф и Евгений Петров: Жизнь. Творчество. М., 1961; Яновская Л. М. Почему вы пишете смешно? М., 1963; 2-е изд. М., 1969; Воспоминания об И. Ильфе и Е. Петрове. М., 1963; Лурье Я. С. В краю непуганых идиотов. Париж, 1983; Щеглов Ю. К. Романы Ильфа и Петрова. Вена, 1990.

Ю. К. Руденко, Н. А. Попова

ИЛЬЯЗД (настоящее имя Зданевич Илья Михайлович) [21.4.1894, Тифлис — 25.12.1975, Париж] — поэт, прозаик, критик, издатель, художник.

И. — сын преподавателя французского яз. 6-й Тифлисской гимназии М. А. Зданевича и пианистки В. К. Гамкрелидзе. В юности жил с родителями и старшим братом Кириллом, впоследствии известным художником, в Тифлисе. Затем учился на юридическом ф-те Санкт-Петербургского ун-та. Поэтическая биография И. тесно связана с судьбой и творчеством художника Нико Пиросманшвили (Пиросмани), которого открыли для культуры Серебряного века братья Зданевичи и их друг — художник М. В. Ле-Дантю. Творчество Пиросмани отчасти стало причиной лит. дебюта Зданевича: 10 февр. 1913 И. опубликовал о нем в тифлисской газ. «Закавказская речь» статью «**Художник-самородок**». Впрочем, еще в 1912 И. примкнул к футуристскому движению и неоднократно принимал участие в футуристских диспутах.

В том же 1913 И. объявил себя основоположником нового поэтического и худож. направления — «всечества», претендовавшего на универсальность и синтез всех ранее существовавших стилей и жанров.

Творчество Н. Гончаровой и М. Ларионова, одно время причислявших себя к «всекам», И. исследовал в монографии «**Наталья Гончарова. Михаил Ларионов**» (М., 1913), опубликованной под псевдонимом Эли Эганбюри.

29 июня 1914 в газ. «Восток» вышла еще одна статья И. под названием «**Нико Пиросманшвили**». Эта публикация стала краеугольным камнем представления о Пиросмани как о выразителе «стиля эпохи». И. последовательно творил миф о Пиросмани, мифологизировал его биографию, связывая ее с поэтическими судьбами Серебряного века и русского авангарда.

В 1918 в Тифлисе образовалась авангардистская поэтическая группа «41°», к которой принадлежал И. В это лит. объединение входили также И. Терентьев и А. Крученых. К объединению примыкали поэт Н. Чернявский, Кара-Дарвиш (Акоп Генджян) и некоторые молодые тифлисские художники. Название группы И. связывал с мистическим значением числа 41: на 41-м градусе широты находятся Неаполь, Пекин, Константинополь, Мадрид, Нью-Йорк и, главное, Тифлис. 40 дней, как напоминал читателям И., провели в пустыне Иисус Христос и Заратустра, а 41-й день стал днем их возвращения в мир. Группа «41°» оставила заметный след в исто-