

А. В. Марков

СПОР ОБ ОБРАЗЕ ОСТАПА БЕНДЕРА В СОВЕТСКОЙ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Аннотация. Сатирические романы И. Ильфа и Е. Петрова разоблачали как недостатки текущей действительности, так и общий стиль старорежимной жизни, конструируя современность для того, чтобы сделать ее предметом более сложного сатирического обличения. Такая механика своевременного отбрасывания социального конструктивизма не всегда была прозрачна для советских критиков, что показал спор двух выдающихся ученых – В. Я. Проппа и Ю. Б. Борева. Пропп считал романы об Остапе Бендере неудачным примером комического, усматривая в них смешение жанров, немотивированные промежуточные развязки, растянутость и неправдоподобие. Доказывается, что Пропп во многом продолжал эстетику Владимира Соловьева, который в борьбе против позиций Льва Толстого сблизил комическое и гротескное. Боров, наоборот, понимает Остапа Бендера почти как персонажа Толстого, комического в своем неверном целеполагании, но не во внутренних свойствах. Два исследователя расходятся в понимании не сатиры, но юмора и его места в эстетической конструкции. Истолкование этого спора помогает уточнить соотношение текущего социального конструирования и привычного эстетического переживания в различных видах юмора.

Ключевые слова: сатира, юмор, советская культура, советская эстетика, Пропп, Боров

Для цитирования: Марков А. В. Спор об образе Остапа Бендера в советской теории литературы // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2023. № 5(50). С. 535–542. DOI: 10.34680/2411-7951.2023.5(50).535-542

Советская сатира была двунаправлена – она бичевала недостатки текущего момента, чтобы непосредственно блокировать нежелательные действия, но также показывала невозможность старого быта в современности. Эта сатира поэтому одновременно активна и демонстративна: она и обличает бюрократа или спекулянта, и показывает, что того дореволюционного прошлого, где бюрократы и спекулянты чувствовали себя вольготно, уже быть не может. В этом смысле диалогия И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» идеально соответствует понятию советской сатиры: в этих книгах дается наиболее полный свод недостатков эпохи НЭПа, и одновременно есть галерея типажей из старого времени, которая показывает, что ни дворянства, ни духовенства, ни светской жизни в прежнем виде уже никогда не будет.

Настоящее, существующее в таком случае реконструируется для того, чтобы обернуться инструментом обличения уже настоящего, а не только прошлого. Как заметила М. О. Чудакова, «[с]тиль, создаваемый Ильфом и Петровым, весь ориентирован на уже существующее в литературе, хотя и осуществляется во многом путем пародирования неприемлемых литературных и вообще письменных форм» [Чудакова, 1979, с. 100]. Б. Брикер описал это единство активности и демонстративности как соединение сатирического и стилеобразующего векторов в самом юморе Ильфа и Петрова [Брикер, 1995, с. 11], причем следует заметить, что кибернетическое направление в структурализме открыло соседство этих векторов даже на микроуровне, внутри одной метафоры [Жолковский, Щеглов, 1973, с. 40]. Один из авторов этой книги, Ю. Щеглов, стал впоследствии авторитетным интерпретатором романов Ильфа и Петрова как сложной системы такого порождения одновременно обличаемого прошлого и обличаемого настоящего.

При этом если в «Двенадцати стульях» типажи «бывших» даны как галерея, и мы запоминаем рельефных Воробьянинова и отца Федора, то в «Золотом теленке» уже изображены разные способы соперничества за это «бывшее» наследие – чистое *стяжательство* Корейко, который пользуется прорехами в законах и информационных системах, и чистое *трикстерство* Бендера. Тем самым обличение делает демонстрацию невозможности прошлого еще более убедительной: прошлое не просто не возродится в своем институциональном контуре, но вполне разобрано на детали и встроенные в новый быт пережитки, и не может быть собрано обратно. Криминальная развязка первой книги дилогии и объяснялась такой реакцией *человека из прошлого* на постоянный разбор на детали всего, что с ним происходило, представление его самого как запасного, как утиля для замыслов Бендера – но в финале первой книги выясняется, что и сами богатства были переприсвоены советским культурным строительством.

Разумеется, как любой сложно организованный текст, дилогия Ильфа и Петрова может интерпретироваться по-разному: и как непосредственное публицистическое высказывание, и как в чем-то жизнестроительная программа нового общества, избавляющегося и от деталей прошлого, и от прежних конструктивистских и других попыток сборки этих деталей. Бендер в этом смысле оказывается сложной фигурой путешественника по мирам – он монтирует из темного прошлого и обличаемых недостатков настоящего некоторую выгодную ему конструкцию, которая потом оказывается сатирически отброшена уже благодаря авторской позиции.

Как раз эта двойственность, почти очевидная после пояснения, учитывающего сложное отношение авторов к авангардному монтажу (одна фигура Крайних-Взглядов, пародия на Дзигу Вертова, чего стоит), была как раз непрозрачна долгое время для читателей советского времени, которые видели в дилогии сатиру на НЭП и сатиру на пережитки более старого времени, – но не как усложненную конструкцию, а как своеобразный концерт, *ряд номеров* или словесно-картинных скетчей, связанных общим персонажем и общим магистральным развитием авантюрно-детективного сюжета. То есть как раз усиленное художественное единство, благодаря сквозному персонажу и авантюрному сюжету было очевидно, тогда как конструкция целого очевидна не была. Мы это проиллюстрируем, разобрав две полемически заостренных, и друг против друга тоже, интерпретации образа Остапа Бендера внутри двух романов Ильфа и Петрова. Одна из них принадлежит крупнейшему исследователю фольклорных структур В. Я. Проппу (1895–1970) [Пропп, 1976], а другая – крупнейшему советскому эстету Ю. Б. Бореву (1925–2019) [Борев, 1970] – эту итоговую работу Борева по вопросу Пропп не успел учесть, и как мы увидим, полемика могла бы в случае учета пойти иначе.

Книга Проппа «Проблемы комизма и смеха» написана как будто с целью доказать, что юмор Ильфа и Петрова – не настоящий, с натяжками, со смешением жанров, и что он сбивает с толку не только читателей, но и теоретиков, не способных от этого сформулировать ясные критерии комического. Единственным вполне комическим персонажем Пропп считает Эллочку-Людоедку [Пропп, 1976, с. 102], так как ее скудословие находится в *оппозиции* к пустословию, другому мотиву комической литературы; а значит, перед нами не просто смешное, но комическое. Тем самым, комическое для Проппа существует там, где можно обличать

противоположные пороки, в отличие от юмора, который ситуативен и собственной структуры не имеет.

Но уже другая оппозиция так не работает: самозванство Остапа Бендера в качестве шахматиста и в качестве лидера автопробега состоит в оппозиции к бытовому комическому самоуничижению, когда, например, в поезде профессор выдает себя за разнорабочего, но эта оппозиция порождает жанровое неравновесие [Пропп, 1976, с. 121]. Ведь самоуничижение – часть бытового розыгрыша, полностью осуществляющего комическое внутри сцены, а в случае самозванства у Ильфа и Петрова сцену приходится быстро свертывать. В обоих эпизодах Остапу Бендеру приходится бежать, это своего рода комический аналог *deus ex machina*. Согласно Проппу, смешно, но не вполне комично, такое вторжение трагического жанра: самозванец был бы комичен, продолжим уже мы, если бы он до самого конца пытался пользоваться преимуществами своего самозванства – в этом смысле комичен Хлестаков, или, согласно Вл. Соловьеву, был бы комичен царь Эдип, если бы он свои преступления воспринял как житейское дело. Бесспорно, Пропп знал эстетику Соловьева, учитывая его глубочайшие религиозно-философские интересы в молодости.

В работе «Общий смысл искусства» Соловьев выводил трагическое из способности лица воспринять противоречие между идеалом и действительностью, а комическое – из неспособности лица воспринять это из-за самодовольства. Для этого философа оппозиция идеала действительности должна была уравниваться оппозицией идеала лицу. Как и в системе Проппа, в системе Соловьева без противоположности, например, жадности как общей социальной действительности (скудости ресурсов) и расточительности как личного качества какого-то человека, комическое возникнуть не может.

Исходя из этого, Соловьев и выстраивает последовательный образ комического Эдипа: «Так, например, Эдип, убивший своего отца и женившийся на своей матери, мог бы быть, несмотря на это, лицом высококомическим, если бы он относился к своим страшным приключениям с благодушным самодовольством, находя, что все случилось нечаянно и он ни в чем не виноват, а потому и может спокойно пользоваться доставшимся ему царством» [Соловьев, 2017, с. 104].

Соловьев делает оговорку в сноске, чтобы его слова не звучали цинично: «Разумеется, комизм был бы возможен здесь именно потому, что преступление не было личным намеренным действием. Сознательный Преступник, довольный самим собою и своими делами, не трагичен, но отвратителен, а никак не комичен» [там же]. Таким образом, для Соловьева как раз необходимо до конца довести все театральные и миметические эпизоды с таким комическим Эдипом, чтобы раскрыть его комизм, а любое структурное вторжение трагического просто разрушит идентичность и трагедии, и комедии.

Так же точно Пропп утверждает, что быстрое свертывание декораций и антуража нарушает главное правило комизма – правильное понимание отношений между идеалом и действительностью через комическое лицо, которое по самодовольству не может достичь идеала. В случае ускоренной развязки эпизода это самодовольство не может быть вполне показано, никак нельзя назвать благодушным героя, который поначалу был на коне, а потом воровато убегает от возмездия. Тогда

перед нами остается только юмор, отдельные юмористические сцены, которые скорее утомляют, чем создают единое эстетическое переживание.

Дальше критика Проппа становится всё суровее. Он говорит, что «[б]ессвязность и случайность эпизодов и их последовательности» [Пропп, 1976, с. 155–156], в случае авантюрного романа-путешествия может не противоречить внутренней цельности, – но только если роман обозрим. Пропп противопоставляет емкие «Мертвые души», не утомляющие «читателя ни на одной странице» [там же, с. 156] и страдающие «некоторой растянутостью» оба романа дилогии Ильфа и Петрова. При этом он указывает, что «Дон Кихот» тоже обширный роману; но досуг современников Сервантеса позволял воспринимать роман как емкий.

Опять Пропп следует эстетике Соловьева, для которого как раз высокий комизм возможен не там, где мы видим довольство героя своими отдельными *поступками*, но где мы видим довольство героя своей *жизнью*, которая обозрима для него и должна стать при некоторых условиях обозрима для читателя. Тем самым, Пропп до предела доводит эстетику Соловьева, потому что если Соловьев говорил о наблюдении над происходящим, о своеобразной духовной физиогномике в должных достоверных декорациях и с правдоподобными жестами, чтобы увидеть расхождение идеала и с *действительностью*, и с *личностью*, то Пропп – о схватывании *структуры оппозиций*, в которой такая физиогномика и опознается как достоверная.

Пропп не принимает смешения жанров, которое ведет к такому поспешному свертыванию повествования и эстетического впечатления. Смешение жанров видно в убийстве и воскрешении Остапа Бендера [там же, с. 166], что нормально для детектива, но не для комического произведения, где должно быть ясно, какое влияние смерть протагониста произвела на современников. Смерть детективная не мотивирована там, где выстраивается комизм и особый режим вовлеченности, а не детективная отстранённость от ситуации. Смерть Остапа Бендера, согласно Проппу, «нисколько не смешна» [там же, с. 178], поскольку являет в себе и образ жалкого, и образ низкого преступления.

Наконец, Пропп осуждает Ильфа и Петрова за искусственные имена, такие как «Медуза Горгонер», в которых соединяется юмор характерологический (отсылка к мифологии) и юмор низовой (этническая насмешка), что художественно неубедительно – в реальности таких фамилий быть не может, и она хотя и смешна, но не комична, потому что не показывает, как работает реальность в том числе на выявление определенных черт персонажа, то есть *действительности* его существования и *личных* свойств его характера через различные оппозиции. Ильфу и Петрову Пропп противопоставляет советским сатирикам Чехова и Гоголя, чьи фамилии остроумны, но и комичны, потому что они встречаются в реальности и создают должную систему эстетических эффектов. Тогда как мифология в реальности не встречается, читатель ее знать не обязан, – а значит, это даже не шутка для знатоков мифологии, а род упрёка, использования мифологии для словесной агрессии. «Называя женщину личным именем Медузы и фамилией Горгонер, авторы показали, что мифологию они знают. Но читатель знать эту мифологию не обязан. Прибавление немецко-еврейского суффикса “ер” к древнегреческому имени не смешит по своей полной произвольности и противоестественности (ср. с этим

акушерку Змеюкину у Чехова). При всей кажущейся невероятности и неправдоподобности имен у Гоголя, у него нет ни одного случая противожизненной натяжки в именовании героев» [Там же, с. 176].

Пропп ошибся: у Ильфа и Петрова это двойная фамилия Медуза-Горгонер, и как раз здесь словообразовательные модели для фамилий вполне вероятны. Еще вероятнее ошибка как бы по Фрейду, но, точнее, по тому Бергсоно-Фрейдовскому синтезу, о котором пишет Боров [Боров, 1970, с. 8–10] как о первичной форме комического высказывания. Допустим, акушерку зовут Страшунер (как в «Египетской марке» О. Э. Мандельштама), но запоминаем ее как Горгонер, а дальше, исходя из родовитых двойных фамилий, прибавляем и Медуза, наподобие фамилии Береза. Тем более у Ильфа и Петрова двойные фамилии всегда сюжетные, вроде Плотский-Поцелуев или княгиня Белорусско-Балтийская, и как раз имеют в виду конструирование нелепого образа очередного человека из прошлого, который обличается как неуместная конструкция. Такая не просто коллажная, но критическая функция монтажа должна быть уже очевидна после фундаментального исследования И. Кукулина [Кукулин, 2015]. Точно такой же монтажный конструктивизм можно увидеть и во всем прочем, что Проппу не нравится в творчестве сатириков: так, смерть Остапа Бендера напоминает киномонтаж по Льву Кулешову, а ситуации с васюковскими шахматистами и автопробегом – вертикальный монтаж Эйзенштейна.

Но дело в том, что для Проппа критика повествования Ильфа и Петрова – часть более сложного эстетического спора с Ю. Б. Боровым. Пропп критикует позицию Борева за то, что тот различает *внесоциальное юмористическое* и *социальное комическое*, подчиненное граждански-воспитательным целям. Пропп не согласен, что юмористическое внесоциально, и ловит Борева на слове, когда тот говорит, что «почти» отсутствует социальное в элементарно-юмористическом: «почти», строго говорит Пропп – это не научное понятие [Пропп, 1976, с. 156]. Кроме того, Борову, говорит Пропп, придется признать, что низовое или элементарное юмористическое способно углубить обличающий и социально значимый комизм – фарс и клоунада у Гоголя, вроде имен Бобчинский и Добчинский, углубляют социальное обличение обывателя. Пропп вопреки Борову говорит, что элементарный первичный юмор у Гоголя не создает дополнительного смысла, то есть не усложняет структуру, а делает выразительным имеющийся смысл. «Утверждение, что элементарно-комическое служит для *углубления* комизма, вряд ли найдет много сторонников. Скорее, здесь можно было бы говорить не об углублении, а об *усилении*» [там же, с. 157] (курсивы автора).

Как раз авангардисты, по-своему перерабатывавшие наследие Гоголя, с этим бы не согласились: для Мейерхольда, поставившего «Ревизор», как раз смешное усложняет структуру. Например, в постановке Мейерхольда, основанной часто на черновиках Гоголя, Анна Андреевна уподобляется Хлестакову и вспоминает стрелявшихся за нее офицеров – и они выбегают на сцену как клоуны. Понятно, что Анна Андреевна комична для нас, но смешна здесь для Хлестакова, даже если она заморозила его своим хвастовством, но именно смешное образует то усложнение структуры, которое и превращает Хлестакова окончательно из смешного персонажа в комический.

Но дело в том, что Пропп опять же следует эстетике Соловьева, для которого комично слово, если оно не переходит в дело. Этому посвящен выпад Соловьева против Толстого в «Оправдании добра»: «Обижаемый человек имеет право на всю возможную помощь от нас, а не на одно только словесное заступничество, которое в огромном большинстве действительных случаев может быть только комичным» [Соловьев, 2012, с. 460]. Такой комизм, разумеется, невозможно *углубить*, углубить можно только конкретное действие, а не отказ от него, но можно *усилить*, и Толстой его усиливает, – как и Соловьев, не стеснявшийся подбирать всё более гротескные образы для обличения Толстого, вроде сравнения его с «дырмолями», поклоняющимися дырке сектантами в «Трёх разговорах».

Но как раз Боров выступает в своей эстетической системе не как соловьевец, а как толстовец. Дело всё в том, что если для Проппа социальная сфера всецело структурирована отношениями, и поэтому невозможно говорить о «почти», употреблять те эстетические замечания, которые разрушают структуру социального аргумента и очевидности структуры, то у Борева например, животные комичны, когда вовлекаются в эстетическую сферу – не социальную! «Так же и подвижность, суетливость, гримасничанье, карикатурные повадки обезьяны, втягиваясь в сферу эстетических отношений, становятся комичными» [Боров, 1970, с. 10].

Эстетическое оказывается той самой областью «почти», порогом для социального, началом, где и появляются те приблизительные и ориентировочные данные о действительности, которые по Толстому времен «Крейцеровой сонаты» и трактата «Что такое искусство» и создают социальную жизнь. При этом Пропп полемизирует с более ранними работами Борева, где как раз социальное больше сближалось с идеологическим социальным регулированием, а не как в книге 1970 года, которую Пропп прочесть не успел – с переживаниями, связанными с общим развитием и природы, и общества, с *эволюционными механизмами* развития характерных черт поведения, что и проходит красной нитью через книгу Борева.

Если Пропп считает комическим образ Бендера, и возмущается, почему так много элементов в дилогии Ильфа и Петрова подрывают сатиру как способ удостоверения в действительности и в характере, как комическую систему оппозиций пороков, не давая даже порокам Бендера раскрыться, – то Боров судит проще, говоря, что Бендер – юмористическая, а не комическая фигура. Бендер комичен для нашего общества, как Хлестаков комичен для зрителей театра Мейерхольда, тогда как для Гоголя комичны равно все персонажи, а для Анны Андреевны в театре Мейерхольда Хлестаков юмористичен, он поднимает настроение и заставляет говорить тот же нелепый юмор, который в конце концов показывает несостоятельность и самозванства Хлестакова, и ее кокетства.

Боров пишет: «Впрочем, нужно ли оправдывать юмор, даже если им пользуется такой проходимец, как Остап? Ведь он не обычный, а симпатичный проходимец, и его привлекательность имеет жизненные и художественные основания не только в том, что он остроумен. Нельзя при выборе оттенка смеха исходить только из социальной сущности, не учитывая индивидуальные особенности характера. В Бендере все весьма противоречиво, все переплелось самым причудливым образом, ибо он сам причудливое порождение противоречий НЭПа. (...) Ведь крах плохого человека может быть объяснен его дурными качествами, а крушение человека с

хорошими задатками может проистекать лишь из полной несостоятельности избранной им дороги» [Борев, 1970, с. 94; с. 96].

Таким образом, Борев утверждает как раз возможность юмористического развертывания структуры, где любые поспешные развязки и смешения жанров работают на юмористическую демонстрацию несостоятельности жизненных решений героя, что они как бы вопреки природе, а не только вопреки нормативным социальным ожиданиям. Это вполне отвечает Толстому, для которого деградирующий герой комичен и жалок, как Нехлюдов, то есть как раз требуется вторжение трагического элемента жалости, той постоянной поспешной предварительной развязки, которую Пропп не одобряет. Тогда и Бендер комичен, когда его побивают или гонят, но он юмористичен, когда обманывает других, просто потому что он вовлекается в ситуацию взаимного юмористического обмана, как Хлестаков и Анна Андреевна у Мейерхольда.

Для Борева эта юмористичность оказывается прежде всего главным ключом к монтажу фактов и событий как приему, который Ильф и Петров восприняли из атмосферы авангарда: эпизоды из жизни Бендера оказались некоторой единой дорогой, и социальная сущность его личностного профиля принадлежит сцепке событий, а не характеру. Для Проппа как характер социален, если он хоть в чём-то встретился с собой, и за какой-то порок его должна была мучить совесть. Поэтому Пропп видит в фигуре Бендера неудачный комизм, когда героя преследует искусственная сатирическая совесть, тогда как Борев – удачный юмор, так как Бендер втянут в систему эстетических отношений больше, чем в систему социальных оппозиций. В этом смысле Борев мыслит как шестидесятник, современник театра Любимова и прозы Аксенова, реанимирующий пафос и монтажно-антимонтажный фокус романов Ильфа и Петрова для обличения новых бюрократов и мещан, тогда как Пропп представляет скорее русскую религиозную философию, в которой эффекты действительности неотделимы от вопросов совести.

Литература

- Борев Ю. Б. (1970) *Комическое, или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия*. М.: Искусство.
- Брикер Б. (1995). Пародия и речь повествователя в романах И. Ильфа и Е. Петрова. *Russian Literature*, 37(1), 11–37.
- Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. (1973). *К описанию смысла связного текста. Ч. 3. Приемы выразительности, 1*. М.: Институт русского языка АН СССР.
- Кукулин И. В. (2015). *Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры*. М.: Новое литературное обозрение.
- Пропп В. Я. (1976). *Проблемы комизма и смеха*. М.: Искусство.
- Соловьев В. С. (2012). *Оправдание добра*. М.: Институт русской цивилизации; Алгоритм.
- Соловьев В. С. (2017). *Красота как преобразующая сила*. М.: Рипол-Классик.
- Чудакова М. О. (1979). *Поэтика Михаила Зощенко*. М.: Наука.

References

- Borev Yu. B. (1970). *Komicheskoye, ili o tom, kak smekh kaznit nesovershenstvo mira, ochishchayet i obnovlyayet cheloveka i utverzhdayet radost' bytiya* [Comic, or how laughter executes the imperfection of the world, purifies and renews a person and affirms the joy of being]. Moscow.
- Briker B. (1995). Parodiya i rech' povestvovatelya v romanakh I. Il'fa i Ye. Petrova [Parody and speech of the narrator in the novels by I. Ilf and E. Petrov]. *Russian Literature*, 37(1), 11–37.

- Chudakova M. O. (1979). *Poetika Mikhaila Zoshchenko* [Poetics of Mikhail Zoshchenko]. Moscow.
- Kukulin I. V. (2015). *Mashiny zashumevshogo vremeni: kak sovetskiy montazh stal metodom neofitsial'noy kul'tury* [Machines of noisy time: how Soviet montage became a method of unofficial culture]. Moscow.
- Propp V. Ya. (1976). *Problemy komizma i smekha* [Problems of comic and laughter]. Moscow.
- Solov'yev V. S. (2012). *Opravdaniye dobra* [Justification of the good]. Moscow.
- Solov'yev V. S. (2017). *Krasota kak preobrazhayushchaya sila* [Beauty as a transforming force]. Moscow.
- Zholkovskiy A. K., Shcheglov Yu. K. (1973). *K opisaniiu smysla svyaznogo teksta. Part. 3. Priyemy vyrazitel'nosti, 1* [To the description of the meaning of a coherent text. Part 3. Techniques of expressiveness]. Moscow.

Статья публикуется впервые.
Поступила в редакцию 30.07.2023.
Принята к публикации 05.09.2023.

Об авторе

Александр Викторович Марков – доктор филологических наук, профессор; Российский государственный гуманитарный университет; ORCID: 0000-0001-6874-1073; markovius@gmail.com

A. V. Markov

THE DISPUTE OVER THE IMAGE OF OSTAP BENDER IN SOVIET LITERARY THEORY

Abstract. The satirical novels by I. Ilf and E. Petrov exposed both the flaws of current affairs and the common lifestyle of the old regime, constructing modernity in order to make it the subject of a more complex satirical rebuke. This mechanics of timely discarding social constructivism was not always transparent to Soviet critics, as demonstrated by the dispute between two prominent scholars, V. Ya. Propp and Yu. B. Borev. Propp considered the novels about Ostap Bender an unsuccessful example of the comic, finding in them a mixture of genres, unmotivated intermediate denouements, stretching and implausibility. It is proved that Propp in many respects continued the aesthetics of Vladimir Soloviev, who in his struggle against Leo Tolstoy's positions brought the comic and the grotesque closer together. Borev, on the contrary, considers Ostap Bender almost as Tolstoy's character, comic in his misguided goal-setting, but not in his innermost features. The two scholars diverge in their understanding not of satire, but of humor and its position in the aesthetic construct. Interpreting this dispute is useful in specifying the relationship between ongoing social construal and habitual aesthetic experience in different types of humor.

Keywords: satire, humor, Soviet culture, Soviet aesthetics, Propp, Borev

For citation: Markov A. V. (2023). The dispute over the image of Ostap Bender in Soviet literary theory. *Memoirs of NovSU*, 5(50), 535–542. DOI: 10.34680/2411-7951.2023.5(50).535-542