О.В.Шуришин

Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича

ОТЕЦЬ ФЕДІР У РОМАНІ І.ІЛЬФА ТА Є.ПЕТРОВА „ДВАНАДЦЯТЬ СТІЛЬЦІВ" ЯК РЕЦЕПТИВНА КОМПОЗИЦІЙНА ПАРАДИГМА

Незважаючи на те, що, за справедливим зауваженням А.А.Посадської, давно назріла необхідність повного та всебічного розгляду творчості І.Ільфа та Є.Петрова [6], поки що немає жодних досліджень тексту дилогії з позицій активної рецепції, коли текст, пропущений через свідомість читача, виявляє свою художню та жанрову потенційність.

Літературознавчі дослідження, орієнтовані на рецептивне прочитання тексту, дозволяють звільнитися від шаблонів традиційних трактувань, не заперечуючи їх, і пропонують більш широке бачення тексту, яке містить також і традиційні інтерпретації. Подібна свобода рецептивного бачення тексту в усій його можливій для свідомості реципієнта глибині сьогодні дозволяє по-новому інтерпретувати відомі класичні образи [див. 8]. Рецепція ж у масовій читацькій свідомості, як правило, є пасивною, оскільки сприймаються лише очевидні смисли та сучасні алюзії. Імпліцитний читач прагне вивчити процес розгортання смислів у тексті та розширити його межі.

Сприйняття сатиричного роману з позиції імпліцитного читача дозволяє виявити такі ракурси, які при традиційному аналізі побачити не вдається. Рецепція творчого цілого художнього тексту, створеного авторською художньою свідомістю, має здійснюватися з урахуванням простору, призначеного для читацької творчої свідомості. Вірогідно, ступінь активності рецепції залежить від ступеня збігу *читацької* свідомості з *авторською*, що існує в тексті. Тому відправним пунктом рецепції є текст, який створюється за типом багаторівневості авторської свідомості. Сатиричний текст орієнтований на заперечення негативних сторін дійсності. Таке заперечення виявляє себе в *комічному* просторі роману.

Будь-яка рецепція прагне до максимальної адекватності сприйняття. Це визначається ступенем її зближення з авторською свідомістю, яка містить певний *позитивний ідеал* – основу твору. В нашому випадку це той *екстракомічний* простір тексту, в якому відсутнє заперечення, проте є імпліцитна позитивна програма. Саме такий позитивний ідеал веде читача до „цілісного" сприйняття, дає можливість самостійно „оцінити" текст.

Рецептивна позиція в дослідженні сатиричного твору визначається можливістю сприйняти комічний та екстракомічний простори тексту в їх єдності. В цьому сенсі може бути порушене питання про адекватність сприйняття.

Роман „Дванадцять стільців" привабливий для читання, і в цій привабливості для більшості його читачів у даному разі про будь-яку „адекватність" питання не постає. Сучасні І.Ільфу та Є.Петрову критики, які залежали від ідеологічної цензури, фактично були неспроможні адекватно оцінити цей твір. Сучасні дослідники в оцінці творів радянських часів більш вільні [9], проте нова позиція до попередньої спадщини ще

тільки формується. Отже, новий погляд на класичний твір минулої доби, визначення рецептивних можливостей цього тексту з нових неупереджених позицій може стати надзвичайно складною, кропіткою та багатовимірною працею. Мета цієї статті – з позиції рецептивної поетики дослідити лише один із можливих опірних композиційних вузлів нового рецептивного образу роману „Дванадцять стільців” – образ отця Федора.

Образу отця Федора в критиці роману не приділяється багато уваги, він інтерпретується лише в руслі авторської характеристики – „стяжатель” [2, I, 46]. Проте, безперечно, отець Федір є неоднозначним персонажем роману. По-перше, він єдиний з усіх персонажів дилогії вирушає в авантюрну подорож для здійснення вже наявної мети (свічний заводик). Якщо Вороб’янінов їде за „своїм”, Бендер здійснює чергову авантюру без будь-якої мети, то отцю Федору скарби потрібні *для справи*, яка дасть йому змогу вижити, будучи священиком, у новому суспільстві.

По-друге, він єдиний з усіх основних персонажів (навіть у межах дилогії, а не тільки роману) має сім’ю: це добрий сім’янин, що любить свою жінку, господар, відповідальна, серйозна людина, а отже, обов’язково мав би повернутися додому. Тому отець Федір не просто вирушає в авантюрну подорож, він залишає службу, дім і сім’ю. Це початок його жертовності, і чим ближче до фіналу, тим більше жертв вимагається від його сім’ї, в останній телеграмі жінка отця Федора пише йому: „Продала всё, осталась без одной копейки” [2, I, 349]. Тобто отець Федір виявляється єдиним персонажем, який робить явне „жертвоприношення” заради виконання своєї мрії. У зв’язку з цим спробуємо ширше поглянути на текстову характеристику його як „стяжателя”.

По-третє, він людина неагресивна: „Доброе лицо его расплывалось от счастья” [2, I, 118], в бійку за перший стілець із Вороб’яніновим він вступив не тільки з меркантильних міркувань, але й через переконання, що йому гроші більш потрібні, ніж Вороб’янінову. Все це зазвичай не береться до уваги дослідниками в трактуванні образа отця Федора. Проголошується, що він є хапугою, і всі переважно спираються на цитату про „стяжателя”. Але в тому ж тексті (не в підтексті!) знаходимо знаки можливої правоти отця Федора в його ставленні до Вороб’янінова. І хоча ці знаки дані у формі змінної вірогідності, вони є, і вони експліцитні.

Так, у першому листі отця Федора до дружини він дає своєрідну (неочікувану для читача) інформацію: „Перед смертью Клавдия Ивановна открылась мне, что ... в одном из гостинных стульев ... запрятаны её брильянты. ... Ты, Катенька, не думай, что я вор какой-нибудь. Эти брильянты *она завещала мне и велела их стеречь* от Ипполита Матвеевича, *её давнишнего мучителя*” [2, I, 191]. Спочатку читачеві ця інформація може здатися неправдивою, адже отець Федір може просто виправдовуватися перед жінкою, бажаючи виглядати кращим, ніж є. Тим більше, що факт „зустрічі” з Вороб’яніновим і Бендером він описує у своєму висвітленні, а не так, як її тільки що побачив читач. У зв’язку з цим інформація про заповідання брильянтів отцю Федору, будучи включеною в неправдивий контекст, втрачає вірогідність (у будь-якому разі є сумнівною). Але характеристика, яку отець Федір дає Вороб’янінову в тому ж листі, повинна в читача вже викликати певні роздуми. Вороб’янінова отець Федір називає „старым женолюбом”, „развратником”, „мерзавцем”

– „пошел он от меня прочь, в публичный дом, должно быть" [2, I, 191]. Відтак, отцю Федору *відомо* про жінколюбну слабкість свого суперника та про розтрачене майно жінки Вороб'янінова (дізнатися про це він міг тільки від помираючої мадам Петухової), і він як добрий сім'янин засуджує таку пристрасть. У цій ситуації він насправді переконаний, що більше заслуговує на скарби, ніж аморальний мот Вороб'янінов (у повному варіанті роману [5] минулому Вороб'янінова присвячені дві глави, де він представлений як жінколюб і марнотратник). Саме тут, у цьому суб'єктивно-психологічному контексті актуалізується високе значення російського слова „стяжать": „Своей деятельностью добиться (добиваться) какого-либо отношения к себе... *заслужить*, снискать. Например: стяжать известность, стяжать славу" [7, IV, 297]. Крім цього, у цьому слові міститься ще й релігійний відтінок значення (наприклад, „стяжати Дух Святий").

У свідомості цього персонажа матеріальне й духовне настільки сплетені, що одне іноді заміщує інше (ті важкі часи змушували всіх „служителів культу" здобувати собі хліб насущний мирськими способами). Далі читач отримує ще одне підтвердження справедливості характеристики Вороб'янінова, наданої отцем Федором: захоплення „маленькой советской девочкой" та ще „привычка тратить деньги легко и помпезно" [2, I, 196] закінчуються погонею за дванадцятьма стільцями. А головне – сам отець Федір не краде, не виманює та не добуває обманом стільці у Брунса, тобто, як чесна людина, він їх купує. Він єдиний, кого обманюють у романі, причому саме цей обман Коробейнікова руйнує все його попереднє життя: „А на батумском берегу стоял отец Федор и, обливаясь потом, разрубал последний стул. Через минуту всё было кончено. Отчаяние охватило отца Федора. Бросив остолбенелый взгляд на навороченную им гору ножек, спинок и пружин, он отступил. ... Он брёл по шоссе, согнувшись и прижимая к груди мокрый кулак. Он вошел в Батум, сослепу ничего не видя вокруг. Положение его было самое ужасное. За пять тысяч километров от дома, с двадцатью рублями в кармане, доехать в родной город было положительно невозможно" [2, I, 351]. Опис фіаско отця Федора – одне з найважливіших місць у романі. Читач, який вже давно знає про хибний шлях отця Федора до скарбів, зосереджує увагу *на реакції* цього персонажа. І саме в цьому місці тексту автори вживають образну паралель – море „срывает своё бешенство" [2, I, 351] на пароплаві „Ленін". І якщо порівнювати шалені масштаби природної стихії та шаленість маленької людини (поширене трактування цієї сцени), то можна побачити, що вони знаходяться в карикатурному віддзеркаленні. Врешті-решт, сцена з потрошінням стільців біля моря викликає в читача, скоріше, співчуття, ніж зловтіху.

Таким чином, образ отця Федора створюється немовби у двох аспектах, і обидва вони дані читачеві експліцитно. Перший актуалізує низький контекст лексеми „стяжатель": накопичувач грошей, який має пристрасть до придбання. Це зовнішня авторська характеристика, яка дана, на нашу думку, на догоду „держзамовленню", щоб таврувати міщан і користолюбців, висміювати представників старого світу, а особливо – служителів культу. Другий подається немовби між іншим, у просторі між тим, що вимагають, і художнім завданням. У цьому аспекті отець Федір змальовується інакше – як людина, яка прагне не до накопичення, а *до здійснення своєї мрії*, нехай маленької та матеріальної, не високодуховної, але її виконання допомогло б служити і духу, і тілу. У будь-якому разі, враховуючи кризовий характер

того часу, таке людське бажання цілком зрозуміле. Священику в ті часи жилося важче, ніж навіть декласованим елементам, тому що до них ставились як до „жизненной мелюзги”, як до „выпачканного подола одежд революции” [4, II, 521]. У такій ситуації свічний заводик забезпечував би отцю Федору свободу від суспільства з його численними катаклізмами.

Отже, рецептивне сприйняття тексту знаходить ті перетинання текстових і підтекстових сенсів, які утворюють художню систему, хоча безліч інтерпретацій можуть і спрощувати в деяких випадках смисловий комплекс, який наповнює сатиричну форму жанру. Так, на перший погляд, свічний заводик є *звичайною* мрією священика, який через революційний переворот був виключений із сучасного життя. Заводик став *необхідністю*, оскільки давав матеріальну можливість існування церковного приходу.

У тому ж плані та переважно як контекст негативної характеристики персонажа, сприймається також „комерційна історія” отця Федора. Текст дає зрозуміти, що до свічного заводика в Самарі отця Федора вела ще ціла низка епізодів, які не мали відношення до його священництва. Була спроба варити мило, але воно „хотя и заключало в себе огромный процент жиров, не мылилось и вдобавок стоило втрое дороже, чем „плуг и молотовское” [2, I, 46]. Він брався розводити кроликів для того, щоб спочатку самим зекономити на їжі, а потім він вирішив давати платні обіди для жителів міста N, але і це не дало бажаного результату. Справа була загублена абсолютно, здавалося б, випадково: „Кооператив «Плуг и молот», который был заперт уже три недели по случаю переучета товаров, открылся, и работники прилавка, пыхтя от усилий, выкатили на задний двор, общий с двором отца Федора, бочку гнилой капусты, которую и свалили в выгребную яму. Привлеченные пикантным запахом, кролики сбежались к яме, и уже на другое утро среди нежных грызунов начался мор” [2, I, 47]. У початковому варіанті роману був ще один епізод про спробу отця Федора розводити породистих цуценят для продажу. Справа провалилася, ще не почавшись: у найвідповідальніший момент втрутився дворовий пес Марсік. Даний епізод потім був вилучений із тексту цензурою, але для характеристики персонажа це ще одна важлива деталь.

Сам по собі відбір заходів, за допомогою яких отець Федір хотів закріпитися в новому світі, реальний і правдоподібний. Але в художньому тексті ми маємо справу з *авторським* відбором фактів і деталей, тому важливими також є і зв’язки між ними, оскільки за їх допомогою створюється художня тканина твору. Ці зв’язки об’єднують перелічені факти „по горизонталі”, вистроюючи плоскі контексти, які легко сприймаються багатьма читачами, але інтерпретовані вони можуть бути по-різному. Одні будуть сприймати цей ланцюг епізодів як численні спроби людини вижити в новому світі, інші – як спробу не стільки вижити самому, скільки зберегти свій прихід, свою життєву справу. Проте активна рецепція виявить, що горизонтальні смислові пласти включені у *вертикальні* глибинні контексти, і це орієнтує читача на об’ємне прочитання тексту. Включаючи цю горизонтальну послідовність у вертикальні зв’язки контексту, читач відкриває для себе, що перераховані справи отця Федора будують і більш глибокий – соціальний контекст. Зокрема, розведення кроликів активізує асоціацію зі значенням *масовості*, яке виводить на ознакову семантику натовпу, який переміг, – „неимоверное количество ушастых существ” (тут актуалізується єдність прямого та переносно-просторічного значення словосполучення) [2, I, 46]. Згубила це кроляче стадо *стара*, прокисла,

викинута у вигрібну яму, капуста (основний продукт харчування кроликів). Ця деталь активним рецептивним сприйняттям може розвиватися далі: поєднання нових, орієнтованих на масовість, ідей зі старим (вже прокислим) продуктом є згубним для „ушастых существ". Потрібно звільнятися від старого, новій масовій свідомості потрібна свіжа їжа (очевидно, що під старим слід розуміти старий світ, а разом із ним і неп, який вже почав витіснятися новою державною політикою). До речі, в епізоді з цуценятами – той самий кількісний орієнтир, але вже на породисту масу (виключну), який переривається, ще не розпочавшись: причиною цього стає непородистий пес із воєнно-зниженою кличкою „Марсік". Усе це орієнтує читацьку свідомість на сприйняття імпліцитних сатиричних смислів, пов'язаних із активними позиціями низького прошарку, який переміг, тому що виявився набагато спритнішим, ніж породистий. Комізм ситуації підкреслюється тією обставиною, що хазяїном породистого пса був секретар увиконкому.

Імпліцитно натякаючи читачу про соціальні причини комерційних невдач отця Федора, автори, з одного боку, немовби виправдовують його полювання на скарби (священику потрібно на щось жити), а з іншого – цей підтекст не виключає й завданий поворот теми в потрібне політичне русло: завжди масовість буде перемагати індивідуалізм, незважаючи на те, що вона утворюється з „ушастых существ". У нових умовах жити для себе не можна, потрібно жити суспільним. Суспільство тут показано в символічній постаті сторожа, який встав ногами на гамбсовський стілець, а новий світ зображений як „новий клуб залізничників". Таким чином, і в підтексті спостерігається подвійна організація смислів. Це можна тлумачити як своєрідну спробу авторів передати читачеві своє бачення сучасної політичної ситуації, жонглюючи сатиричним замовленим і реалістичним сприйняттям, яке не вкладається в це замовлення. Імпліцитний читач помічає цю особливість роману, в якому і персонажі, і автори живуть за подвійним стандартом.

Більш глибокі шари підтексту сприймаються реципієнтом через символічний рівень. Стосовно отця Федора тут у першу чергу актуалізується *символ мисливця*, який, як прийнято вважати, уособлює потурання низьким пристрастям, погоню за швидкоплинним, а отже, невічним. Образ проклятого мисливця зустрічається у величезній кількості світових міфів, легенд і сказань [3]. Наведемо притчу про священика, який захопився охотою: „Случилось так, что во время мессы мимо пробегал заяц. Собаки священника учуяли запах добычи и с лаем бросились за зайцем. Священник прервал службу, бросил храм и присоединился к охоте. С тех пор, в наказание за содеянное, он был обречен на вечную погоню..., никогда не достигая цели" [3, 675]. Як тут пояснюється, заєць – це уособлення спокуси диявола, а собаки символізують низькі інстинкти людини. К.Юнг, вивчаючи феноменологію духу в казках, писав, що мисливець представляє собою найнижчу функцію свідомості, яка проявляється в героя через допитливість і любов до пригод [10, 323]. Мисливець прокидається в людській свідомості у випадку роздвоєння особистості, і якого б рівня цивілізація суспільства не досягла, примітивна свідомість оживає там, де немає потреби у світлому, творчому аспекті свідомості.

Паралелі між маленькою людиною, зайнятою проблемами свого побутового устрою, та досягненнями цивілізації (автомобіль, під який ледь не потрапив отець Федір, залізниця, по якій уносить його „муза мандрів",

народження нової трамвайної лінії в Старгороді, пароплав „Ленін”, що бореться зі штормом, як сам отець Федір зі стільцями) неоднозначно вказують, що люди всередині все ще залишаються дикунами й поводяться як дикуни. Цей символічний пласт образу отця Федора виявляється тісно пов'язаним із іншими символічними структурами, наприклад із символікою „людської ноги”. До речі, нижній частині людського тіла в дилогії взагалі надається особливе значення: скарби мадам Петухова сховала в стілець (тобто під зади); порівняємо – в отця Федора „золотий запас” сховано в жінчиному капорі, тобто головному уборі. З точки зору психоаналізу потребувало б рецептивної уваги й те, що в характеристиці персонажів описам ніг і взуття також приділено багато уваги (наприклад, Корейко досить довго представляється авторами читачу не по імені, а як „людина в сандаліях”; описуючи Бендера, автори підкреслюють: „носков под штиблетами не было” [2, I, 56]). Так само й у фіналі „Дванадцяти стільців” скарби знаходяться лише тоді, коли сторож стає на гамбсовський стілець саме ногами. Отже, ноги в дилогії на одному смисловому полюсі можуть бути сприйняті як „низи”, які творили революцію і правили країною (доречно також пригадати відоме прислів'я про дурну голову, що не дає спокою ногам). Саме з цього випливає семантика „попирания”. В символічному аспекті ноги – це символ опори, підтримки, вони не дозволяють людині впасти (хромота зазвичай символізує духовну ваду). На другому смисловому полюсі ноги означають засіб пересування (в романі „Золоте теля” лірично-невеселі роздуми авторів про пішохода, якого повністю відтіснили механізми). У найвищому семантичному аспекті тут може приховуватися асоціація ще й із мандрівництвом на Русі, яке було особливим способом осягнення шляху.

В епізоді навколо боротьби за перший стілець читача, напевно, дивує, що письменники так багато уваги приділяють опису ніг борців. Безсумнівно, мета авторів – затримати увагу читача на цих подробицях і зорієнтувати його на пошук подібних деталей у тексті.

Цей символічний пласт можна розгортати й далі. Є ще одна деталь, яка пов'язана із взуттям і має символічне значення: взуття разом із ступнею пов'язується з похоронами. У певному значенні помираюча людина „уходить”. Відводячи так багато місця опису ніг у просторі комічного, автори налагоджують системний зв'язок цієї деталі з семантикою труни, якою починається роман „Дванадцять стільців”. Але найголовнішу рису символу ніг, скоріше за все, слід бачити в тому, що ноги людини – це знак фундаментальної відмінності людини від тварин, яка полягає в його прямоходінні [3, 341-342]. У сцені битви ногами за стілець між отцем Федором і Вороб'яніновим, таким чином, криється авторська іронія, надзвичайно тонкий натяк, спрямований на те, щоб у рецептивній свідомості спровокувати висновок про деградацію цих персонажів.

Еволюційна деградація, „озвіріння” людини, яка відгукнулася на заклик своєї пристрасті, в образі отця Федора представлені наочно. Згадана битва описується із залученням тваринної лексики: „леопардовым скоком приблизился” [2, I, 86], „вцепились в ножки, как коты или боксеры” [2, I, 88]. Цей епізод має цілий ряд додаткових відтінків.

Розглянемо один із них – зустріч суперників на вулиці Маркса та Енгельса. Комічний ефект цієї текстової подробиці полягає в тому, що новою свідомістю тієї доби Маркс та Енгельс сприймалися як єдине ціле, як одна людина, і в цьому місці, названому подвійним ім'ям вищої ступені

революційного та ідейного єднання, зустрічаються два нікчемних суперника. Вони суперники і в особистому плані (ця їх опозиція рухає роздвоєну сюжетну лінію роману), і водночас протиставлені по відношенню до ідеалів нового світу, який позбавив обох можливості пристойного існування. Таким чином, на вулиці, назва якої символізує ідеологію нового світу, зустрічаються противники цієї ідеології.

Введення непу створило в суспільстві високе напруження протилежностей, вплинуло на політичну боротьбу. Однак принципове політичне питання (чи обмежувати революцію кордонами однієї країни, чи розповсюдити її по всьому світу) містило в собі не тільки соціальну проекцію, але й психологічну. По суті, воно ставало проблемою виживання людини. Замкненість нового суспільства уподібнювала тюрмі й саму людську свідомість, в якій активізувався саме *низький* аспект – несвідомий бік, що керував вчинками людини і врешті-решт приводив до смерті якщо не фізичної, то духовної – невипадково отець Федір і Вороб'янінов у „Дванадцяти стільцях" збожеволіли. Також чимало місця відведено темі реальних і вдаваних божевільних у романі „Золоте теля".

Саме в образі отця Федора (що живе в місті N, де є кілька похоронних контор, які терпляче чекають на своїх клієнтів, а клопітливий „ангел смерті" Безенчук навіть вивозить з цього міста свої труни до Москви – поближче до „наміченого") відображено це найвище напруження, в якому перебуває людина у своїй бійці між життям і смертю.

Текст свідчить, однак, про те, що життєстверджуючий принцип не переможний, і життя в цій напрузі виправдовує себе через символіку *спасіння*. Подібна символіка визначається вже на перших сторінках „Дванадцяти стільців" у картині весни. І хоча цю недоречну гостю в пильній архаїці провінційного міста N люди, занурені у свої буденні проблеми, не помічають, вона тут є не тільки багатократно визначеним критикою символом революційного оновлення світу. Весна описується авторами в точному часовому прояві: кінець квітня, коли все суще готується до свята Пасхи – Воскресіння Спасителя. Це надприродне явище, „заборонене" новою владою, залишається так само, як і весна, поза увагою людей. Однак духовні явища не підпорядковуються циркулярам і постановам, Пасха наступає супротив заборон, хоча замість хресного ходу відбувається першотравнева демонстрація, тобто віталізація здійснюється у вигляді, віддаленому від вищих проявів Духу.

Створюючи загальну семантику спасіння, автори разом із тим не відділяють символічний аспект спасіння від конкретної людини. Цією людиною в романі є саме отець Федір. Символізм спасіння в цьому випадку проявляється через побутові деталі – речі, які оточують цього персонажа. В першу чергу це лубочна картина „Зерцало грішного", на якій були зображені сини Ноя. Зрозуміло звідси, чому в романі при зображенні мандрів отця Федора наводиться багато значень, пов'язаних з водою: тут його бачили на залізничній станції: „бежал он по перрону с чайником кипятку" [2, I, 190], там „ветер ... унес в реку картузик" [2, I, 261] тощо. У сцені біля моря, де лють отця Федора зливається з люттю водної стихії, гіперболічно зауважується, що „сердитая вода опоясывала земной шар" [2, I, 351], і це дуже схоже на всесвітній потоп. Ця єдність буйства природи та пристрасті людини підкреслюється маленьким штрихом: „вода схватила его за ноги" [2, I, 351],

тобто втрачена стійкість і надія „встати на ноги” в цьому вируючому у своїй непередбачуваності світі. Цікаво, що, застосовуючи відомий пушкінський прийом із „Станционного смотрителя” (малюнки про блудного сина), автори ускладнюють його, надаючи всьому певної композиційної „рикошетності” – тут поруч із Симом, Хамом і Яфетом є малюнок „Смерть всем владеет”. Символічно смерть зазвичай пов’язується з кінцем епохи, особливо коли вона набуває форми жертовності або прагнення до саморуйнування [3, 477].

З образом отця Федора пов’язано ще багато інших символічних пластів. Приміром, скринька – річ у внутрішньому світі цього персонажа дуже важлива, тому що в ньому містився врятований після минулих невдач капітал. Трагікомізм у використанні цієї символіки пов’язаний із тим, що тут скринька перегукується із символікою ковчега (в широкому значенні вмістилище із замком з давніх часів виражає місце, в якому зберігаються таємниці, наприклад, єврейський Ковчег Завіту або скринька Пандори [3, 499]). У скринці отця Федора знаходиться двадцять золотих десяток, які призначені були врятувати справу зі стільцями. Іронія долі через Коробейнікова повернула цей рятівний „ковчег” отця Федора на хибний шлях, який привів до саморуйнування його особистості. Врешті-решт, кара Божа наздогнала і його, отже, йому не вдалося стати сучасним Ноєм. Сумарно всі його „ковчеги” (скринька – свічний заводик – стілець із діамантами – пароплав „Ленін”) дають можливість розглядати країну як теж своєрідний ковчег, в якому люди насправді повинні були б спастися. Але в романі показана інволюція отця Федора, а тому ідея країни-ковчега *не протиставлена*, а включена у цей самий ряд хибних ковчегів.

Отже, образом отця Федора автори демонструють неухильний рух людини вниз, якщо вона обирає своїм життєвим орієнтиром низький природний початок. До божевілля отця Федора доводить не спрага багатств, а *вибір орієнтира*. „Зерцало грішного” – це в лубочній стилізації об’єктивізація *смертного* (природного) способу існування людини. Сама зав’язка роману має у своїй основі факт смерті, колоритна фігура Безенчука, який усім пропонує свій товар (труни) – все це показує, що той самий природно-смертний (а не Божий) орієнтир обрало й нове суспільство. І цей вибір логічно прямував до розрізненості, розділення та загибелі. Збулося пророцтво „Зерцала грішного”: смерть насправді всім заволоділа.

По суті, історія отця Федора вкладається ще й в євангельську притчу про блудного сина: відокремлення від Отця – гріховна втеча із дому на догоду пристрасті; мандрування далекими країнами – біганина за інженером Брунсом по країні; розтрата своїх скарбів. Не відбулося лише повернення грішника через покаяння, хоча в тексті є інверсія цього акту: „отец Федор не выдержал муки преследования и полез на совершенно отвесную скалу” [2, I, 356], потім орли залишили його без їжі: „самый смелый из них украл остаток любительской колбасы и взмахом крыла сбросил в пенящийся Терек фунта полтора хлеба” [2, I, 358], і отець Федір починає закликати птахів до покаяння. Таким чином, трагедія отця Федора на високому смисловому рівні полягає в неспроможності повернутися до Отця. Але повернення (навіть на побутовому рівні – у свій дім) не могло відбутися без покаяння, а відсутність останнього означає відсутність віри. Тому трагедія священика отця Федора полягає в тому, що життя позбавило його і зовнішньої, і внутрішньої опори. Віра в

Бога для отця Федора була повсякденним станом його свідомості, але за діамантами вирушає вже не священик (тому він так легко відстриг бороду), а людина, яка втратила впевненість не тільки в соціальній стабільності, але й у Бозі як захиснику та годувальнику.

Рецептивно виявлена тут подвійність смислів може породжуватись відображенням нестійкості світогляду й самих авторів, їхнім хитанням між *вірою* в дійсно народні соціальні перетворення в країні та скептичними *сумнівами* щодо цього. Прагнення до Спасителя в людині частіше за все виникає тільки через нещастя, відчайдушне становище. Саме у відповідь на таке прагнення і приходить Спаситель. У романі спасіння втілюється у вигляді пожежної команди, яка знімає отця Федора зі скелі і таким чином „гасить" його гріховну пристрасть, що привела до хибного вибору життєвого орієнтиру.

Отже, насправді образ отця Федора – це образ людини слабкої духовно, яка брутальним чином шукає спосіб виживання, відокремившись не тільки від держави, але й від Бога. Приреченість цієї спроби окреслює одну з магістральних тем дилогії – тему визрівання загального інфантилізму етносу в Радянській Росії. Його природа породжена тим, що відокремлена від влади держави та від влади Бога людина приречена на хибний вибір, внаслідок чого її перемелюють жорна міжсвіття.

1. *Галанов* Б. Илья Ильф и Евгений Петров. Очерк жизни и творчества. – М.: Советский писатель, 1961. – 310 с.
2. *Ильф* И., *Петров* Е. Собрание сочинений: В 5 т. – М.: Гослитиздат, 1961.
3. *Керлот* Хуан Эдуардо. Словарь символов. – М.: REFL-book, 1994. – 704 с.
4. *Луначарский* А.В. Собрание сочинений: В 8 т. – М.: Художественная литература, 1964. – Т. 2. – 702 с.
5. *Одесский* М., *Фельдман* Д. Легенда о великом комбинаторе // Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. – М.: ВАГРИУС, 2000. – 704 с.
6. *Посадская* Л.А. Русская сатирическая проза 1920-х годов: жанры, проблематика, поэтика: Учебное пособие по спецкурсу. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2002. – 202 с.
7. Словарь русского языка: В 4-х т. / Под ред. А.П. *Евгеньевой*. – М.: Русский язык, 1984.
8. *Червинская О.В.* Пушкин, Набоков, Ахматова: метаморфизм русского лирического романа. – Черновцы: Рута, 1999. – 152 с.
9. *Щуплов А., Галкин Б.* Почему антисоветские романы стали советской классикой // Независимая газета. – 2001. – 13 января. – С.1 – 8.
10. *Юнг К.Г.* Душа и миф: шесть архетипов. – М. – К.: ЗАО «Совершенство» – Port Royal, 1997. – 384 с.

Summary

Shuryshyn Aleksey „Father Fyodor as a receptive composition paradigm in Ilf's and Petrov's novel "Twelve chairs".

This article is devoted to investigation of one possible supporting composition point only (the figure of father Fyodor) of the new receptive shape of Ilf's and Petrov's novel "Twelve chairs" from the position of receptive poetics.

Стаття надійшла до редколеґії 20.11.2003

© О.В.ШУРИШИН, 2003