

УДК 821.161.1.09 – 31

ТЕТЯНА КУШНІРОВА

(Полтава)

ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ РОМАНІВ І. ІЛЬФА ТА Є. ПЕТРОВА «ДВАНАДЦЯТЬ СТІЛЬЦІВ» ТА «ЗОЛОТЕ ТЕЛЯ»

Ключові слова: жанр, стиль, жанровий зміст, домінанта, хронотоп, літературна традиція.

І. Ільф та Є. Петров – найяскравіші представники російської авантюрно-сатиричної прози, розквіт якої припадає на першу третину ХХ століття. Дослідники (А. Вудіс, Л. Яновська, Б. Галанов, Л. Гурович та ін.) неодноразово зверталися до творчої спадщини митців, акцентуючи увагу на проблемних питаннях мови, стилю, жанру, однак ґрунтовного аналізу жанрових особливостей творчості письменників ще не було здійснено у сучасному літературознавстві. Тож ми маємо на меті провести детальне дослідження романів І. Ільфа та Є. Петрова «Дванадцять стільців» та «Золоте теля», розглянути їхню жанрову природу, виокремити жанрово-стильові константи та домінанти, дослідити хронотоп.

Розквіт жанру авантюрного роману та його різновидів у російській прозі початку ХХ століття був викликаний передовсім віяннями часу та читацькими потребами. Гостросюжетність у поєднанні з елементами сатири максимально відповідала ідеологічним вимогам та читацьким запитам, тому авантюрний роман отримав велике поширення у прозі 1920-х років і представлений діалогією І. Ільфа та Є. Петрова, яку радянська критика назвала

«безідейною» та «слабкою», з надуманим фіналом та відсутнім позитивним персонажем [1]. Дилогія, однак, апробована часом і становить «золотий фонд» російського авантюрно-сатиричного роману.

Традиційно жанр романів «Дванадцять стільців» (1927) та «Золоте теля» (1931) визнається як сатиричний, оскільки цей складник у романі є беззаперечним (А. Вуліс, Л. Яновська, Б. Галанов, Л. Гурович та ін.), однак у процесі розвитку літератури з'являються все нові розробки, які по-новому осмислюють цю проблему. Наприклад, українська дослідниця В. Міленко визначає жанр дилогії як роман-пікареска [6] і розробляє типологію авантюрного героя: «пікаро-еврей» (Остап Бердер, М. Паніковський), «веселий шахрай» (Шура Балаганов), «кримінальний пікаро» (О. Корейко) та ін.

Пікареска як жанр стає актуальною у перехідну добу, коли актуалізуються екзистенціальні проблеми, зокрема мотиви вибору, виживання тощо. «Життєвим аналогом» художнього світу пікарески є постреволюційні стани суспільства, що супроводжуються розладом соціальних ієрархій, ламанням аксіологічної та ідеологічної систем, духовним і фізичним «бродінням» мас» [6, с. 98]. Безперечно, ознаки пікарески присутні й в означеній дилогії, оскільки головний герой, шахрай, мандрує нестійким соціумом і мріє знайти скарб (гонитва за грошима є основним мотивом пікаресок).

Жанровий зміст дилогії скеровується передовсім пафосом творів, а також специфікою художніх образів. Центральний образ дилогії – Остап Бендер, син турецькопідданого, авантюрист і шахрай без постійного місця проживання. За законами пікарески такий тип героя повинен викликати у читача винятково негативне ставлення, однак у цьому випадку образ набуває амбівалентності, що виявляється передовсім у протиріччі між характером персонажа й обставинами, у яких він проявляється як особистість. Остап, наділений дотепністю, поряд з автором стає коментатором подій, подібно до лакмусового папірця, не лише визначає «хімічний склад» навколишнього середовища, але й сам «проявляється» при взаємодії з ним» [7, с. 53].

Образ головного героя Остапа Бендера виходить за межі хронотопу та стає позапросторовим, оскільки є еталоном особистості, яка за допомогою своєї індивідуальності спроможна змінити світ, однак не здатна пристосуватися до оновленого соціуму. Талант Бендера, який полягає у здібності переконувати, вести за собою, досягати мети, залишається незатребуваним, що й призводить до глибокого екзистенціального конфлікту, актуалізуючи мотиви самотності. Особистісний хронотоп героя є сталим, незмінним та не стає домінуючим у романі, оскільки герой не еволюціонує у процесі розвитку сюжету. Бендер у першій книзі поданий шахраєм, що мріє отримати скарб, у другій книзі наміри персонажа не змінюються: знайшовши скарб, герой утрачає його. Попри безліч випробувань, що трапляються на життєвому шляху головного героя, його особистісний хронотоп не змінюється, він залишається сталим протягом усієї оповіді.

Домінуючим у романі є сатиричний складник, який полягає у правдивому відтворенні певного типу в певну добу. «Художня глибина образу – від глибокого знання Ільфом і Петровим життя, його сутності. Таке поєднання характерне для їхнього стилю. Воно і створює атмосферу достовірності в романах, підкуповує читача, захоплює його» [8, с. 133]. Задля ґрунтовного змалювання соціалістичного соціуму автор удається до штрихового портрета,

коли увага акцентується на певній деталі: «В город молодой человек вошел в зеленом в талию костюме. Его могучая шея была несколько раз обернута старым шерстяным шарфом, ноги были в лаковых штиблетах с замшевым верхом апельсинового цвета. Носков под штиблетами не было. В руке молодой человек держал астролябию» [4, с. 24]. На фоні сірої соціалістичної дійсності Бендер замальовується яскравим кольоровим штрихом, що відрізняє його від оточення. Герой добре ерудований: знається на живописі, музиці (посилається на Гарпагона, Мільтона, Рафаеля, Шуберта), має певні знання з філософії (Фрейд, Спіноза, Руссо), цитує російських класиків (Лермонтова, Пушкіна) та ін. Його обізнаність особливо «кидається в око» на фоні сірої, застійної дійсності та примітивізму супутників. Артистизм та чіткий розрахунок часто допомагають Бендеру досягти мети, він може приміряти різні маски: художника, гротесктера, лідера партії, сина лейтенанта Шмідта тощо. Діалогічне мовлення героя насичене простонародними виразами та емоційно забарвленою лексикою, що стають характерологічними домінантами образу: «Ну, что вы на меня смотрите такими злыми глазами, как солдат на вошь?» [4, с. 35], «Набил бы я тебе рыло, только Заратустра не позволяет. Ну, пошел к чертовой матери» [4, с. 45], «Ну ты, жертва аборта, отдай концы, не отчаливай» [4, с. 45] тощо. Діалогічно-монологічне мовлення персонажа виписане відповідно до загальноприйнятих норм радянського періоду, вислови-лейтмотиви стали «крилатими» та загальноживаними.

Портретування другорядних персонажів здійснюється у сатиричному ключі крізь ракурс бачення автора та головного героя. Іпполіт Матвійович Вороб'янінов, названий Бендером Кісою, із профспілковою книжкою на ім'я Конрада Карловича Михельсона – колишній предводитель дворянства, що мріє повернути свої коштовності, Шура Балаганов – фіктивний син лейтенанта Шмідта, Михайло Самуелович Паніковський – «людина без паспорта». Авантюрний герой вільний від побуту. Єдине майно Бендера – «акушерський саквояж», Паніковського – золотий зуб, Вороб'янінова – золоте пенсне. Персонажі портретуються у комічному ракурсі, що породжує дуалізм сприйняття: іронічний ракурс змінюється жалісливим.

Сюжет обох романів вибудований у дусі пригодницького роману гонити за збагаченням, однак композиційно романи структуровані за різними принципами: перший – за лінійним (сюжет розвивається послідовно, герої постійно наближаються до омріяної мети – захованого в одному із дванадцяти стільців скарбу), другий – за кільцевим, де головний герой, пройшовши безліч випробувань, отримує бажане, однак усе втрачає й повертається до первісного стану.

Хронотоп творів детально виписаний, характеризується «точковістю», однак досить умовний та потребує детального тлумачення. Наприклад, Чорноморськ із його «пикейними жилетами» має схожість із Одесою, рідним містом письменників, сцени редакції «Станка» нагадують будні «Гудка», Будинок народів – це Палац праці на Солянці тощо [7, с. 66]. Хоча топо́си роману досить умовні, однак мають реальні часопросторові орієнтири. Художній час діалогії вбачається як соціально-історичний, оскільки увага акцентується на постреволюційних подіях та періоду непу в країні. Герої-шахраї мандрують топосами Росії у пошуках скарбів, відтворюючи панорамно російську дійсність.

Традиційним для цієї діалогії є мотив мандрів, що виконує сюжетоутворювальну функцію. Мета мандрів, віднайдення втраченого скарбу, ретардує сюжетний час та актуалізує мотив шляху. Мандри героя проглядаються крізь філософський складник і уособлюють життєвий шлях особистості загалом. Більш вузьким мотивом, але не менш значущим, стає мотив дороги, який набуває багатоплановості та реалізується на композиційному та змістовному рівнях. Хронотоп романів вибудовується відповідно до традицій романів-мандрівок, де мотив дороги виконує з'єднувальну функцію між сюжетними лініями всього твору у рамках одного тексту. Цей композиційний прийом широко використовувався авторами російської літератури XIX століття.

У хронотопі діалогії мотив дороги є жанрово важливим та реалізується дворівнево через систему архетипів у романах. На першому рівні подається символічне трактування дороги як «життєвого шляху», на другому – відбувається процес міфологізації символу. У хронотопах романів дорога постає «музою дальних странствий» [4, с. 20], що наділена сюжетоутворювальною, імагогічною функцією. Мотив дороги виконує й характерологічну функцію, оскільки герої романів постійно подорожують у гонитві за скарбом, зхованому в розпроданих на аукціоні стільцях чи схороненому підпільним мільйонером Корейком. Саме поняття дороги структурно містить декілька значень: дорога-доля (включає біографічні дані героїв), дорога-вибір (символічне перехрестя, де зупинилася «Антилопа», що спонукало героїв зробити життєвий вибір), дорога-випробування (кожен персонаж випробовується дорогою, щоб підтвердити свою «винятковість»).

Мотив дороги актуалізує авантюрний стрижень, на якому ґрунтується сюжет, та стає не лише семантично незалежним, але й таким, що підпорядковує мотивно-образну систему роману. Мотив дороги трансформується у символічну «смугу відчуження», певний простір, у якому ціннісні орієнтири і моральні норми відсутні: «Интересная штука – полоса отчуждения. Самый обыкновенный гражданин, попал в нее, чувствует в себе некоторую хлопотливость и быстро превращается либо в пассажира, либо в грузополучателя, либо просто в безбилетного забуддыгу, омрачающего жизнь и служебную деятельность кондукторских бригад и перронных контролеров. С той минуты, когда гражданин вступает в полосу отчуждения, которую он по-дилетантски называет вокзалом или станцией, жизнь его резко меняется <...> С этой минуты гражданин уже не принадлежит самому себе» [3, с. 34]. Ступаючи за «смугу відчуження», мандрівник відрікається від свого звичного життя і починає жити за мандрівними законами, які передбачають відхід від загальноприйнятих норм. Цей лейтмотив стає домінантним у романі і визначає долі персонажів, які ґрунтуються на мотиві мандрів.

У «Дванадцяти стільцях» мотив дороги взаємопов'язаний із мотивом спокуси. У пошуках стільців мандрівники змушені перебувати у постійному русі між просторовими топосами: з міста N вони переїздять у Старгород, зі Старгорода в Москву, далі в провінційні Васюки, П'ятигорськ, Москву. Дорога стає не лише частиною життя героїв, вона встановлює власні закони, підпорядковує життя персонажів. «Життєва дорога» дійових осіб «Дванадцяти стільців» призводить до трагедії: отець Федір божеволіє, Іпполіт Матвійович убиває Остапа й, напевно, теж утрачає здоровий глузд.

У романі «Золоте теля» (1931) мотивно-образна система значно розширюється. Експозицією роману є ліричний авторський відступ щодо автомобілістів та пішоходів із ключовою фразою «пешеходов надо любить» [5, с. 314], яка участі в сюжетотворенні не бере, однак виконує прогностичну функцію та налаштовує читача на майбутню мандрівку. Остап Бендер, як і в першій книзі, – «людина без минулого», вічний мандрівник, для якого дорога стає оселею. Цей герой живе у цілковитій згоді з «музою дальних странствий» («...он двигался по улицам города Арбата пешком, со снисходительным любопытством озираясь по сторонам» [2, с. 8]) та не бачить себе поза нею.

Повністю підпорядкованим дорозі у другому романі стає й Адам Козлевич, життєвий шлях якого до зустрічі з Бендером був досить рівним, хоча й не безгрішним: «Он беспрестанно нарушал Уголовный кодекс РСФСР, а именно статью 162-ю, трактующую вопросы тайного похищения чужого имущества (кража) <...> Но Козлевичу не везло. Его ловили» [2, с. 28]. Герой намагається почати нове життя: купляє старий автомобіль, виїздить у провінційний Арбат, але стає свідком та співучасником злочину. Козлевич мріє зникнути з міста, але сумнівається, що можна перехитрити долю. Тобто, життєвий шлях Козлевича на момент зустрічі з Бендером має замкнену структуру.

Мандри героїв на «Антилопі» актуалізують мотив карнавалу, де художня реальність набуває містичних рис. Автори вдаються до своєрідної маски, плаката з написом «автопробегом – по бездорожью и разгильдяйству» [5, с. 367], що є безпосереднім атрибутом карнавалу. Видаючи себе за «главную машину автопробега Москва – Харьков – Москва» [5, с. 363], герої користуються всіма благами і привілеями, призначеними для справжніх учасників автопробігу. Козлевич, Балаганов і Паніковський упевнюються, що мандрувати можна і з комфортом. Остап дотримується обіцянки і «подбирает валяющиеся на дороге деньги» [5, с. 370].

За законами карнавального дійства містифікація розкривається й супроводжується спалахами яскравого світла, вибухами та іншими ознаками «судного дня»: «Жулики притаились в траве у самой дороги и, внезапно потеряв обычную наглость, молча смотрели на проходящую колонну. Полотнища ослепительного света полоскались по дороге. Машины мягко скрипели, пробегая мимо поверженных антилоповцев. Прах летел из-под колес. Протяжно завывали клаксоны. Ветер метался во все стороны. В минуту все исчезло, и только долго колебался и прыгал в тесноте рубиновый фонарик последней машины. Настоящая жизнь пролетела мимо, радостно трубя и сверкая лаковыми крыльями» [2, с. 72]. Блискучий план Остапа отримати мільйон у Чорноморську провалюється. Композиційно «Золоте теля» схоже на попередній роман: наближаючись до мети, Остап зустрічає різноманітні перепони та знову подається у мандри.

У розділі «Три дороги» міф про «смуту відчуження» трансформується в новий авторський міф про вибір дороги трьома багатирями. «Машина по двигалась по широкому шляху, отмеченному следами тракторных шпор. Шофер неожиданно затормозил. – Куда едешь? – спросил он. – Три дороги. <...> На распутье стоял наклонный каменный столб, на котором сидела толстая ворона. Сплющенное солнце садилось за кукурузные лохмы <...> три дороги лежали пред антилоповцами: асфальтовая, шоссе́йная и просе-

лочная» [2, с. 225]. Цей мотив – своєрідна стилізація фольклорного мотиву, відтвореного на сучасний авторам лад і символізує особистість, що постала перед складним вибором. У романі цей мотив поданий крізь сатиричний модус, що, безперечно, відображається на жанровому наповненні твору. Мотив вибору у зразках фольклору пов'язаний із мотивом випробування, зокрема принесенням жертви (наприклад, коня). З моменту загибелі «Антилопи» (символічна назва автомобіля) як вірного коня починається процес формування безпосередньо авторського міфу.

У «Золотому теляті» Остап отримує омріяний мільйон, тобто досягає певної мети. Момент отримання грошей для нього – це момент тріумфу. В композиції роману цей момент – кульмінація «карнавальної» дії, після чого відбувається «викриття», певний «отстроченный судный день». Відчуваючи себе володарем світу зі значною сумою в дорожньому мішку, Остап усвідомлює, що перестав жити у згоді з «музою дальних странствий»: «Транспорт отбился от рук. С железной дорогой мы поссорились. Воздушные пути сообщения для нас закрыты» [2, с. 274]. Фортуна покидає комбінатора: у зв'язку з конгресом «почвоведов» Бендер не може поселитися в готелі, пообідати у кращому ресторані міста, сходити в театр. Герой, який усе життя намагається розбагатіти, починає розуміти, що сенс життя не у «мільйоні», а у способі існування, що приносить задоволення. Навіть індійський поет і філософ, що приїхав у Союз, не може розглумачити, у чому ж полягає сенс існування, і сам перебуває у постійних мандрах. Процес пошуку грошей для Бендера значно важливіший, ніж досягнення мети, тому герой відчуває душевний неспокій: «И мне стало с недавнего времени тяжело <...> Двести четырнадцать кило (воздуха – Т.К.)! Давят крутые сутки, в особенности по ночам. Я плохо сплю» [5, с. 619]. Мішок із грошима давить на героя, даючи лише матеріальні блага, які не приносять емоційного задоволення. Тому не випадково герой утрачає свій скарб на радянсько-румунському кордоні й залишається без шуби вартістю у сто тисяч, золотих браслетів, портсигарів і навіть без одного чобота. Лейтмотивом-висловом діалогії стає: «Лед тронулся, господа присяжные заседатели!» [4, с. 30] – яким починаються і закінчуються мандри Остапа Бендера. Намагання героя збагатитись мають циклічну структуру, оскільки, досягнувши мети, герой приречений на невдачу, щоб згодом розпочати пошук спочатку.

Мотив збагачення в художньому просторі діалогії тісно пов'язаний із мотивом «хаосу». Жадання грошей завжди примушує героїв обирати помилковий шлях, котрий призводить не лише до духовного занепаду, але й фізичної загибелі (Остап помирає у першій книзі). Мотив збагачення набуває для багатьох героїв фатального і часто демонічного значення. Традиційно мотив збагачення має амбівалентну структуру. У пригодницькій літературі та фольклорі функція «багатства» зводиться до сприйняття його як нагороди за працю або правильно прожите життя, тому цілком закономірно, що скарб «не йде» до рук шахраїв-авантюристів. Однак мотив збагачення не виносить у домінуючу позицію, а виконує динамічну функцію, спонукає героїв до мандрів просторами соціалістичної держави, що дозволяє панорамно висвітлити дійсність.

У заключному романі діалогії актуалізуються міфологічні мотиви, зокрема міф про «золоте теля», що акумулюється у назві твору. У легенді, за

відсутності Мойсея ізраїльський народ у відчаї звернувся до його брата Аарона із проханням створити бога, що був би зримим і підтримував віру. Із золотих прикрас Аарон створив «Литого тельця» і назвав його Богом. Повернувшись, Мойсей знищив ідола, розплавивши його у вогні, розтерши у прах і розвіявши по воді. Телець зі Старого завіту – псевдобог, що уособлює людську слабкість і порочність. Пізніше образ золотого тельця став символом пожадливості та душевного хаосу.

Авторський міф про золоте теля досягає свого піку в моменті невдалої відмови Остапа від знайденого мільйона та його втечі за межі Росії. Саме у втраті мільйона закодований міфологічний принцип: герой намагається відмовитися від грошей, спаливши їх: «Что ж теперь делать?.. Сжечь его, что ли?.. Сжечь его в камине! Это величественно!.. В огонь! Пачка за пачкой» [2, с. 305]. Перехід Бендером кордону – розв'язка авторського міфу. Румунський прикордонник конфіскує мільйон на березі річки, а сам Остап тікає від нього по воді, що є символічним і актуалізує мотив очищення.

Сатиричний складник задля дієвості часто поєднується з авантюризм, що дозволяє панорамно висвітлити недоліки змалюваної доби. Цей складник є домінантним у діалогі І. Ільфа та Є. Петрова «Дванадцять стільців» та «Золоте теля», жанр яких ми визначаємо як авантюрно-сатиричний роман-пікареска. Жанровий зміст романів полягає передовсім у протистоянні двох світів: асоціального, представленого в образах головних героїв-авантюристів, та впорядкованого соціуму (радянського). У романах І. Ільфа та Є. Петрова автобіографічність проглядається в задіяних топосах, що додає оповіді реалістичності. Стильовими домінантами обох романів стають лейтмотиви-вислови, лейтмотиви-мовлення, що промовляються персонажами і задіюють сатиричний модус оповіді. Для цього типу роману характерною є наявність наратора, крізь ракурс бачення якого переповідаються події. Ракурс автора є домінантним у змістовій структурі твору й виконує дидактичну та прогностичну функції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вулис А. И. Ильф, Е. Петров : очерк творчества / А. Вулис. – М. : Советский писатель, 1960. – 373 с.
2. Ильф И. Золотой теленок / И. Ильф, Е. Петров. – М. : Дом, 1995. – 608 с.
3. Ильф И. Двенадцать стульев : кн. для ученика и учителя / И. Ильф, Е. Петров. – М. : ООО Издательство АСТ, 2002. – 514 с.
4. Ильф И. Двенадцать стульев : Роман / И. Ильф, Е. Петров. – К. : КЦ «Посредник», 1994. – 271 с.
5. Ильф И. А. Двенадцать стульев; Золотой теленок / И. Ильф, Е. Петров. – М. : Мысль, 1982. – 636 с.
6. Миленко В. Д. Пикареска в российской сатирической прозе 1920-1930-х годов : к проблеме жанра / В. Д. Миленко // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. – Харків, 2006. – Вип. 3 (47). Літературознавство. /– Ч. I. – С. 95–102.
7. Старков А. «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» Ильфа и Петрова / А. Старков. – М. : Худож. лит., 1969. – 120 с.
8. Яновская Л. М. Почему вы пишете смешно? / Л. М. Яновская. – М. : Наука, 1969. – 180 с.

ТАТЬЯНА КУШНИРОВА

ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА РОМАНОВ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА «ДВЕНАДЦАТЬ СТУЛЬБЕВ» И «ЗОЛОТОЙ ТЕЛЕНОК»

В статье рассматриваются жанровые особенности романов И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок». Выделяется жанровое содержание, анализируются жанровые и стилевые доминанты, роль хронотопа в жанровой структуре романов. Выделяются особенности индивидуального стиля писателя, а также связь с литературной традицией.

Ключевые слова: жанр, стиль, жанровое содержание, доминанта, хронотоп, литературная традиция.

TATIANA KUSHNIROVA

GENRE FEATURES OF NOVELS OF I. ILF AND E. PETROV «THE TWELVE CHAIRS» AND «THE GOLDEN CALF»

The article deals with the genre features of the novels I. Ilf and E. Petrov «The Twelve Chairs» and «The Golden Calf». Provided genre content, determined genre and stylistic dominant, chronotope role in the genre of the novel structure. Highlights of the individual style of the writer, and the relationship with the literary tradition.

Key words: genre, style, genre content, the dominant, chronotope, a literary tradition.

Одержано 27.10.2011 р.