

## Мозаичность и целостность романа Ю. Олеши «Три толстяка»

«Три толстяка» — единственная сказка (хотя и *роман-сказка*), написанная Юрием Олешей.

Об отношении Олеси к этому жанру позволяет судить фраза, сказанная им о горячо любимом Александре Грине: «Этот человек, придумывающий самое удивительное, нежное и простое, что есть в литературе, — сказки»<sup>1</sup>.

### Парад метафор

«Я твердо знаю о себе, что у меня есть дар называть вещи по-иному. Иногда удастся лучше, иногда хуже. Зачем этот дар — не знаю. Почему-то он нужен людям... Мне кажется, что я только называтель вещей. Даже не художник, а просто какой-то аптекарь, завертыватель порошков, скатыватель пилюль. Толстой, занятый моральными, или историческими, или экономическими рассуждениями, на ходу бросает краску. Я все направляю к краске»<sup>2</sup>.

«*Направленность к краске*» и есть не что иное, как стойкое стремление запечатлеть в метафоре открывшийся вдруг Олеше неповторимый *поворот вещи*, неожиданный угол зрения на привычный мир.

То, что сам Олеша называет метафорой, он являет читателю не совсем в чистом виде. Излюбленное изобразительное средство Олеси занимает промежуточное положение между *сравнением и метафорой*.

«Метафора — вид тропа, перенесение свойств одного предмета на другой, по принципу их сходства... В отличие от сравнения, где присутствуют оба члена сопоставления, метафора — это скрытое сравнение, в котором слова «как», «как будто», «словно» опущены, но подразумеваются»<sup>3</sup>.

Обратимся к тексту Олеси. Характерный для него способ «перенесения свойств одного предмета на другой по принципу их сходства» может быть проиллюстрирован следующими примерами:

«Издалека люди казались разноцветными флажками»;

«...с их женами, у которых юбки походили на розовые кусты»;

«Длинный и узкий кусок стены торчал, как кость».

---

<sup>1</sup> Олеша Ю. Литературная техника / Олеша Ю. Избранные сочинения. М., 1956. С. 433.

<sup>2</sup> Олеша Ю. Ни дня без строчки. М., 1965. С. 257.

<sup>3</sup> Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 218.

Во всех этих примерах отсутствует «нерасчлененное единство художественного образа», свойственное метафоре; налицо также слова «казались», «походили», «как», которые в ситуации метафоры должны были быть опущены.

Между тем квалифицировать эти примеры как сравнения также не удастся, поскольку в них отсутствует свойственное сравнению упоминание общего признака, *основания сравнения*.

В романе Олеси мы встречаем, конечно и «чистые» метафоры («*трехрукий фонарь*», «*колеса прыгающих экипажей*», «*лопается сердце*», зеленая *каша* садов и др.), и намного более редкие «чистые» сравнения («Внизу медленно и густо шла вода, черная и блестящая, как смола»).

Преобладание метафор над сравнениями легко объяснить. Метафоры позволяют «свести» не один и не два, а целый пучок общих признаков; к тому же каждый читатель нарисует в своем воображении собственный, только намеченный автором метафорический образ. Сравнение же более жестко определяет читательское впечатление, поскольку прямо указывает на то, в чем заключается сходство.

Между тем излюбленные Олешей «смещения», сочетающие признаки метафоры и сравнения, явно преобладают в романе.

Интерпретировать данную особенность художественной образности Олеси непросто. Можно предположить, что она связана с тем необычным взглядом на вещи, с тем экзотическим ракурсом, в котором Олеша представляет читателям условную реальность романа. И без того причудливые сопоставления Олеси выглядели бы совсем невыносимо в «чистой» форме метафоры (аптекарские пузырьки кучерских цилиндров? розовые кусты юбок? — но и в этих громоздких сочетаниях, хотя и стремящихся к цельности, нерасчлененности, все же остаются упоминания и предметов, которые сравниваются, и предметов, с которыми осуществляются эти сравнения).

Кроме того, «смещения» Олеси можно объяснить и тем, что отраженные в них ракурсы и неожиданные открытия сходств *самоценны*: многие предметы и их действия вводятся в повествование *исключительно ради экспликации этих открытий*; нередко каждому из них посвящается *отдельное предложение*. Мы как бы *разглядываем* мир таким, каким увидел его Олеша (или его герои?). Именно это Олеша и имел, вероятно, в виду, когда писал: «Толстой... на ходу бросает краску. Я все направляю к краске»... «Чистая» метафора — всего лишь слово, «смещение» Олеси — целое предложение, останавливающее внимание читателя на определенном впечатлении.

Все усилие читательского воображения концентрируется на восстановлении «схваченного» и пережитого, а в иных случаях и вымышленно-

го Олешей зрительного, динамического или звукового<sup>4</sup> (а нередко комплексного, объединяющего все эти грани) образа:

*Город поворачивался под ним, точно приколотый на булавке;*

*Голова, круглая рожа, похожая на чайник, расписанный маргаритками, торчала наружу;*

*...Седые волосы старух, подобные войлоку...;*

*Мускулы у него ходили под кожей, точно кролики, проглоченные удавом;*

*Глаз его (попугая — Т.Т.) был похож на слепое лимонное зерно;*

*Раны от пуль гвардейцев цвели на ее шкуре розами;*

*Бомбы разрывались, как кусочки ваты.*

*... Звук получился такой, точно крупный дождь стучал по поднятому верху экипажа.*

Пристально приглядевшись к «смещениям» Олеша, можно догадаться, что все же это *метафоры*: общий признак сближаемых объектов не просто не назван, но по сути дела и *не может быть назван*. Усилие читательского восприятия направлено как раз на совмещение сопоставляемых объектов и своего рода *оправдание* образа. При совмещении читатель ощущает сложный комплекс оснований для такого оправдания, который практически не поддается вербализации.

Впрочем, в очерках Олеша можно найти авторское «оправдание» образов. Вот его замечания по поводу «маленькой цыганской девочки, похожей на небольшой веник» (рассказ «Альдебаран»):

«Идет маленькая цыганка. У нее очень узкая талия, маленькая головка. На ней широкая, расходящаяся треугольником юбка до пят. Маленькие цыганки ходят очень быстро. Это их профессиональная походка, потому что им нужно догонять прохожего и забегать спереди. И цыганка метет при этом свое юбкой и пылит. Стало быть, есть все данные, чтобы увидеть вместо цыганской девочки — веник. Каждый прохожий чувствует, что есть что-то смешное в этой маленькой фигурке. Какая-то смешная подвижность. Какое-то несоответствие между крошечностью размера и взрослостью одежды. Смешной образ маленькой цыганки остается в памяти прохожего.

И когда прохожему, ставшему читателем, говорят, что цыганская девочка похожа на веник, прохожий испытывает удовольствие от узнавания и смеется. Такая метафора имеет смысл, потому что она каждого делает поэтом, каждому возвращает свежее восприятие мира»<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Число звуковых образов по сравнению с динамическими и зрительными в романе Олеша невелико: чаще всего звуковые впечатления входят в комплексные образы, фиксирующие также зрелище и динамику («Бомбы разрывались, как кусочки ваты» и др.

<sup>5</sup> Олеша Ю. Литературная техника / Олеша Ю. Избранные сочинения. М., 1956. С. 427 — 428.

Восприятие столь причудливых образов, доставляющее безусловное удовольствие, *замедляет* чтение, *отвлекает* от сюжета; вектор этого восприятия направлен *поперек* вектора сюжетной логики. Вспомним слова В. Шкловского: «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «острашения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен»<sup>6</sup>.

Это замедление тем более значительно, что плотность метафор в романе очень высока. На одной странице можно встретить 5 — 6 таких «торможений», которые в определенной степени «рассыпают» роман на множество самоценных образов и придают произведению *мозаичный* характер.

Между тем в метафорическом измерении романа можно заметить и противоположно направленные импульсы. Так, целые серии метафор могут группироваться в единые образы:

«Доктор Гаспар увидел на зеленом пространстве множество людей. Они бежали к городу. Они удирали. Издали *люди казались разноцветными флажками*. Гвардейцы на лошадях гнались за народом.

Доктор Гаспар подумал, что *все это похоже на картинку волшебного фонаря*. Солнце ярко светило, блестела зелень. *Бомбы разрывались, как кусочки ваты; пламя появлялось на одну секунду, как будто кто-то пускал в толпу солнечных зайчиков*. *Лошади гарцевали, поднимались на дыбы и вертелись волчком»* (глава 1).

«Картинка волшебного фонаря» является здесь объединяющим образом, все же остальные составляют его отдельные грани.

Другой пример этого же рода — неожиданный объединяющий образ *супа*, с которым иронически сравнивается *танцующая публика*:

«Пары вертелись. Их было так много и они так потели, что можно было подумать: *варится какой-то пестрый и, должно быть, невкусный суп*.

*То кавалер, то дама, завертевшись в общей сутолоке, становились похожими либо на хвостатую репу, либо на лист капусты или еще на что-нибудь непонятное, цветное и причудливое, что можно найти в тарелке супа*.

*А Раздватрис исполнял в этом супе должность ложки*. Тем более, что он был очень длинный, тонкий и изогнутый» (глава 12).

Динамический образ варящегося супа Олеша создает с помощью серии метафор, которые «прикладываются» также к разным объектам:

то кавалер,	хвостатая репа
то дама	лист капусты
	что-нибудь цветное и причудливое,
	что можно найти в супе

---

<sup>6</sup> Шкловский В. Искусство как прием / Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи, воспоминания, эссе. М., 1990. С. 63.

Причем уподобления то и дело меняются, один образ приходит на смену другому — так создается впечатление движения, динамики.

В романе немало примеров подобного способа передачи динамики действия и впечатлений:

*«Сперва ему показалось, что он попал в какой-то удивительный птичник, где возились, с пением и свистом, шипя и треща, разноцветные драгоценные птицы южных стран. А в следующее мгновение он подумал, что это не птичник, а фруктовая лавка, полная тропических плодов, раздавленных, сочащихся, залитых собственным соком»* (глава 4, продавец воздушных шаров попадает в кондитерскую).

Последний пример интересен еще и тем, что продавец воздушных шаров пока не знает, что на самом деле это кондитерская, в то время как читатель уже предупрежден об этом. Таким образом птичник и фруктовая лавка становятся для читателя *метафорами* кондитерской, в то время как для продавца эти образы являются *мнимой реальностью*.

Объединяющие образы придают повествованию целостность и противодействуют «рассыпанию» повествования на отдельные независимые метафоры.

Яркая черта «парада метафор» Олеша — введение в повествование *субъектов метафорического видения*. Писателю оказывается недостаточно одного образа, и, чтобы оправдать введение многих, он, как бы не находя «поблизости» подходящих персонажей, вводит воображаемых свидетелей того или иного зрелища:

*«Продавец мог показаться чем угодно, но сходство с самим собой он потерял, как потерял свой соломенный башмак.*

*Поэт мог принять его за лебедя в белоснежном оперении, садовник — за мраморную статую, прачка — за гору мыльной пены, а шалун — за снежную бабу»* (глава 4 — о продавце, сидящем в торте).

Введение сразу нескольких субъектов метафорического видения позволяет Олеше *множить образы* и вводить в текст целый ряд метафор в связи с описанием единственного объекта.

Впрочем, писатель находит и другие способы множить образы. Так описывая полет продавца на воздушных шарах, Олеша обращает внимание на тень от воздушных шаров, подобную «тени облака». Когда эта тень скользнула по лицу гвардейца, стоящего на часах, «с лицом гвардейца произошли чудесные перемены»:

*Сразу его нос стал синий, как у мертвеца, потом зеленый, как у фокусника, и, наконец, красный, как у пьяницы. Так, меняя окраску, пересыпаются стеклышки в калейдоскопе.* (Курсив мой — Т.Т.).

Стеклышки в калейдоскопе — не что иное, как *метаметафора*, или образ, который Олеша использует по отношению к собственному авторскому действию, излюбленному приему, своего рода *перебиранию метафор*, относящихся к одному объекту.

Введение субъектов метафорического видения, как мы уже видели, также приводит к эффекту перебирания стеклышек-метафор.

Часто субъектами метафорического видения становятся персонажи, хотя и участвующие в романном действии, но играющие в нем далеко не первостепенную роль. Так башмак, слетевший с ноги продавца воздушных шаров, бежавшие внизу *дети* называют *китайским орехом*. Поскольку никакого участия в предыдущем и последующем действии романа дети не принимают, складывается впечатление, что дети включены в повествование только для того, чтобы «оправдать» еще один метафорический образ. Мы видим, что *метафорическое видение* является одной из основных художественных задач, которые решаются в романе.

Этой же задаче отчасти подчинена и сама фигура продавца воздушных шаров, явившегося одновременно *и объектом, и субъектом* метафорического видения. Такого рода двойственная роль продавца связана, с одной стороны, с экзотичностью ракурса, в котором он наблюдает происходящее (сначала «с высоты птичьего полета», а потом *из торта*), с другой — с безусловной странностью того положения, в котором он сам оказался (сначала *летающим на шарах*, а потом *сидящим в торте*).

Как *субъект* метафорического видения продавец «помог» Олеше ввести в текст следующие образы: «...черепицы, похожие на грязные ногти»; «... зеленую кашу садов»; «Город поворачивался под ним, точно приколотый на булавке». Сюда же можно отнести и уже приведенный нами образ кондитерской — *птичника и фруктовой лавки*.

Однако «коллекция» образов, в которых продавец является *объектом* метафорического видения, оказывается намного богаче: «китайский орех» (о башмаке), «он летел, как хороший одуванчик»; «так, вероятно, ужасается и восторгается оса, летящая на торт»; «сидел на троне... тронном был торт», «повелитель пахучего разноцветного царства»; «сердце его прыгало, как копейка в копилке»; «круглая рожка, похожая на чайник, расписанный маргаритками»; «лебедь в белоснежном оперении», «мраморная статуя», «снежная баба»; «смешное чучело», «капустная голова»; «Тибул вытащил его, как пробку из бутылки».

По воле Олеша мы то смотрим на мир *глазами продавца*, то следим за *продавцом* взглядом Олеша, персонажей романа или специально для этой цели припоминаемых субъектов. Автор помещает читателей то *внутри* этого героя, то *вовне*, как бы предлагая нам подивиться нелепости и ужасу его положения.

Героев, являющихся в романе и субъектами, и объектами метафорического видения, в романе немного. Это *доктор Гаспар, тетушка Ганимед* и, безусловно, *Суок*. Этих героев Олеша позволяет читателям не только разглядеть *извне*, глазами многих персонажей, но и как бы поселяет нас *внутри* этих героев, тем самым соединяя с ними читателей и помогая пережить воспринятые образы. Читательское видение условной реальности романа *попеременно совмещается* с видением одного из этих героев.

Конечно, в каждом из этих героев пропорция объектности и субъектности различна. Как мы видели, продавец воздушных шаров — в первую очередь объект метафорического изображения. Доктор Гаспар, напротив, лишь изредка предстает перед читателем извне, чаще же всего он является для читателя своеобразным *проводником* по романному действию и субъектом метафорического видения. Субъектность и объектность в изображении тетушки Ганимед и Суок представлены приблизительно равномерно.

Олеша, особенно в первых двух частях романа, стремится *опосредовать* читательское восприятие событий и героев *точкой зрения* того или иного героя романа<sup>7</sup>. В начале романа явно преобладает точка зрения доктора. Возможно, сама идея ввести в роман продавца воздушных шаров была продиктована потребностью в герое-проводнике (посреднике) и сюжетной невозможностью опосредовать рассказ о событиях во дворце углом зрения доктора, поскольку тот никак не мог присутствовать в нужное время во дворце.

Просперо, Три Толстяка, Тутти, Раздватрис, Тибул описаны почти исключительно извне. Просперо и Три Толстяка абсолютно *непроницаемы*: нет не только ни одного рожденного их восприятием метафорического образа, но и любого другого намека на события внутренней жизни этих героев. Тибул и Тутти в отдельных случаях открываются читателю как субъекты восприятия, между тем увиденные «их взглядом» образы единичны<sup>8</sup>.

Постепенно *приучив* читателей к метафорам, Олеша позволяет себе лишь *намекать* на метафорические образы, не без оснований рассчитывая на то, что читатель легко восстановит недостающее.

Так описывая коварство силача Лапитупа, Олеша вызывает в воображении читателей образ *змеи*:

«Казалось, опасность миновала. Но вдруг раздалось *ехидное шипение*. Силач Лапитуп *высунул голову* из-за барьера, и *шипел*:  
— Погоди... погоди, дружок!» и т. д. (глава 5).

Образ змеи возникает благодаря словам «шипение», «шипел», ассоциирующимся со змеей, ту же ассоциацию вызывает слово «ехидное», а также упоминание характерного «змеиного» жеста («высунул голову»).

Тот же прием использован в речи клоуна, обращенной к толпе:

« — Граждане, позвольте вас поздравить со следующим радостным событием: сегодня палачи наших *милых, розовых* Трех Толстяков отрубят головы подлым мятежникам...» (глава 5).

---

<sup>7</sup> Иногда это опосредование становится *многоступенчатым*: о событиях в городе доктор узнает из отрывочных реплик горожан, которые по-разному относятся к этим событиям. Восприятие доктора затрудняется разными способами: он теряет очки и плохо видит происходящее, теряет бинокль и проч.

<sup>8</sup> Тутти раскрывается лишь в его отношении к кукле и Суок; впервые увидев Суок, он принимает ее за куклу, похожую на «розовый свежий букет, перевитый лентами».

Поскольку метафора «три жирные свиньи» уже знакома читателям, прилагательные «милых», «розовых» однозначно рисуют образ тех же свиней.

Характерен также прием, который можно назвать *метафорическим крещендо*. Суть его в том, что одна метафора подхватывает другую, использованную несколькими страницами ранее, и усиливает ее.

Так стремясь создать негативное впечатление от музыки, звучащей из балагана, Олеша упоминает скрипку, «звуки которой вызывали зубную боль». Несколько позже, описывая голос капитана Бонавентуры, Олеша подхватывает эту метафору, усиливая ее: «Если скрипка вызывала зубную боль, то от этого голоса получалось ощущение выбитого зуба». И несколькими строчками ниже — еще одно усиление: «Теперь его голос уже звучал так, что казалось — выбит не один зуб, а целая челюсть» (глава 5).

Совершенно ясно, что метафорическое крещендо может быть использовано только при достаточно большой плотности метафор. Этот прием помогает Олеше связать воедино целую серию негативных впечатлений, которые испытывает читатель, а тем самым придать тексту пятой главы большую цельность.

В главе 5 Олеша проделывает и другие манипуляции с метафорами.

Так, описывая зрителей балаганных представлений, он использует метафору «огород голов». В конце главы эта метафора *овеществляется*: голова продавца воздушных шаров действительно оказывается на капустном огороде, и Тибул принимает ее за качан капусты. Это своеобразная *метафорическая скрепа*, усиливающая цельность повествования.

В ряде случаев Олеша наделяет своих героев не только метафорическим видением, но и, если так можно сказать, *метафорическим поведением*. Действие того или иного героя представляется как метафора будущего события в жизни города:

«Силач начал показывать свое искусство. Он взял в каждую руку по гире, подкинул гири, как мячики, поймал и потом с размаху ударил одна о другую... Посыпались искры.

— Вот! — сказал он. — Так Три Толстяка разобьют лбы оружейнику Просперо и гимнасту Тибулу».

Реальное действие — удар гирями друг о друга — становится метафорой разгрома восстания горожан.

Эта метафорическая реплика силача Лапитупа несколько ниже подхватывается метафорической репликой одержавшего верх Тибула:

« — Уходи вон! — крикнул негр.

Силач пришел в себя. Его лицо налилось кровью. Он сжал кулаки.

— Ты не имеешь права мне приказывать! — с трудом проговорил он. — Я тебя не знаю. Ты дьявол!

— Уходи вон! Я просчитаю до трех. Раз!



Толпа замерла. Негр был на голову ниже Лапитупа и втрое тоньше его. Однако никто не сомневался, что в случае драки победит негр — такой решительный, строгий и уверенный был у него вид.

— Два!

Силач *втянул* голову.

— Черт! — *прошипел* он.

— Три!

Силач исчез. Многие зажмурили глаза, ожидая страшного удара, и когда раскрыли их, силача уже не было. Он мгновенно исчез за перегородкой.

— Вот так прогонит народ Трех Толстяков! — весело сказал негр, поднимая руки» (глава 5).

Мы видим, как Тибул подхватывает способ метафоризации действия, предложенный Лапитупом, тем самым «возвращая» ему нанесенное оскорбление. Совершенно очевидно, что эти метафорические реплики прочно связаны друг с другом и также служат «уплотнению» теста, придавая ему большую целостность. Мы видим также, как подхватывается в последней реплике образ змеи, уже «примеренный» однажды Лапитупу, причем образ создается теми же *косвенными* средствами, которые мы наблюдали выше (шипение, втягивание головы).

Таких скреп в романе множество, и далеко не все из них «прочитываются» при первом чтении. Только медленное чтение чтение-наслаждение открывает нам все изящество и виртуозность метафорического мира Олеша.

Выше мы говорили о *самоцельности* метафор в романе. Впрочем, она относительна. Нередко метафоры *подчинены* решению не менее значимой для Олеша иной художественной задачи. Например, служат для создания того или иного образа героя.

Рассмотрим эту функцию метафор на примере эпизодического персонажа — силача Лапитупа.

По отношению к этому персонажу, участвующему в действии единственной — пятой — главы, Олеша использует целую серию *животных* метафор: «нагибал голову *по-бычьи*», «мускулы у него ходили под кожей, точно *кролики*, проглоченные *удавом*», «барьер не выдержал розовой *туши*», «силач бежал, как взбесившийся *слон*», и как мы помним, Олеша несколько раз намекает на сходство Лапитупа со *змеей*. Такое разнообразие животных метафор, использованных по отношению к одному персонажу, с неизбежностью приводит к рождению *гиперметафоры* «Лапитуп — животное, зверь». Происходит объединение разрозненных микрообразов в единый, выражающий не только внешнее сиюминутное сходство, но и внутреннюю сущность персонажа.

Кроме того, Олеша делает и более сильное объединение, используя в этой же главе животные метафоры по отношению и к другим, хотя и менее детально описанным, участникам балаганного действия, подстроенного Тремя Толстяками («кричал *петушиным* голосом клоун», «клоун *мычал*», «испанец походил на *крысу*, прыгающую на задних лапках», «директор хромал, как подстреленная *ворона*», «Осел!» — так называет испанца Лапитуп).

Олеша и сам писал о том, что животные для него — постоянный источник метафор.

«Я уже давно собираюсь написать о звериных метафорах. Под этим термином я подразумеваю такое образное выражение, в котором фигурирует животное, причем оно может фигурировать либо так, что оно призвано для создания образа, либо так, что в нем, так сказать, образ.

В животном любого вида таятся неиссякаемые художественные возможности... Мне, например, кажется, что я мог бы из пасти любого животного вытаскивать бесконечную ленту метафор о нем самом»<sup>9</sup>.

В романе «Три толстяка» столь притягательные для Олеша типажи животных<sup>10</sup> стали источником *снижающих* метафор, помогающих описать персонажей романа в комической тональности<sup>11</sup>.

Олеша пользуется метафорами для обрисовки персонажей романа и за пределами комической тональности. Характерен *контраст метафорических образов*, использованных Олешей для описания *сходных состояний* в судьбе *разных* героев. Так описывая состояние волнения, тревоги доктора Гаспара, продавца воздушных шаров, Тутти и Суок, Олеша обращается к традиционному в этой ситуации мотиву *биения сердца*:

Доктор схватился за сердце, которое *прыгало, как яйцо в кипятке* (глава 3).

Сердце его *прыгало, как копейка в копилке* (глава 4, о продавце воздушных шаров).

Сердце его *забилося снизу вверх, как будто он не выучил урока* (глава 9, о Тутти).

Сердце ее сильно билось (глава 10, о Суок).

Образы, выбранные для описания волнения продавца и Тутти, безусловно, отражают индивидуальный мир этих героев (скупость продавца, занятия Тутти); образ, использованный для описания волнения доктора, менее конкретен. Знаменательно, что в отношении Суок, находящейся в максимально драматичной ситуации, Олеша обходится *без образов*: по всей видимости, все его внимание сконцентрировано на сюжетной кульминации.

Мы уже видели, что метафоры Олеша, хотя нередко и фиксируют отдельные зрительные, звуковые, динамические образы, обнаруживают тенденцию к объединению.

Наиболее значимы с точки зрения целостности романа *сюжетные метафоры*.

---

<sup>9</sup> Олеша Ю. Ни дня без строчки. Из записных книжек. М., 1965. С. 261.

<sup>10</sup> Об этом свидетельствуют миниатюры Олеша, посвященные его личным впечатлениям от созерцания некоторых животных. См.: там же. С. 260 — 272.

<sup>11</sup> О природе комизма, связанного с изображением *человека в обличье животного*, см.: Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1997. С. 76 — 84; Боров Ю. Комическое. М, 1970. С. 224 — 227.

Так накрепко связанная с образом доктора Гаспара метафора *потери — обретения* пронизывает повествование почти насквозь и охватывает практически всю роль этого героя в сюжете романа. Потеря доктором бинокля, каблуков и проч. становится метафорой его *потерянности в мире*; после определенного перелома в судьбе героя начинается цепочка обретений, которая завершается *обретением счастья*. Проследим более подробно, как разворачивается эта метафора.

Потери начинаются с первой главы (плащ, каблук, бинокль; в конце главы он теряет «второй каблук, трость, чемоданчик и очки»). Цепочка потерь, описанных в первой главе, в свою очередь предваряется описанием непонимания доктором ситуации в городе («я ничего не понимаю, гражданка, и прошу меня простить...»), поскольку доктор «...прозевал такое значительное событие... целый месяц не выходил из комнаты... работал взаперти... ничего не знал». Уже в рамках первой главы, в контексте вполне *материальных* потерь, *незнание* доктора ощущается как первое — *нематериальное* — звено цепочки потерь. Действительно, он упустил, *потерял* возможность знать, что происходит сейчас в городе.

На границе первой и второй глав в ряд потерь так или иначе встает и *падение* доктора с башни, из-за которого он *потерял возможность* рассматривать происходящее с высоты. В результате падения от испуга доктор *потерял сознание* (так начинается вторая глава). Далее подчеркиваются *неудобства, связанные с потерями*, описанными в первой главе, что само по себе прочно связывает первую и вторую главы.

Во второй главе, при попытке снять шляпу при виде умершего слесаря, обнаруживается потеря шляпы — знаменательно, что Олеша фиксирует и эту потерю, не имеющую сюжетного значения в отличие, например, от потерянных очков. Голод и жажда также осознаются в этом ряду как своеобразные потери (утрата привычного, комфортного состояния).

В конце главы вновь перечисляются потери доктора: «Он так был взволнован всем происходящим, что даже не придавал значения собственному полету вместе с башней, отсутствию шляпы, плаща, трости и каблуков. Хуже всего было, конечно, без очков». В этом перечислении впервые намечен перелом в отношении доктора к потерям: на фоне событий, происходящих в городе, они уже не кажутся ему столь трагичными, как это было сначала.

В третьей главе этот перелом звучит уже в полную силу в диалоге доктора с тетушкой Ганимед:

— Где же ваши очки?.. Они разбились? Ах, доктор, доктор! Где же ваш плащ?.. Вы его потеряли? Ах, ах!

— Тетушка Ганимед, я, кроме того, обломал оба каблука...

— Ах, какое несчастье!

— Сегодня случилось более тяжелое несчастье, тетушка Ганимед: оружейник Просперо попал в плен. Его посадили в железную клетку.

Здесь же намечается конфликт в отношениях доктора Гаспара и тетушки Ганимед: доктор становится героем городских событий, тетушка

Ганимед остается в тесном и замкнутом домашнем мирке (что, возможно, и является одной из причинной комического снижения этой героини Олешей).

В конце первой части романа начинается цепочка обретений доктора: в его комнате появляется Тибул. Появление Тибула символизирует включение доктора в круг героев городского восстания и, в логике романа, становится первым шагом к обретению счастья.

Между тем потери доктора не заканчиваются. В главе 6 доктор «*терялся в догадках*», принимая куклу за живую девочку. Он вновь потерял ощущение равновесия и утратил понимание происходящего. Он не может вспомнить, чье же лицо напоминает ему хорошенькое личико сломанной куклы. Наконец, он не может отремонтировать куклу. Он теряет уверенность в себе и испытывает страх, когда везет куклу во Дворец Трех Толстяков. Заснув, доктор *теряет куклу*. Это, безусловно, кульминация потерь доктора — он понимает, что эта потеря может стоить ему жизни.

Доведя до предела негативное состояние доктора, Олеша начинает «возвращать» потерянное своему герою. Он вновь обретает душевное равновесие и начинает *поиски куклы*.

...Десять минут огорчился доктор. Но вскоре вернулась к нему его обычная рассудительность.

«Я еще могу найти куклу, — обдумывал он. — В эту ночь мало прохожих...»

Но пока доктор испытывает голод, усталость и вновь *теряет надежду*. После этого он попадает в балаганчик дядюшки Бризака, где *находит почти все, что потерял* — приют, ужин, теплый прием, Тибула, которого потерял на некоторое время из виду, и, наконец, как сначала кажется доктору, куклу, а одновременно и живую девочку, которую никак не мог вспомнить, глядя на знакомое личико куклы. Кроме того, доктор находит здесь новых друзей.

В последний раз эта сюжетная метафора «сыграет» в разговоре доктора и Тибула.

— Да, все это прекрасно. Но это значит, что у меня куклы наследника Тутти нет, это значит, что я ее потерял на самом деле...

— Это значит, что вы ее нашли, — сказал Тибул, прижимая девочку к себе.

Итак, метафора потери — обретения снимается в результате превращения противоположностей в своего рода *синонимы*. Потеря куклы — главная потеря доктора — приводит в конечном счете к обретению живой девочки и девочки-куклы, душевного равновесия, друзей, счастья. «Обретение» Суок помогает доктору добиться отмены казни, благополучно вернуться домой (глава 9). На этом, собственно, роль доктора Гаспара в романе заканчивается. В действии последних трех глав доктор не участвует. Олеша в последний раз выведет его на сцену только в са-

мом конце последней главы, в момент торжества Тибула, Суок и всех горожан:

А издали спешил, пробиваясь сквозь толпу, маленький улыбающийся доктор Гаспар...

Не правда ли, это короткое упоминание сродни актерскому *поклону* после завершения спектакля, когда занавес уже опущен... Метафора потери-обретения, по сути дела, *исчерпывает* участие доктора в романном действии.

Попутно вспомнив, что «Три толстяка» — это сказка для детей<sup>12</sup>, отметим, что сюжетная роль доктора Арнери построена не без учета законов сказочного жанра. Роман-сказка начинается с того, что доктор *уходит из дома*, после чего на его долю выпадает немало *испытаний*, преодолевая которые он оказывается *на пороге гибели*... однако, не без помощи обретенных друзей (чудесных помощников?) ему удастся выдержать испытания и в конце концов, *преобразившись* (изведав новые радости? обретя новых друзей, новый смысл существования и счастье?), *вернуться домой*. Впрочем, с возвращением доктора домой книга не заканчивается, поскольку перед нами не сказка, а *роман-сказка*, объединяющий повествование о судьбах нескольких (многих) героев.

### Игра эмоциональных тональностей

Роман-сказка «Три толстяка» представляет собой достаточно редкий для детского произведения пример объединения в одном произведении нескольких *модусов художественности*<sup>13</sup> или, пользуясь иной терминологией, *типов авторской эмоциональности*<sup>14</sup>.

В романе представлен практически весь спектр эмоциональных тональностей: героика, трагизм, комизм (от юмора до сарказма), идиллика (романтика). Эмоциональные тональности закреплены за определенными героями.

Так Просперо выдержан в героической тональности, Туб — в трагической, Три Толстяка, Лапитуп, продавец воздушных шаров, Раздватрис, тетушка Ганимед — в комической.

Другие герои — как раз те, которые играют в романе основную роль — существуют *на грани* нескольких эмоциональных тональностей (Суок и Тибул — героика, романтика; Тутти — трагизм, романтика). Фигура доктора Гаспара, судя по всему, *объединяет* все представленные в романе тональности: он то смешон, то предельно несчастен, то ведет себя как настоящий герой, то трогательно лиричен. Широко распространенный в

---

<sup>12</sup> Лишь впоследствии Олеша назвал «Три толстяка» романом; см. об этом: Перцов В. «Мы живем впервые». О творчестве Юрия Олеси. М., 1976. С. 86.

<sup>13</sup> Термин В.И. Тюпы: См. Тюпа В.И. Художественный дискурс (введение в теорию лиитературы). Тверь, 2002. С. 36 — 52.

<sup>14</sup> Хализев. В.Е. Теория литературы. М., 2002. С. 85 — 99.

культуре образ интеллигента-чудака, ученого человека, оказался наиболее «емким» и удобным для такого совмещения.

Особенно ярко границы эмоциональных тональностей обозначаются в тех случаях, когда Олеша сталкивает их в пределах одной главы. Именно так организована четвертая глава, объединившая все актуальные тональности этого произведения. Рассмотрим ее подробнее.

Как было сказано выше, эмоциональные тональности в «Трех толстяках» чаще всего закрепляются за определенными героями, хотя в ряде случаев Олеше удается придать такого рода выразительность и массовым сценам.

Такова небольшая героическая экспозиция к четвертой главе, в которой ни один персонаж не обрисован с достаточной определенностью. Сюжетная часть главы открывается чисто комическим эпизодом, в котором рассказывается о полете продавца воздушных шаров. Контраст тональностей экспозиции (героика) и первого эпизода (комизм) задает контрастность построения всей четвертой главы.

Как в первом эпизоде, так и во всех последующих продавец воздушных шаров выдержан исключительно в комической тональности. Здесь преобладает *комизм положения*: продавец поднимается в воздух на воздушных шарах, летит «над городом, повиснув на веревочке», «ни на что не надеясь и дрыгая ногами», под насмешливые крики мальчишек. Слетевший с его ноги башмак попадает прямо на голову проходившему по улице учителю танцев Раздватрису — это уже почти цирковой трюк! После этого продавец влетает в окно кондитерской Трех Толстяков и попадает (усаживается) прямо в торт. При этом «шаров он не выпускал — он крепко держал веревочку», и эта подробность безусловно усиливает комическое впечатление. Потом его начали украшать, превращая в деталь торта, и внесли в зал. Здесь продавец увидел Трех Толстяков. «Они были такие толстые, что у продавца раскрылся рот». Когда ему удалось закрыть рот, «немедленно вытаращились глаза». Несколько раз продавца собирались съесть вместе с тортом. Нетрудно заметить, как Олеша прибегает к комическому гротеску в изобретении самих *ситуаций*, в которых оказывается продавец.

В конце концов, над продавцом все время *смеются*: сначала дети, празднующие победу над скупцом, не подарившим ни одного шарика ни одному ребенку, потом толстяки, собиравшиеся съесть его вместе с тортом, и, наконец, поварята. Смех персонажей романа, наблюдающих за злоключениями продавца, судя по всему, призван провоцировать и усиливать смех читателей романа.

Комическая тональность, связанная с образом продавца воздушных шаров, создается благодаря «овеществлению»<sup>15</sup> персонажа. «Комедийная обработка жизненного материала в искусстве часто протекает в форме овеществления и распространенного сравнения осмеиваемого явления с животными, птицами, насекомыми и неодушевленными пред-

---

<sup>15</sup> Термин Ю. Борева. См.: Боров Ю. Комическое. М., 1970. С. 224 — 227.

метами. Это комедийное художественное средство по своей природе родственно окарикатуриванию»<sup>16</sup>.

Между тем Олеша пользуется этим приемом весьма своеобразно: он не закрепляет за продавцом никакого конкретного образа вещи.

Овеществление начинается с того, что продавец лишается какой бы то ни было активности: он, подобно вещи, *бездействует*. Не случайно Олеша применяет *пассивный залог* для описания начала и причины тех приключений, которые выпали на долю этого героя:

В одном месте по причине ветра случилось совсем невероятное происшествие: продавец детских воздушных шаров *был унесен* шарами на воздух.

Все, что происходит с продавцом в дальнейшем, также не зависит от его воли и грамматически выражается все тем же пассивным залогом («у продавца раскрылся рот», «рот не закрывался», «удивление продавца уменьшилось», «немедленно вытаращились глаза»).

Бездействуя, продавец сохраняет способность *наблюдать и переживать* ужас своего положения, что придает этому персонажу еще большую комичность:

«Еще немного — и я упаду в парк Трех Толстяков!» — ужаснулся продавец.

А в следующую минуту он медленно, важно и красиво проплыл над парком, опускаясь все ниже и ниже. Ветер успокаивался.

Как известно, продавец влетел в окно кондитерской, попал в парадный торт, был украшен кондитерами и превращен в главную деталь торта, внесен в зал, несколько раз подвергнут смертельной опасности и в конце концов вынесен из зала. Только после этого Олеша «развеществил» продавца и наделил его активностью: для того, чтобы вывести его из действия и одновременно открыть читателю тайну подземного хода.

Положение продавца, его вид и состояние постоянно меняются, и эти изменения Олеша фиксирует в меняющихся образах:

летающий продавец                      *он летел, как хороший одуванчик*  
*влетит в одно из них (окно), точно пушинка*

продавец, влетающий в окно        *оса, летящая на торт*

продавец, сидящий в торте            *повелитель пахучего разноцветного царства*  
*украшение для парадного торта*

продавец  
после украшения торта                *лебедь в белоснежном оперении*  
*мраморная статуя*  
*гора мыльной пены*

---

<sup>16</sup> Там же. С. 224.

снежная баба  
смешное чучело

Кроме этого, Олеша запечатлевает в образах отдельные части тела продавца. Особенно выразительно и неожиданно представлена голова:

Голова, круглая рожа, *похожая на чайник, расписанный маргаритками*, торчала наружу.

Любопытно, что эта экстравагантная метафора повторена Олешей дважды: в четвертой главе, в описании сидящего в торте продавца, и в следующей пятой; по этой метафоре Олеша предлагает читателям распознать в «капустной голове» голову продавца:

Это была круглая рожа продавца воздушных шаров. Как и всегда, *она походила на чайник, тонконосый чайник, расписанный маргаритками*.

«Человеческое лицо, изображаемое через предмет, обесмысливается», — замечает В.Я. Пропп<sup>17</sup>.

Мы видим, что большинство образов, использованных в описании продавца, имеют комический характер. Они связаны с достаточно распространенными типами комизма, охарактеризованными В.Я. Проппом как «человек-животное» и «человек-вещь»<sup>18</sup>. Своеобразие использования этих типов комизма в романе Олеша заключается в том, что Олеша не закрепляет за своим героем сколько-нибудь определенного и тем более единственного образа, а по своей привычке *перебирает множество образов*, добиваясь тем самым динамичности и зрелищности изображаемого.

Комическое снижение персонажа усиливается за счет использования сниженной лексики (*рожа, вытаращил*) и приводит к отсутствию читательского сочувствия — вопреки, казалось бы, вполне драматичным испытаниям, выпавшим на долю продавца. Смеховая реакция на этого героя оказывается единственно возможной.

Комическая тональность, избранная Олешей для описания продавца, «пронизывает» всю четвертую главу. Дело в том, что сюжетная линия продавца тянется через всю главу, с самого начала и до конца. Это своего рода *сюжетный пунктир*, в пропуски которого вписаны эпизоды, связанные с Раздватрисом, Тремя Толстяками, Просперо, Тутти и куклой — заметим, что все эти герои вводятся в повествование именно в этой главе. Комическая тональность, задаваемая образом продавца, поддерживается и одновременно *варьируется* другими комическими образами (Раздватрис, Три Толстяка, воспитатель Тутти).

Учитель танцев, подобно продавцу, изображен в комических ситуациях: «башмак продавца свалился ему на голову... пришелся на нее как шляпа... закрыл половину лица», дети дразнят Раздватриса и смеются

<sup>17</sup> Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. Спб., 1997. С. 86.

<sup>18</sup> Там же. С. 76 — 92.



над ним, невинного Раздватриса арестовывают и т. д. Кроме того, как и в случае с продавцом, Олеша прибегает к «овеществлению» этого персонажа и к изображению его в обличье животного, также не закрепляя за ним постоянного образа:

*...похожий не то на скрипку, не то на кузнечика; взвыл, как погонщик ленивых волов; пищал... точно крыса; «...я, сама фигура которого подобна скрипичному ключу...».*

В отличие от продавца, Раздватрис наделен характером, который изображен в пародийно-гротесковой манере: Олеша последовательно подчеркивает *контраст* между его претензией на утонченность и грубой действительностью, от соприкосновения с которой он постоянно страдает:

Его *деликатный* слух, привыкший к печальному голосу флейты и нежным словам танцоров, не мог вынести *громких, веселых криков* детворы...

*...Тут уж и элегантный учитель танцев взвыл, как погонщик ленивых волов.*

Характер так или иначе связан с профессией, как и говорящее имя, по-своему отражающее и натуру этого персонажа.

Способ комического изображения Трех Толстяков совершенно иной. Лишенные имени, какого-либо рода занятий, обозначив которые Олеша охарактеризовал и в конечном счете *назвал* продавца воздушных шаров и Раздватриса, Три Толстяка изображены нерасторжимой группой, без признаков индивидуальности и человеческого облика. Нет даже образов, которые помогли бы читателям их как-то себе представить (если не считать уха одного из толстяков, *имеющего вид вареника*). Единственный признак, который им присвоен — толщина, вызывающая изумление:

Они были такие толстые, что у продавца раскрылся рот.

По сути дела, Три Толстяка предстают здесь как *пустые рамки*, портреты в которые не вписаны. Читатель же догадывается об облике Толстяков по реакциям продавца, которые служат для «коллективного портрета» своеобразным *зеркалом*.

Воспитатель Тутти — также комический персонаж, не смотря на то, что из его уст мы узнаем историю о гвардейцах, исколовших куклу. Этот комизм создается благодаря единственной детали — постоянному упоминанию воспитателя *о прыще*:

— Я находился не вдалеке от наследника Тутти и его куклы. Я сидел на солнце, подняв нос. У меня на носу прыщ, и я думал, что солнечные лучи позволят мне избавиться от некрасивого прыща. И вдруг появились гвардейцы...

Контраст мелких житейских интересов и значительных событий, происходящих в городе, уже знаком нам по образам доктора Гаспара и те-

тушки Ганимед; здесь этот контраст доводится до абсурда и *безнадежно снижает* образ воспитателя.

И вот в контексте всеобъемлющего комизма *впервые в романе* в этой главе появляется *героическая* фигура Просперо, а также Тутти и кукла — в наиболее *трагичный* момент их романной жизни.

Уже одно упоминание имени Просперо вызывает у толстяков трепет:

Теперь, когда зашел разговор об оружейнике Просперо, с обжорами произошла перемена. Они перестали есть, шутить, подобрали животы, некоторые даже побледнели. Уже многие были недовольны тем, что захотели его увидеть.

Три Толстяка сделались серьезны и как будто слегка похудели.

Вдруг все замолкли. Наступила полная тишина. Каждый из Толстяков сделал такое движение, как будто хотел спрятаться за другого.

Просперо изображен в *героической ситуации*: его вводят в зал в окружении государственного канцлера и четырех гвардейцев с саблями наголо. «Руки оружейника были закованы... Кровь запеклась у него на лбу и на висках, под спутанными рыжими волосами». Ему угрожает казнь. Просперо произносит пламенную речь. Его уводят.

Метафорический ряд, использованный для описания Просперо, соответствует героической тональности:

Он *сильнее льва*; ненависть прожгла ему глаза... нет силы смотреть в них (Второй Толстяк);

У него ужасная *голова*. Она огромна. Она похожа на *капитель колонны*. У него рыжие волосы. Можно подумать, что его *голова объята пламенем* (секретарь Государственного совета).

И вдруг — после сцены с Просперо — резкий переход к сюжету с продавцом, смех и хохот по поводу смешного чучела, сидящего в торте, «игрушечный» страх продавца, которому, кажется, собираются отрезать голову...

Но сразу же после этой небольшой комической разрядки в повествование вступает *трагическая* тональность — в зале «раздался громкий детский плач» наследника Тутти, безутешного в своем горе. Самый трагический момент из судьбы Тутти выбирает Олеша для введения этого героя в романное действие.

Мальчик вбежал в зал. Он растолкал министров и слуг. Он подбежал к Толстякам, трясая волосами и сверкая лаковыми туфлями. Рыдая, он выкрикивал отдельные слова, которые никто не понимал...Он горько плакал...Мальчик сжимал кулаки, размахивал ими и топал ногами. Не было предела его гневу и обиде... Он опять зарыдал. Маленькими кулаками он тер глаза и размазывал слезы по щекам...От рыданий наследник не мог говорить...Наследник Тутти никак не мог успокоиться. Он обнимал поломанную куклу и рыдал...

— Она умерла! — жаловался наследник Тутти. — Какое горе! Она умерла!

Перед нами не что иное, как сцена *смерти и оплакивания любимой*. Тот факт, что Тутти оплакивает куклу, лишь подчеркивает его бесконечное одиночество и трагизм ситуации. Впервые в романе появляются так

свойственные этому жанру мотивы *любви, преданности, потери, горя*. В согласии с этими мотивами и романтический рассказ Тутти о том, как он вместе с куклой пытался «сделать» солнечное затмение, чтобы увидеть днем звезды... Именно в этот момент появились гвардейцы и «убили» куклу.

Читатель не только не знает причин слез Тутти, но и до сих пор *не был предупрежден* автором о присутствии во дворце наследника, о существовании в романе этого героя<sup>19</sup> и его куклы. Рассказ о том, кто такой Тутти, прочитывается в этой главе как ответ на читательское недоумение. Далее следует история о гибели куклы, по времени предшествующая появлению наследника в зале и разъясняющая причину слез маленького Тутти. Мы видим, как Олеша *развернул события вспять* — возможно, как раз для того, чтобы поразить читателя горем Тутти, в подлинности которого не приходится сомневаться, в самый первый момент знакомства с этим героем и тем самым резко перейти к трагической тональности.

В рассказе о Тутти нет ни одного метафорического образа (если не принимать во внимание *ложный* образ «железного волчонка»), что резко выделяет трагическую тональность в контексте богатой причудливыми метафорами четвертой главы и романа в целом.

Но если в момент появления Тутти в зале трагическая тональность звучит ясно и чисто, не смешиваясь с другими, то рассказ о гибели куклы, вложенный в уста воспитателя, *перебивается комической тональностью*, закрепленной за фигурой воспитателя, а также вниманием повествователя к Трем Толстякам. История о гибели куклы дана Олешей в свойственном ему «пучке реакций» разных героев. Слушая эту историю из уст воспитателя, Тутти безутешно рыдает; Толстяки трепещут и негодуют; продавец, сидящий в торте, радуется, что про него забыли; сам же воспитатель, судя по всему, мало что понимает.

Постоянное чередование типов авторской эмоциональности, описанное здесь на примере четвертой главы, свойственно всему роману Олеша.

На фоне преобладающей в романе комической тональности повествования (достаточно сказать, что именно в этой тональности выдержаны практически все многочисленные эпизодические персонажи), постоянно контрастируя с ней, отчетливо звучат героическая, трагическая и идиллическая тональности. Между тем вопрос об *эстетической доминанте* романа — вопрос о том, какой тип авторской эмоциональности обеспечивает целостность всего произведения — является крайне сложным. Так или иначе, персонажи, выдержанные в комическом ключе, постепен-

---

<sup>19</sup> Большинство героев введено в романное действие совершенно иначе: мы узнаем о существовании Просперо, Тибула, Трех Толстяков *задолго до их появления в действии романа*: о них говорят другие герои или их упоминает повествователь. Появление Суок также предвосхищено воспоминаниями доктора о девочке, похожей на куклу наследника Тутти.

но «сходят со сцены» к концу романа: в эпилоге ни один из них даже не упоминается.

Игра эмоциональных тональностей, закрепленных за определенными героями, помогает Олеше воплотить в романе близкие ему идеалы романтической любви и человеческой преданности.

### Художественное время и фигура повествователя

Насыщенное событиями действие романа укладывается в *три с половиной дня*.

1 — 3 главы (часть 1) — *день первый*

4 — 7 главы (часть 2) — *день второй*

8 — 10 главы (часть 3) — *день третий*

11 — 13 главы (часть 4) — *ночь третьего и утро четвертого дня*

Для романного жанра три с половиной дня — срок весьма небольшой. Но в эти три дня происходит невероятное количество событий со многими героями романа. Плотность событий такова, что, если не задумываться над количеством описанных в романе дней, создается впечатление, что проходят недели и даже месяцы.

В пределах трех с половиной дней Олеша постоянно *уточняет* время протекания тех или иных событий. Каждый день — это утро, день, вечер, ночь. Олеша подробно — без пропусков — заполняет все время романа. Время буквально *течет* на глазах читателя, насыщенное событиями от первого до последнего утра.

Немалую роль в уточнении времени протекания событий играет *свет, освещение*. Читатель имеет возможность проследить игру света от восхода солнца до вечерних сумерек и ночной темноты; каждое упоминание характера освещения уточняет время происходящего:

Ночь, пока он спал, успела окончательно почернеть.

Ярко сияло синее чистое небо.

На зеленоватом вечернем небе висели звезды.

Делалось все светлей и светлей. На задворках простонал петух.

Такого рода уточнения сопровождают почти каждую сцену романа. Ночь освещена многочисленными фонарями, светильниками, керосиновыми лампами, факелами, выхватывающими из ночной темноты ту или иную фигуру, то или иное зрелище.

В полном согласии с художественным миром романа многочисленные *световые эффекты*, создающие безграничные возможности для причудливых метафорических превращений, акцентирование с помощью света наиболее значимых событий, фигур, деталей облика персонажей. Впрочем, *свет и цвет* в романе — тема отдельного исследования.

В эпилоге характер художественного времени резко меняется. Здесь описано единственное событие, которое произошло *год спустя* после описанных в романе трех с половиной дней (праздник на Площади Звезды). Кроме того, в эпилоге Суок читает надпись на дощечке Туба, в которой кратко описаны события, произошедшие *8 лет назад*. Так проясняется предыстория романа, относящаяся ко времени *до начала романного действия*.

В ряде случаев и в основной части романа Олеша выводит повествование за пределы трех с половиной дней. Как правило, это короткие *экскурсы в прошлое*, необходимые для понимания текущих событий. Например, чтобы прояснить, кого так напоминала доктору Гаспару кукла наследника Тутти, в повествование введен рассказ о том, как доктор спас Суок от унижения во время представления на Рынке Бычачьей Печенки (глава 7). Многие события, относящиеся ко времени до начала романного действия, Олеша не описывает, а только упоминает. Так Олеша *размыкает* романное время, обращая читателей к прошлому героев. Возвраты в прошлое встречаются в романе постоянно и то и дело нарушают хронологическую последовательность описания событий.

Такие нарушения не исчерпываются выходами за пределы романного времени. Наиболее значимыми представляются возвраты в пределах описанных в романе трех с половиной дней. Олеша то и дело возвращает читателя назад, к событиям *предшествующих* и, казалось бы, уже «прожитых» дней.

Так пятая глава начинается с возврата к событиям утра 2-го дня:

Вы помните, что тревожная ночь доктора окончилась появлением из камина канатоходца Тибула.

Что они делали вдвоем на рассвете в кабинете доктора Гаспара, неизвестно. Тетушка Ганимед, утомленная волнением и долгим ожиданием доктора, крепко спала и видела во сне курицу.

Первая фраза пятой главы возвращает нас в конец первой части романа, к тому самому моменту, в который Олеша *оставил* доктора и начал рассказ о продавце. (До конца первой части Олеша *ни разу* не оставлял доктора, который был своего рода *проводником* читателя по романному действию: читатель «видел» и понимал ровно столько, сколько видел и понимал доктор).

Дело в том, что в четвертой главе Олеша ввел в действие множество героев, с которыми доктор был не знаком, а также перенес повествование в новое место действия, которое пока было недоступно доктору (Дворец Трех Толстяков). Доктор оказался неудобной фигурой для «проводника» по этой главе. Поэтому Олеша *оставил* доктора и ввел в роман нового героя-проводника (продавца воздушных шаров, действующего только в рамках четвертой главы).

В начале пятой главы Олеша *подхватывает* ту линию повествования, которая была связана с доктором — таков смысл этого *напоминания*

(«Вы помните...»). Четвертая глава может быть рассмотрена как своего рода вставка, прервавшая повествование о докторе Гаспаре.

Здесь, в начале пятой главы, появляется *загадка* — как Тибул «превратился» в негра. Олеша оставляет *пропуск* в описании судьбы доктора. Художественным оправданием этого пропуска является тот факт, что никто из героев романа не был свидетелем этого превращения. На этот раз Олеша соединяет читателя не с доктором, как это было раньше (тогда мы понимали в происходящих в городе событиях ровно столько, сколько понимал доктор, целый месяц просидевший взаперти), а с другими — и опять несведущими!<sup>20</sup> — героями. Олеша переводит читательское внимание на тетушку Ганимед, которая во время «превращения» Тибула «крепко спала и видела во сне курицу». Олеша продолжает рассказ о докторе, но читатель теперь воспринимает его глазами тетушки Ганимед. До того момента, когда доктор и Тибул уходят из дома, в повествовании преобладает именно ее точка зрения.

Заполнение пропуска в описании судьбы доктора происходит в начале шестой главы. Рассказ о том, как Тибул был «превращен» доктором в негра, Олеша предваряет целым рядом *напоминаний*:

«Спросите доктора Гаспара Арнери», — ответил гимнаст Тибул на вопрос, почему он стал негром (*обращение к 5-й главе*).

Но и не спрашивая доктора Гаспара, можно догадаться о причине. Вспомним: Тибулу удалось скрыться с поля сражения (*обращение к 3-й главе*). Вспомним: гвардейцы охотились на него, они сжигали рабочие кварталы (*обращение ко 2-й главе*), они подняли стрельбу на Площади Звезды.

Тибул нашел убежище в доме Гаспара (*обращение к концу 3-й главы*).

Заметим: с помощью этих напоминаний Олеша *собирает воедино* сведения о Тибуле, разбросанные по разным главам, тем самым помогая читателям проследить за судьбой героя, который начинает играть в романе все большую роль.

И далее:

Но и тут каждую минуту его могли найти. Опасность была очевидна: слишком многие знали его в лицо...

— Вам нужно переменить внешность, — сказал доктор Гаспар *в ту ночь, когда Тибул появился в его доме*.

Далее рассказывается о том, как доктор превратил Тибула в негра с помощью бесцветной жидкости.

По сути дела, рассказ о превращении Тибула в негра заполняет пропуск в рассказе о судьбе доктора, но одновременно заполняется пропуск

---

<sup>20</sup> «Остранение» событий достигается в романе различными способами. Один из них — введение точки зрения *неосведомленного, несведущего героя*, для которого происходящие события оказываются максимально странными и невероятными. Кульминацией (и парадоксальным отрицанием) остранения может служить описанная в девятой главе сцена с куклой-Суок, съедающей кусочек пирожного — заметивший это слуга буквально *не поверил своим глазам* и решил, что это ему показалось из-за жары.

и в линии Тибула, «соединять» которую только что было предложено читателю.

«Заполнив пропуски», Олеша возвращает нас к тому моменту, в который он в очередной раз оставил доктора:

Через час он сделался черным.

Тогда вошли тетушка Ганимед со своей мышью. Дальше мы знаем.

*Вернемся к доктору.* Мы расстались с ним в тот момент, когда капитан Бонаventura увез его в черной карете дворцового чиновника.

Мы видим, что «возвраты» в романе связаны не только с необходимостью вернуться к прерванному повествованию о том или ином герое, но и с заполнением пропусков в описании действий героя. Речь в данном случае идет о преднамеренных пропусках, связанных с интригой романа. Такого же рода пропуск допускает Олеша и в случае подмены живой Суок, которая должна была быть растерзана тиграми, испорченной куклой наследника Тутти. Но события в последней главе развиваются столь стремительно, что обстоятельства подмены подробно не разъясняются. Впрочем, у читателя есть основания для предположений...

Любопытно, что в начале двенадцатой главы Олеша, подводя своеобразный итог, *перечисляет все загадки и недоговоренности*, которые «накопились» к этому моменту повествования:

Что случилось с разоблаченной куклой дальше, пока не известно. Кроме того, мы воздержимся пока и от прочих объяснений, а именно: какой такой попугай сидел на дереве и почему испугался почтенный зоолог... каким образом оружейник Просперо оказался на свободе и откуда появилась пантера; каким способом Суок очутилась на плече оружейника; что это было за чудовище, говорившее на человеческом языке, какую оно передало дощечку Суок и почему оно умерло...

Перечисление *нераскрытых тайн* призвано активизировать читательское любопытство и обеспечить пристальное внимание к описанию дальнейших событий. Далее наступает стремительная развязка, в результате которой все неясности проясняются, причем весьма неожиданным образом.

Отметим еще один тип возврата, который назовем *синхронизирующими скрепами*.

На другой день — значит, как раз в этот день, когда продавец детских воздушных шаров прилетел во Дворец Трех Толстяков и когда гвардейцы искололи куклу наследника Тутти — с тетушкой Ганимед произошла неприятность. Она выпустила мышь из мышеловки (глава 5).

Олеша соотносит время описываемых событий со временем событий четвертой главы. Ему важно напомнить, что тетушка Ганимед выпустила мышь из мышеловки как раз *в то самое время*, когда продавец воздушных шаров прилетел во дворец и когда гвардейцы искололи куклу. Сам по себе контраст соотносимых событий актуален для романа: Олеша лишний раз подчеркивает узость и замкнутость странного мирка тетушки

Ганимед. Однако более значимым представляется эффект *синхронизации* событий, происходящих с разными героями в разных пространствах: с тетужкой Ганимед в доме доктора, с продавцом во дворце, с куклой и Тутти в парке.

Дело в том, что второй день романного действия уже был «прожит» читателями с продавцом и отчасти с Тутти в четвертой главе. Соотнося события начала пятой главы с событиями четвертой, Олеша как бы предлагает читателю *прожить этот день вновь*, но уже с другими героями. Художественное время четвертой и пятой глав *течет параллельно*. Чтобы помочь читателю соотнести параллельно происходящие события, Олеша вводит в повествование синхронизирующие скрепы.

Вот еще одна из таких скреп:

Тетушка Ганимед подошла к двери... Она держала в руках мышеловку.  
Было раннее утро. Зелень сверкала в раскрытом окне. *Ветер, унесший в это утро продавца воздушных шаров, поднялся позже* (пятая глава).

По мере продвижения к концу романа насыщенность времени событиями возрастает. Олеша все более откровенно поворачивает время вспять и синхронизирует события:

Только что мы описывали утро с его необычайными происшествиями, а сейчас повернем обратно и будем описывать ночь, которая предшествовала этому утру и была, как вы уже знаете, полна не менее удивительными происшествиями.

В эту ночь оружейник Просперо бежал из Дворца Трех Толстяков, в эту ночь Суок была схвачена на месте преступления.

Кроме того, в эту ночь три человека с прикрытыми фонарями вошли в спальню наследника Тутти.

Это происходило приблизительно через час после того, как оружейник Просперо разгромил дворцовую кондитерскую и гвардейцы взяли Суок в плен... (глава 13) — *далее следует рассказ об усыплении Тутти*.

Знаменательно, что временные возвраты так или иначе «проявляют» *фигуру повествователя*, который буквально на глазах у читателя, непосредственно обращаясь к нему, *распоряжается* порядком изложения событий. Чтобы помочь читателю «сохранить равновесие» на резких временных поворотах (а также в более редких случаях переноса повествования в другое пространство или при переключении внимания на других героев) и не дать ему окончательно запутаться, приходится постоянно уточнять, разъяснять, напоминать:

Вы уже знаете, что воспитатели наследника Тутти не отличались храбростью.  
Вы помните случай с куклой...

Мы знаем, что произошло в это утро с учителем танцев Раздватрисом, но нам гораздо интереснее узнать, что стало в это утро с Суок. Ведь мы оставили ее в таком ужасном положении.

Однако не забудьте, что Три Толстяка пережили очень неприятные минуты, удирая от пантеры...



Прямое обращение повествователя к читателям, своего рода *попытка коммуникации*, чаще всего наблюдается именно в связи со своеобразием художественного времени в романе.

Олеша *напоминает* события, происшедшие совсем недавно, но описанные *много страниц назад*:

*Вспомните*: когда Суок бродила ночью по зверинцу — *вспомните!* — ей показался подозрительным один из попугаев. *Помните*, она видела, как он смотрел на нее...

Достаточно многочисленные в романе прямые обращения к читателю становятся более регулярными по мере продвижения к развязке романного действия. Эти обращения, с одной стороны, помогают читателям связать воедино события, описанные в романе, с другой — обнажают условность реальности романа, демонстрируя произвол и безграничную власть повествователя.

Гораздо меньше случаев, когда Олеша в таких обращениях формулирует отношение к персонажам романа:

Как видите, Раздватрис был не глуп по-своему, но по-нашему — глуп (глава 12).

«*По-нашему*» — так Олеша объединил мнение повествователя с мнением читателей. К концу романа он, вероятно, счел опыт общения с читателем достаточным для такого объединения.

Только однажды Олеша сделал попытку привлечь личный опыт читателей для понимания состояния героини романа (чтобы представить себе, что чувствовала Суок, оказавшись ночью в зверинце):

Попробуйте ночью зайти в конюшню или прислушайтесь к курятнику: вас поразит тишина и вместе с тем вы будете слышать очень много маленьких звуков — то движение крыла, то чавканье, то треска насеста, то тоненький голос, выскочивший, точно капелька, из горла спящей птицы (глава 10).

В других случаях Олеша обращается к читателям, чтобы *привлечь внимание* к особо значимым моментам повествования:

А попугай продолжал делать свой донос. Он передавал действительно то, что слышал ночью. *Так что если вас интересует история освобождения оружейника Просперо, то слушайте все, что будет кричать попугай* (глава 13).

*И представьте себе*: даже когда был прочитан приговор, Суок не шевельнулась! (Глава 13).

И последнее «откровение» повествователя — своего рода *улыбка* в весьма драматичный момент появления Суок из-за дубовой двери ящика часового механизма (*улыбка взрослого человека по поводу детского восторга от счастливой развязки?*):

«Который час?» — подумал каждый. И вдруг (это уже последнее «вдруг» в нашем романе)... вдруг дубовая дверь ящика раскрылась (глава 13).

\* \* \*

Рассмотрев «парад метафор», игру эмоциональных тональностей и особенности художественного времени в романе, мы обнаружили противоположно направленные и *противоборствующие* тенденции на всех этих уровнях анализа:

*Центробежную тенденцию*, «рассыпающую» роман на самостоятельные и нередко самодостаточные метафорические образы, эмоциональные тональности и отдельные события, не подчиняющиеся хронологии;

*Центростремительную тенденцию*, обеспечивающую объединение отдельных метафорических образов, гармонию эмоциональных тональностей и свободную ориентацию читателя в событиях, рассказанных не по порядку, вразрез с их естественным ходом и хронологией.

Центробежная тенденция ведет к *мозаичности* романа, которая позволяет начинающему читателю, способному за один прием прочитать всего несколько страниц, «с первой попытки» вступить в читательское сотворчество и испытать читательское удовольствие.

Центростремительная тенденция обеспечивает *целостность* произведения и помогает читателю-ребенку *не растерять* разрозненные впечатления, воспринять их переключку и противоборство в ходе разгадывания причудливой и хитросплетенной романной интриги.

В тех случаях, когда писатель ощущает сомнение в силе центростремительной тенденции, вступает повествователь, помогающий соотнести отдельные события, не упустить из виду накопившиеся *загадки*, сохранить сочувствие к герою, ведущему себя подчас весьма странно.

Схождение противоположно направленных тенденций, диалектика мозаичности и целостности составляют основу художественного воздействия романа на начинающего читателя.