

ЭРИК ЭГЕБЕРГ

Несколько замечаний о метафоре в «Трех Толстяках» Юрия Олеши

Юрия Олешу иногда называют *homo unius libri* — «человеком одной книги» — и этой единственной книгой писателя бесспорно является роман «Зависть», который Олеша сам называл своей «первой книгой». И то и другое утверждение не совсем правильное, кроме «Зависти» Олеша написал и другие — правда, не такие уж многие — произведения, и хотя «Зависть» — его первое сочинение, изданное отдельной книгой, он и до ее появления в печати кое-что написал и опубликовал. Но тем не менее Олешу часто трактуют именно как *homo unius libri*: когда о нем пишут, речь обычно идет как раз о «Зависти».

Среди произведений, написанных до «Зависти», особое место занимают «Три Толстяка». Это — первый роман Олеши, созданный еще в 1924-ом году, но опубликованный только через год после «Зависти» и заглушенный шумом, сопровождавшим выход этого шедевра. Но стоит поближе всмотреться в «Трех Толстяков», поскольку это произведение является не просто ступенью на пути к «Зависти», но имеет самостоятельное значение, обладая качествами, не повторенными в следующем романе.

Характерной чертой стиля «Трех Толстяков» является использование сравнений столь обильное, что любой читатель не может не удивиться этому. Правда, автор пользуется и другими видами сопоставления предметов, явлений и понятий — между прочим посредством родительного падежа (например, «зеленая каша садов», 152)¹, но в этом произведении преобладает как раз эксплицитное сравнение с союзами «как», «чем», «точно», с глаголами типа «походить», «напоминать» или с прилагательными вроде «сходный», «похожий».

¹ Ссылки в тексте относятся к изданию: Ю. Олеша: Зависть. Три Толстяка. Рассказы. Вступительная статья, составление, комментарии, справочные, методические материалы Д. Пашина. Москва 1998.

Посмотрим на первое сравнение романа: «легкий ветерок развевался, как воздушное бальное платье» (134). В этом предложении важны две особенности: во-первых, второй член сравнения придает первому что-то веселое, праздничное, а во-вторых, сравнение усиливает вещественность явления, превращая незримое в зримое.

Те же качества, которые характеризуют первое сравнение в «Трех Толстяках», встречаются и в последующих: «юбки походили на розовые кусты» (135), «гром запрыгал, как мяч, и покатился по ветру» (135), «издалека люди казались разноцветными флажками» (136), «все это похоже на картинку волшебного фонаря» (137), «бомбы разрывались, как кусочки ваты, пламя появлялось на одну секунду, как будто кто-то пускал в толпу солнечных зайчиков» (137), «лошади (...) вертелись волчком» (137), «казалось, что на зелень сыплются разноцветные лоскутки» (137).

Все приведенные примеры взяты из короткой первой главы романа, в которой речь идет не о какой-нибудь невинной игре, а о кровопролитных боях, на которые указывают слова «бомбы» и «пламя». Но впечатление опасности, угрозы, которое могли бы вызвать эти слова, сразу же снимается легким, веселым настроением, сопровождающим второй член сравнения. Кажущаяся безопасность бомб усиливается и тем, что они выступают в качестве второго члена сравнения, чьим первым членом является довольно невинный предмет: «они (т. е. капустные головы) разрывались не хуже бомб» (179), «ваза с цветами, которую он опрокинул на ходу, летела за ним и рвалась на части, как бомба» (210.211).

Замечательный признак сравнений в «Трех Толстяках» — их оригинальность. Правда, выражения типа «вертеться волчком» (впрочем, как многие сочетания, в которых второй член сравнения выступает в творительном падеже без предлога) в большинстве случаев не привлекают внимания, но вместе с такими сравнениями встречаются и другие, которые отличаются разительной неожиданностью. Из них некоторые уже приведены, но и в последующих главах романа они обильно представлены. Назовем лишь несколько примеров: «факелы развевались, как огненные бороды» (141), «снизу или с другого берега они (т. е. мосты) казались кошками, выгибающимися перед прыжком железные спины» (142), «он был похож

на осу, ползающую по белой стене дома» (146), «когда плащ раздувался, казалось, что оса раскрывает зеленые блестящие крылья» (146), «высоко в сверкающем синем небе они (т. е. детские воздушные шары) походили на волшебную летающую гроздь разноцветного винограда» (151), «длинные голые ноги в красных туфлях, похожих на гигантские стручья красного перца» (169), «мускулы у него ходили под кожей, точно кролики, проглоченные удавом» (174), «как и всегда, она (т. е. голова) походила на чайник — тонконосый чайник, расписанный маргаритками» (179), «рубашки прилипли к их спинам, и спины эти походили на паруса, раздутые ветром» (209), «в маленьком ухе сверкала капля, будто жемчужина в раковине» (236), «этот дом с растворенными решетчатыми окошками, из которых поптичьему высовывались разноцветные головы, походил на большую клетку, наполненную щеглами» (145), «голос его (т. е. попугая) походил на треск старой калитки, которую ветер рвет с ее ржавых петель» (241).

Уже первые примеры показали, что посредством приема сравнения Олеша придает явлениям повышенную зримость. Этому повышению зримости содействует и усиление вещественности, которое также можно наблюдать в его сравнениях, например, когда капля яда (жидкость) сравнивается с жемчужиной (твердым телом), пот с горохом (то же, 239), песня (волны в воздухе) с морским валом (жидкостью, 245), какой-то запах (газ) с жженой пробкой (твердым телом, 169), тучи с башнями (то же, 189), пламя (горящий газ) с цветком (твердым телом, 235).

Количественное соотношение двух частей сравнения также своеобразно, поскольку второй член нередко значительно объемистее, чем первый, который он должен был объяснить. Приведем лишь несколько примеров: «элегантный учитель взвыл, как погонщик ленивых волов» (151), «мелодия выходила отвратительная, даже хуже того негритянского галопа, который зажаривают дуэтом точильное колесо и нож под руками старательного точильщика» (188), «старый Август закрыл глаза и, обалдев от страха, раскачивался, подобно китайскому императору, решающему вопрос: отрубить ли преступнику голову или заставить его съесть живую крысу без сахара?» (199), «в темноте можно было подумать, что скачут

черные лошади с огненными гривами» (223, речь идет о пламени факелов) или «каждый встречный кажется наемным убийцей в крылатом таинственном плаще» (189). Нередко описательные члены синтагм связывается не с первым, а со вторым членом; возьмем для примера уже приведенное, довольно простое сравнение: речь идет о пламени «в форме оранжевого цветка», а не об оранжевом пламени в форме цветка (235). Таким неожиданным и подробным описанием второго члена автор перемещает главное внимание как раз на него, тогда как первый член заслоняется, а не освещается, вторым. «Но часто граница метафоры стирается, и тогда уже невозможно понять, где кончается метафора и где начинается сказка,» — замечает по этому поводу Аркадий Белинков².

Если пристальнее посмотреть на приведенные примеры, то обнаруживается особое пристрастие автора к краскам. Эта же красочность наблюдается не только в сравнениях, но и в описаниях вообще: «она (т. е. крышка кастрюли) шлепнулась в густое малиновое, зеленое и золотисто-желтое озеро сиропов» (227), «разноцветные парики — малиновые, сиреневые, ярко-зеленые, рыжие, белые и золотые — пылали в солнечных лучах» (238.239), «воздушные шары, красные, синие, желтые, казались великолепными» (150), «ни одной дамы в наряде цвета золотых рыбок и винограда, ни одного знатного старика на расшитых золотом носилках» (171).

Прежде чем продолжить перечень характерных черт образности, остановимся на минуту и подведем предварительные итоги. Подчеркивание второго члена сравнения, а также усиление внимания к внешней стороне предметов, прежде всего (но не исключительно) к их окраске, ослабляют их характер как самостоятельных цельных предметов, обладающих весом и внутренней структурой, превращая их в объекты человеческих чувств, в первую очередь зрения, т. е. того чувства, которое работает на самом дальнем расстоянии. Добавим, что сравнивая невещественное с вещественным, автор не только придает вещественность первому, но и ставит под сомнение то же качество у второго.

² А. В. Белинков: Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша. Мадрид 1976. Стр. 96.

В романе Олеша есть и другие явления, способствующие растворению знакомых, четко ограниченных предметов. Когда «гроздь» воздушных шаров летит над спящим гвардейцем, происходящее описывается следующим образом: «И от этого 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, меня окраску, пересыпаются стеклышки в калейдоскопе» (153). А когда доктор Гаспар Арнери подходит к балагану дядюшки Брузака, мы узнаем следующее: «Дверь раскрылась. На пороге стоял человек. Среди пустого окрестного мрака на этом ярко освещенном фоне он казался плоским, вырезанным из черной бумаги» (194). Немного позже этот человек называется «китайской тенью», но оказывается клоуном Августом (195). А о продавце воздушных шаров, попавшего в дворцовую кондитерскую, мы узнаем, что «сходство с самим собой он потерял, как потерял свой соломенный башмак» (155). Наконец стоит упомянуть и два главных персонажа романа, которые выступают совершенно различными фигурами — гимнаст Тибул как негр и белый, а также как фигура с фальшивым носом, Суок как кукла и живая девочка.

У читателя, наверное, уже давно возник вполне естественный вопрос: почему Юрий Олеша пишет таким странным образом? Если под «почему» понимать «отчего», то можно ответить, что его яркая метафоричность восходит к одесской традиции и «отцветающему акмеизму»³. К этому можно добавить, что Олеша явно ориентируется на изобразительное искусство, применяя методов импрессионистов и приверженцев последующих направлений вплоть до кубистов с их излюбленными геометрическими фигурами. Происходит своеобразная «эстетизация» происходящего, проявляющаяся в таких сравнениях, как «раны от пуль гвардейцев цвели на ее шкуре розами» (227).

Однако, если под словом «почему» понимать «для чего», т. е. иметь в виду не причину, а цель приемов, то ответить будет труднее. Первый ответ может быть такой: Олеша пишет для детей, для которых суть мира взрослых непонятна. Поэтому он и сосредото-

³ А. В. Белинков: Указ. соч. Стр. 95.

чивает внимание на внешнем ходе событий, придавая ему живую красочность за счет обеднения и опрощения внутреннего многообразия и сложности. Олеша сам выражает такую точку зрения следующими словами: «И люди, умеющие превратить сложный социальный процесс в легкий и прозрачный образ, являются для меня наиболее удивительными поэтами» (331). Сходный взгляд, только с оттенком упрека, мы находим у критика Абрама Гурвича: «Внешний, неодушевленный эстетический мир художника не оставляет места человеку. Зрелище вытесняет драму» (434).

Второй ответ тоже связан с детской публикой: Олеша пишет для детей, чье нежное воображение не должно быть слишком взволновано жестокостью революционных событий, вследствие чего он и снабжает эти же события безопасными, юмористичными сравнениями. Правда, сравнения иногда могут быть не совсем веселые — как «синий нос у мертвеца», но в данном случае жуткость сразу же снимается сравнением носа гвардейца с носами фокусника и пьяницы. Съесть живую крысу тоже крайне неприятно, но слова «без сахара», формально усиливая неприятность действия, своею неуместностью на самом деле превращает отвратительное в смешное. Посредством юмора и подчеркивания внешней стороны предметов создается чувство отдаленности от происходящего; детский читатель наблюдает действие, но не втягивается в него. Это особенно ощутимо в описаниях тревожных ситуаций, когда сердце сравнивается с яйцом, прыгающим в кипятке (147) или с копейкой, прыгающей в копилке (154). Далее, такой установке соответствует подбор персонажей и ситуаций в романе: хотя происходят столкновения вооруженных отрядов, но выступают главным образом работники разных увеселительных учреждений: клоун, канатоходец, учитель танцев, силач и т. д. Даже сцена, когда одному из зачинщиков восстания против Трех Толстяков, Тибулу, удается спастись от правительственных войск, организована как представление в цирке. «Я попытался революционировать сказку, — говорит Олеша. — Я ввел фигуры Трех Толстяков и сюжетом сделал борьбу цирковых актеров против власти Трех Толстяков» (331). В заключение следует указать и на изобилие предметов, занимающих детские умы, как животные, воздушные шары, торты и пирожные, музыкальные инструменты — и кукла.

Третий же ответ не связан преимущественно с детским миром, а рассматривает изображение борьбы и переворота в «Трех Толстяках» как отражение взгляда на революцию как на событие, означающее освобождение людей, устранение всего угнетающего, укрепление огромного творческого потенциала — словом, как «пир на весь мир». «Цирковые» элементы повествования подготавливают читателя к такому осмыслению происходящего.

Ответы разные, но они не противоречат друг другу, а в совокупности помогают понять своеобразие первого романа Юрия Олеши.

Summary: Some Notes on Metaphors in “The Three Fat Men” by Yuri Olesha

Yuri Olesha's first novel, “Tri Tolstjaka” (The Three Fat Men) abounds with similes. The paper tries to define the peculiarities of these constructions, pointing at their focus on surface qualities, especially the colour, of objects and their connotations of the world of entertainment. Moreover, the function of the novel's similes is viewed in conjunction with its general message and its presupposed juvenile audience.

E-mail: erik.egeberg@hum.uit.no