Igor Wasiliew

Поэтика сказки Юрия Олеши "Три Толстяка" в аспекте двух ее ключевых составляющих

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 3, 67-77

1979

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Поэтика сказки Юрия Олеши „Три Толстяка" в аспекте двух ее ключевых составляющих

Игорь Васильев

Три Толстяка Ю. К. Олеши были написаны в 1924 году. События книги происходят в условной стране, но звучат они удивительно современно. Писатель сумел в увлекательной и запоминающейся форме рассказать детям о социальной борьбе классов, о торжестве народных идеалов и революционных идей.

Исследователи творчества Ю. Олеши отмечают живописную наглядность его произведений, скульптурную выпуклость метафор, своеобразие и мастерство сюжетосложения[1].

В настоящем сообщении предпринимается попытка несколько иного подхода к анализу поэтики романа-сказки *Три Толстяка.* Мы исходим из предположения, что существуют некие комплексные образы, запавшие в душу писателя в качестве знаков и устойчивых реалий воображаемого детского мира. В сказке они выступают показателями индивидуальной наполненности избранного авантюрно-приключенческого жанра и вместе с тем являются детерминантами текста, его порождающими механизмами. Эти комплексные представления, или „внушенные" образы, как бы предшествуют тексту и одновременно входят в произведение, исподволь управляя некоторыми сторонами художественной действительности. Они все время находятся перед глазами писателя, становятся преломляющей призмой и начинают диктовать определенные пути и способы художественного обобщения, окрашивая своими внутренними качествами элементы художественной конструкции, перегруппировывая их в соответствии со своими моделирующими способностями. Тем самым они „врастают" в текст, становятся его неотъемлемой частью, трансформируются в нем и переводятся уже не на уровень единичного овнешненного образа, а на уровень подтекстового мотива и воплощенного принципа-ориентира. Целью данного сообщения является анализ

[1] См., например: В. Перцов: Юрий Олеша, [в:] В. Перцов: Писатель и новая действительность, „Советский писатель", Москва 1961; М. О. Чудакова: Мастерство Юрия Олеши, „Наука", Москва 1972 и др.

художественной формы романа *Три Толстяка* в аспекте двух таких ведущих творческих ориентиров Олеши, восстанавливаемых из структурного единства текста.

В первую очередь сюда следует отнести цирк. Один из наиболее демократических видов искусства, близко стоящий к площадной жизни народа цирк — это веселое и праздничное действо, нарядное и красочное зрелище. На арене цирка можно увидеть и иллюзиониста, фокусы которого граничат с чудом, и экзотического клоуна, и бесстрашного акробата, и дрессированных зверей, послушно и добросовестно выполняющих приказания дрессировщика. Цирковая программа, как правило, бессюжетна и составлена в виде цепи сменяющих друг друга номеров и аттракционов. На протяжении всего творчества Олешу живо интересовали и притягивали к себе массовые зрелища, свидетельством чего может служить целый ряд заметок и очерков, посвященных этой теме: *Зрелища, Стадион в Одессе, В цирке, Мы в центре города.* Названия трех первых зарисовок говорят сами за себя, последняя содержит впечатляющее описание Московского зоопарка. Думается, что совокупность черт, присущих институту массовых зрелищ, в частности цирку, существенно отразилась на формировании внутрихудожественного мира *Трех Толстяков.* В чем это конкретно выразилось?

Во-первых, двое из главных действующих лиц романа (Тибул и Суок) — цирковые актеры. Причем, им приходится выступать не только на сцене, но и в жизни (Суок исполняет роль куклы, Тибул в целях спасения на глазах у многочисленной толпы проходит по высоко натянутому канату). Их профессия существенно окрашивает многие из посвященных им страниц романа.

Во-вторых, неоднократно встречается описание зверинца и вообще зверей как части цирка. Так, доктор Гаспар, проезжая по городу, становится свидетелем злой пародии на Трех Толстяков, исполняемой цирковыми зверями[2]. Зверинец — своеобразная закулисная сторона цирка — есть и во дворце Трех Толстяков, там происходят сюжетно важные события (см. с.с. 122—123, 127—130, 132—133).

В-третьих, Олеша подробно и колоритно воспроизводит сцены выступления подкупленных правительством цирковых актеров.

Однако в нашем случае более важны не эти лежащие на поверхности факты, а то обстоятельство, что цирковая атрибутика и, если так можно выразиться, цирковое мироощущение определили глубинные пласты художественной конструкции. Свойственное цирку и вообще массовому зрелищу деление на зрителей и сцену является одним из принципов организации ряда эпизодов романа. Уже в первой главе Гаспар, отправившийся за город, сталкивается с толпой горожан, тщетно пытающихся проникнуть за городские ворота, чтобы помочь восставшим.

[2] Ю. Олеша: Три Толстяка, „Советская Россия", Москва 1976, с. 18—19. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

Вместе с другими доктор обозревает живописный театр военных действий. Несколькими главами позже мы встречаем аплодирующих детей, которые восторженно созерцают фантастический полет продавца воздушных шаров. Последующее его пребывание во дворце Трех Толстяков тоже обставлено как зрелище: продавец шаров становится объектом коллективного разглядывания то со стороны массы поварят, то со стороны Трех Толстяков и их свиты. Подобные отношения характерны и для сцены суда и казни мнимой Суок, которую бросают на растерзание хищным животным. В приведенных и аналогичных им примерах отчетливо проступает инвариантная модель спектакля.

Как уже говорилось, цирк — это площадное искусство, требующее многолюдных собраний и коллективного представительства. Соответственно этому в художественной структуре *Трех Толстяков* большое место занимает площадь. Действие в основном происходит на открытом пространстве: на улицах города и, особенно, на площадях. Здесь шумит многоголосая толпа, накаляются страсти и вызревает народное недовольство. Здесь завязываются сюжетные узлы, осуществляются встречи и столкновения героев. Так, почти вся первая глава посвящена описанию сражения за городом (в поле) и на прилегающей к выходу из города площади. На площади Звезды Гаспар видит, как совершает дерзкий побег по канату Тибул. На площади Суда плотники строят плахи для повстанцев. На площади Четырнадцатого Рынка Тибул, перекрашенный в негра, вступает в конфликт с продажными актерами. Здесь же сходятся сюжетные нити: сюда приезжает в это время чиновник с поломанной куклой и забирает в карету Гаспара, а Тибул сталкивается с продавцом шаров, сообщившем о существовании подземного хода из дворца Трех Толстяков. На пустыре, то есть фактически на площади, находится передвижной балаганчик дядюшки Бризака, в котором Гаспар встречается с Суок. Сюда же приходит Тибул, предложивший план действий, который определил последующее развитие сюжета. Важно отметить, что площадь у Олеши уподобляется цирковой арене. Иногда это делается явным образом, как в сцене побега Тибула: площадь Звезды имеет стеклянное покрытие, так что канатоходец фактически действует под куполом цирка, иногда более скрытно, по ассоциации: путем помещения на площадь балаганчиков и цирковых палаток или указания на зрелищный характер происходящих на площади событий.

Если попытаться установить „субстанциональное" воздействие цирка на художественный мир романа-сказки, то следы такого воздействия можно обнаружить в самой атмосфере произведения и прежде всего в господствующем стереотипе циркового аттракциона и клоунады. Герои *Трех Толстяков,* как Рыжий в дореволюционном цирке, постоянно получают затрещины и удары, рассыпают друг другу тычки, неожиданно

падают, роняют вещи, теряют одежду, обувь, шляпы и парики. Приведем несколько примеров.

„Толстая дама замахнулась зонтиком и, зацепив толстую соседку, сорвала с нее шляпу.

— Ах, ах, ах! — закудахтала соседка и воздела руки, потому что вместе с шляпой слетел и парик." (с. 18)

„В это время пробежал мимо мальчишка. Он дернул сначала даму за ее плащ, расшитый звездами, а после девочку за ее косичку [...] Дама топнула ногой и уронила сумочку." (с. 13)

„Порой какой-нибудь толстяк, пыхтя, бежал в проулок, а по сторонам бежали рыжие слуги, приготовив палки для защиты своего господина. В одном месте такие слуги, вместо того, чтобы защищать своего толстого хозяина, совершенно неожиданно принялись его избивать, производя шум на целый квартал [...] Отсыпав три дюжины ударов, слуги поочередно лягнули толстяка в зад, потом, обнявшись и потрясая палками, побежали." (с. 142—143)

Подобные примеры во множестве рассыпаны по страницам романа: кувырком падает с башни доктор, теряя каблуки, трость, чемоданчик и очки; падает вместе с огромным блюдом продавец воздушных шаров, попавший в праздничный торт Трех Толстяков; падает с дерева главный смотритель зверинца; без конца клюет носом богатый мельник, падая в обморок; тетушка Ганимед вместо пола садится на верещащую кошку и так далее. Иногда такие смешные ситуации приобретают относительно самостоятельное значение и вырастают в целый эпизод — сюжетное звено, охватывающее собою главу или значительную часть главы. Так, полет по воздуху и последующие приключения продавца шаров — это, по сути дела, вставной аттракцион, несущий однако сюжетную информацию, поскольку читатель вместе с незадачливым путешественником попадает во дворец, видит вблизи Трех Толстяков, узнает их замыслы, встречается с Просперо и так далее. Буффонное сражение Тибула с Лапитупом, „испанцем" и директором балагана заканчивается встречей с продавцом воздушных шаров, обеспечившей побег Просперо через подземный ход. Но гораздо чаще встречаются микроклоунады, которые, стекаясь, образуют сгустки — кризисные ситуации, разрешаемые незамедлительно и сопровождаемые шумом, криком, паникой, побоями и различного рода лавинообразными энергичными действиями. Как правило, одно какое-нибудь движение или раздражитель, как катализатор, ускоряет цепную реакцию происходящего. Вот, например, какие последствия вызывает просьба Гаспара о помиловании пленных повстанцев:

„Рыжий секретарь, услышав эту просьбу, уронил от страха перо. Перо, отлично заостренное, вонзилось в ногу Второго Толстяка. Тот закричал и завертелся на одной ноге [...] Рыжий секретарь удрал. Ваза с цветами, которую он опрокинул на ходу, летела за ним

и рвалась на части, как бомба. Полный получился скандал. Толстяк выдернул перо и швырнул его вдогонку секретарю. Но разве при эдакой толщине можно быть хорошим копьеметателем! Перо угодило в зад караульному гвардейцу. Но он, как ревностный служака, остался неподвижен. Перо продолжало торчать в неподходящем месте до тех пор, пока гвардеец не сменился с караула." (с. 112—113)[3]

Нарастание и интенсификация деталей создают напряженную фактуру сказки, полную резких сломов, неожиданных, а порою и не мотивированных, перемен, активных „жестовых" манипуляций героев. В соответствии с грубоватой поэтикой площадного театра Олеша изображает героев в основном с их внешней стороны, часто подчеркивая физиологическую и утрируя физическую реакцию на психологическое состояние и воздействие обстановки: Толстяки от волнения жиреют на глазах (с. 131); у воспитателя нос увеличивается от ужаса (с. 147); Гаспар от страха засыпает (с. 83); Тутти от радости кричит так громко, что в соседних деревнях отзываются гуси (с. 105); от восторга наследник готов выпасть за ограду террасы (с. 105); смотритель зверинца от конфуза откусил себе половину языка (с. 158); продавец шаров от удивления поочередно и надолго раскрывает то рот, то глаза (с. 38) Чувства и ощущения как бы минуют стадию предварительного осмысления и внутренней рефлексии, они сразу „овеществляются" и получают открытое знаковое выражение в позе, внешности, аффектированном поведении героев. Отсюда проистекает комизм, свойственный всем героям, за исключением Суок, Тибула и, особенно, Просперо, который целиком рисуется в героических тонах.

Рамки юмора в сказке широки. Диапазон его простирается от добродушного вышучивания положительных персонажей до злой сатиры на Трех Толстяков и их сторонников. Автор мягко подтрунивает над Гаспаром, потерявшим оба каблука и не сразу решившим, на сколько же он стал меньше: на высоту двух каблуков или все-таки одного, слегка иронизирует он и над непонятливостью доктора, не скоро сообразившего, что Суок — это живая девочка, а не потерянная им кукла. В ореоле беззлобного комизма выступает тетушка Ганимед, постоянно любопытствующая, подглядывающая и попадающая в связи с этим в забавные положения. Гораздо язвительнее смех над приспешниками Трех Толстяков: дамами, франтами, богачами, дворцовой челядью. Описание их нередко сопровождается абсурдными смеховыми деталями. Так, один из воспитателей, не вступившийся за куклу наследника, оправдывал свою трусость тем обстоятельством, что не имел другого оружия, кроме прыща на носу (с. 47). Главный смотритель прибегает на шум

[3] См. аналогичные сцены на с.с. 18—19, 45, 55, 97—98, 111 и др.

в зверинце в ночном колпаке и даже с большим клопом на носу (с. 130). В русле такого смеха лежит следующая симптоматическая и показательная для стилистики сказки фраза:

„Даже у одной старой девы, имевшей выразительную наружность козла, перестала болеть голова, нывшая у нее с детства." (с. 138)

На грани абсурда находится развернутое сравнение урока танцев у Раздватриса с тарелкой супа:

„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 хвостастую 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." (с. 139)

Зловещий оттенок смех приобретает по отношению к самим Трем Толстякам. Здесь господствуют те же полуабсурдные интонации, сгущающиеся в гротеск:

„Толстяки сидели на главных местах, возвышаясь над остальным обществом. Они ели больше всех. Один даже начал есть салфетку.

— Вы едите салфетку...

— Неужели? Это я увлекся...

Он оставил салфетку и тут же принялся жевать ухо Третьего Толстяка. Между прочим, оно имело вид вареника." (с. 38)

Действия Толстяков сатирически преувеличены: „Все трое сопели так сильно, что на веранде раскрывалась и закрывалась стеклянная дверь" (с. 46). По отношению к ним применяются алогичные оксюморонные сравнения: синяк у одного из Толстяков — „в форме некрасивой розы или красивой лягушки" (с. 111).

Преобладающие тенденции комического в сказке Ю. Олеши удобнее всего показать на образах продавца шаров и учителя танцев Раздватриса. Это персонажи, которые в наиболее чистом виде преломляют не только цирковой смех клоунады, но и стоящую за ним народную смеховую культуру. Их функциональная роль поддается интерпретации в терминах теории карнавализации М. Бахтина. Речь идет о шутовском смехе и мотивах пародийной коронации. В самом деле, обратим внимание на тот факт, что Раздватрис получает своеобразный дурацкий колпак, когда он, встав в позу, собирался произнести напыщенную речь:

„Башмак продавца свалился ему на голову. Голова у него была маленькая, и большой соломенный башмак пришелся на нее как шляпа." (с. 31).

В этой ситуации он к тому же подвергается интенсивному осмеянию: „Башмак закрыл половину лица. Дети схватились за животы" (с. 31). Итак, продавец шаров наградил Раздватриса шутовским колпаком. Возникает параллель: Раздватрис — шутовской царь, царь дураков. Это — пародийное возвеличивание-разоблачение. А что происходит с самим продавцом шаров как не то же самое? Влетев в окно дворца, он попадает в торт, как на трон:

> „Он сидел в царстве шоколада, апельсинов, гранатов, цукатов, сахарной пудры и варенья, и сидел на троне, как повелитель пахучего разноцветного царства. Троном был торт." (с. 35)

Он оказывается в глупом и двусмысленном положении: измененного до неузнаваемости, залепленного и разукрашенного кремом, цукатами его торжественно проносят на носилках в обеденный зал, где его едва не съедают прожорливые Толстяки, где он едва не теряет голову и чудом спасается от внимательного изучения его внутреннего содержания, коль скоро все его принимают за конфетное чучело, наконец, во время обратного пути на кухню один из носильщиков спотыкается, и продавец шаров оказывается поверженным вместе со своим призрачным троном. В этой сцене тоже прощупывается древний мотив короля дураков, мотив дурацкого, шутовского коронования. Он — настоящий король шаров, владелец сокровищ, вызывающих острую зависть детей, — оказывается посрамленным и комически вышученным. Что касается Раздватриса, то по отношению к нему шутовской мотив встречается еще раз, когда за учителем танцев прискакали гвардейцы: „Один из них посадил его на круп своей лошади спиной к себе, — другими словами, Раздватрис ехал задом наперёд" (с. 140). Ехать задом наперед может только персонаж смехового мира.

Второе ключевое образование, существенно детерминировавшее структуру сказки, можно назвать калейдоскопом. В открытом виде образ калейдоскопа появляется лишь однажды:

> „От летящей разноцветной кучи шаров падала легкая воздушная тень, подобная тени облака. Просвечивая радужными веселыми красками, она скользнула по дорожке, усыпанной гравием, по клумбе, по статуе мальчика, сидящего верхом на гусе, и по гвардейцу, который заснул на часах. И от этого с лицом гвардейца произошли чудесные перемены. Сразу нос стал синий, как у фокусника, и, наконец, — красный, как у пьяницы. Так, меняя окраску, пересыпаются стеклышки в калейдоскопе." (с. 33)

Внутренний мир калейдоскопа — это круглое светлое поле, на котором отчетливо выделяется разноцветный узор, многократно повторяющийся в различных сочетаниях в системе боковых зеркал игрушки. Олеша очень любит указывать на цветной характер изображаемого мира, выбирает всегда чистые не смешиваемые краски без оттенков (желтую, зеленую, красную, голубую и другие), но особенно предпочи-

тает эпитеты „разноцветный" и „пестрый". По страницам сказки кочует пестрая толпа. Попугаи устраивают разноцветную карусель. У Тибула пестрый наряд. Сражающиеся на поле люди сравниваются с разноцветными флажками, разноцветными лоскутками, падающими на зелень луга. Последнюю картину Гаспар наблюдает в бинокль — своеобразную замену калейдоскопа. Здесь же эта картина уподобляется картине волшебного фонаря, то есть специального прибора, создающего иллюзорное зрелище (с. 8). Имплицитно образ калейдоскопа сквозит еще в двух случаях: при описании толпы, наблюдающей за Тибулом, и города, видимого сверху продавцом воздушных шаров. В обоих случаях как подоснова ощутима вращающаяся поверхность плоского смотрового экрана калейдоскопа. Сравним:

„По огромному круглому пространству бегали люди [...] Люди перекатывались с одного места на другое." (с. 21)

„Иногда продавцу удавалось посмотреть вниз. Тогда он видел крыши, черепицы, похожие на грязные ногти, кварталы, голубую узкую воду, людей-карапузиков и зеленую кашу садов. Город поворачивался под ним, точно приколотый на булавке." (с. 32—33).

Дробление предметов, множественность их, перекатывание на вращающихся плоскостях, деформация до неузнаваемости („люди-карапузики", „каша садов") — все это, возможно, внушено мозаичным миром калейдоскопа. Вероятно, этим же фактором обуславливаются некоторые из принципов организации элементов художественной структуры: принципы симметрии и подобия, которые могут быть сведены в анализе к приемам зеркального повтора, неполного повтора и повтора с обратным знаком.

Художественная форма романа *Три Толстяка* характеризуется активной насыщенностью деталей и элементов, причудливо перекликающихся между собой, совпадающих или, напротив, резко контрастирующих друг с другом. Начать с того, что почти все герои имеют двойников, отражающих те или иные черты своих прообразов-коррелятов. Суок и Тутти — близнецы по рождению, кукла, сделанная Тубом, — зеркальное повторение Суок, растущее и развивающееся вместе с девочкой, единственно — не умеющее говорить; сам Туб — ученый, сочувствующий народу, — похож и на Гаспара (своим мастерством и феноменальной ученостью), и на Просперо (свободолюбием, масштабом внешнего вида и фактом заточения в клетку), Тибул „раздваивается" в негра, а позднее переодевается в костюм паши, то есть тоже не остается равным только себе, а приобретает разные лики; Толстяки подобны друг другу и всем толстым богачам; гвардейцы — в черных шляпах, плащах, огромных ботфортах и перчатках с раструбами — схожи, как две капли воды. Наконец, симметрия обнаруживается и на композиционном уровне: Трем Толстякам плюс Тутти противостоят Гаспар,

Тибул, Просперо плюс Суок; городу бедняков противопоставлен дворец, находящийся на некотором расстоянии от города; внутри самого города наблюдается оппозиция народ — богачи.

Повторяются и сюжетные ситуации: обвинения Просперо, брошенные в лицо Толстякам, являют собой устойчивый акт, который повторяет Тибул, обвиняя актера Лапитупа (с. 63—64), рефреном проходят описания цирковых и театральных представлений, драк и потасовок, комических происшествий, погонь и побоев. Повторяются мотивы сна и обморока: сны видят Гаспар, Тутти, часовой; в обмороки падают Гаспар, Раздватрис, мельник, зоолог. Наблюдаются повторы и на уровне пространственных движений: продавец шаров проделывает путь по воздуху — Тибул проходит над городом по канату; продавец шаров спасается из дворца по подземному ходу — Просперо совершает свой побег по тому же подземному ходу. Повторяются песенки и отдельные слова-определения (особенно часто — „страшный", „огромный", „необыкновенный", „удивительный" и эпитеты со словом „самый": „самый учёный", „самый красивый" и так далее). Кроме того, Олеша использует целую систему лейтмотивов — постоянных атрибутов, сопровождающих появление и действия каждого из героев. Можно сказать, что вся ткань произведения соткана из аналогий, повторов и сравнений. Этим достигается плотность и связность фактуры текста, оригинальность его ритмического узора.

Однако хотелось бы сказать несколько слов о моментах расподобления и противоположения, обнаруживающих различия, без которых бы текст становился монотонным и тавтологическим.

Рассмотрим только два случая: повторы ситуаций с обратным знаком и повторы (противоположения) качеств и свойств с обратным знаком.

I. Повторы ситуаций с обратным знаком:

1) Сверхсюжет сказки образует контраст разлучения Суок и Тутти (о котором мы узнаем задним числом из эпилога) и счастливого их соединения.

2) Сюжет заявленного в тексте определяется композиционной сменой поражения народа на его победу в конце. В начале романа гвардейцы, победившие народное восстание, вторгаются в город — в конце романа бедный городской люд вторгается на территорию дворца. Ситуация праздника и торжества богатых сменяется, соответственно, праздником и торжеством победившего народа. В начале романа Три Толстяка заточают в клетку вождя повстанцев — в конце сказки Просперо заточает в клетку Трех Толстяков. Подобными же отношениями объясняется смена знака внутри более мелких ситуаций. Так, слуги вначале охраняют толстых, затем избивают своих хозяев палками.

II. Противопоставление качеств с обратным знаком.

1) Мобильности главных героев противопоставлена тучная мало-

подвижность Трех Толстяков, не способных покидать замкнутое пространство дворца. Чтобы выработать определенные качества у Тутти, они никогда не вывозили его из дворца. Суок, вращающаяся на открытом пространстве площади, имеет свойства, отсутствующие у Тутти.

2) Умению народа веселиться противопоставлен рев Толстяков: „Это был рев, от которого делалось не весело, а страшно" (с. 117).

3) Грубости, жестокосердию гвардейцев, отрицательным качествам богачей противостоит благородство и доброта героев, связанных с народом и его борьбой.

4) Салонным интересам Раздватриса, скверной игре продажных актеров противопоставлено подлинно народное искусство Суок и Тибула.

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что Олеша наряду с категорией идентификации и приемами уподобления активно использует полярную расстановку сил, контраст и противопоставление. Все эти приемы работают в рамках поэтики симметрии и повтора. Обнаружение сходного в различном и различного в сходном, разное освещение одинаковых положений и сближение разнонаправленных композиционных фигур, противоположение отдельных качеств и признаков действующих лиц — все это способствует созданию резко акцентированных значимых интервалов, двигающих динамическую конструкцию сказки.

В заключение всего сказанного еще раз отметим, что ключевые шифры-образы цирка и калейдоскопа являются и художественным инструментом (задающими правилами текста), и косвенным предметом изображения. Цирковая атрибутика и цирковой смех способствовали созданию атмосферы комизма, углубляли сатирическую сторону произведения, помогали полнее проявить демократические потенции замысла писателя. Симметричность красочной мозаики калейдоскопа, свойства многократного дробления и взаимоповторения становились внутренними составляющими текста: они усиливали его связность, регулярность сказочных совпадений и противоположений. Цирк и калейдоскоп — это реалии детского мира, который, поскольку произведение писалось для детей, безусловно корректировал работу Ю. Олеши.

Проведенный анализ вскрывает лишь некоторые особенности поэтики *Трех Толстяков* и не претендует на полноту охвата проблемы. Результаты анализа могут быть использованы для сопоставления сказки Ю. Олеши с родственными художественными системами, а также для выявления генетических связей произведения. Однако все это уже в пределах другого исследования, ставящего соответствующие историко-литературные задачи.

Igor Wasiliew

POETYKA BAJKI JURIJA OLESZY „TRZECH TŁUŚCIOCHÓW" W ASPEKCIE DWÓCH KLUCZOWYCH JEJ SKŁADNIKÓW

Streszczenie

W pracy podejmuje się próbę interpretacji tekstu z punktu widzenia dwóch składników poetyki powieści — cyrku i kalejdoskopu. Te obrazowe ujęcia odgrywają rolę kluczowych determinant na kilku poziomach struktury artystycznej oraz wyznaczają odpowiednie zasady budowy tekstu i właściwego brzmienia. Cyrkowa atrybutyka i wyrastające na jej gruncie motywy bufonady i groteski wiążą się z dążeniami autora do osiągnięcia efektów satyrycznych i komicznych, ożywiają atmosferę powieści, sprzyjają zdemaskowaniu i obniżeniu wartości postaci negatywnych. Zasadę kalejdoskopu można dostrzec tak na płaszczyźnie fabuły i kompozycji (szczegółowość epizodów, powtarzanie wątków sytuacyjnych, występowanie powtarzających się i wzajemnie zmieniających się scen, symetria detali artystycznych, rozmieszczenie leitmotiwów), jak i na płaszczyźnie postaci (identyfikacje jednych i odpodobnienie innych). Zarówno cyrk, jak i barwność kalejdoskopu w niemałym stopniu sprzyjają stworzeniu barwnego malowniczego kolorytu baśni.

Igor Vasylev

FABULOUS POETICS IN „TRI TOLSTYAKA" („THREE VERY FAT MEN") BY YURIJ OLESHA. A STUDY OF KEY ELEMENTS

Summary

The present author uses the notions of circus and kaleidoscope to analyse the poetics of the novel. These notions, of highly pictorial impact, operate on several structural levels denoting the sound and compositional principles. Circus attributes, with their derivative motifs of buffoonery and grotesque, enable the author to create comic and satirical effects. They also make the novel more lively. Last but not least they also help to unmask and degrade the villains.

The principle of kaleidoscope reveals itself in the plot and composition. The devices employed here are, as follows, the use of minute details, repeated situations, scenes recurrent and interchangeable, symetrical use of details, the arrangement of leitmotifs. The same principle can be singled out in characters by making some of them similar and others dissimilar.

The idea of circus and the kaleidoscope of colours contribute largely to the tabulous hue of the novel.