



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ  
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

**Литературная сказка Ю. К. Олеши «Три Толстяка» в контексте  
детской литературы 1920-30-х годов**

**Выпускная квалификационная работа по направлению**

44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)

**Направленность программы бакалавриата**

**«Русский язык. Литература»**

**Форма обучения заочная**

Проверка на объем заимствований:

88 % авторского текста

Работа \_\_\_\_\_ к защите  
рекомендована/не рекомендована

« 10 » декабре 2020 г.

зав. кафедрой литературы и методики  
обучения литературе

Т.Н. Маркова Маркова Т.Н.

Выполнила:

Студентка группы ЗФ-615-075-6-1

Попова Наталья Леонидовна

Научный руководитель:

канд. филол. наук, доцент

Поздина Ирина Васильевна

И. Поздина

Челябинск

2021

Введение	3
Глава I. Литературный процесс в 20-30 годы XX века	7
1.1 Историко-культурная справка	7
1.1.2 Социокультурная справка	17
1.2 Различия литературной и фольклорной сказки	22
1.3 Особенности картины мира в тексте литературной сказки	30
Глава II. Реализация картины мира в контексте литературной сказки	38
«Три толстяка» Ю.К. Олеси	
2.1 История замысла литературной сказки Ю.К. Олеси	38
2.1.1 Детские впечатления будущего писателя	40
2.1.2 Воздействие общественного мнения на раннее творчество	44
2.2 Жанровая специфика в тексте литературной сказки Ю.К. Олеси	49
2.2.1 Значение заглавия литературной сказки «Три Толстяка» Ю.К. Олеси	55
2.3 Главные идеи в тексте литературной сказки «Три Толстяка» Ю.К. Олеси	57
2.3.1 Образ героев и функция их имен «Три Толстяка» Ю.К. Олеси	60
2.3.2 Волшебство языка и поэтика сказки «Три Толстяка» Ю.К. Олеси	65
2.4 Синтез искусств и стилизация в контексте литературной сказки «Три толстяка» Ю.К. Олеси	70
2.4.1 Проблемы интерпретации сказки, рефлексии	75
Глава III. Работа над литературной сказкой Олеси «Три Толстяка» в практике учителя-словесника	
Заключение	
Библиографический список	
Приложение	

## Введение

Детская литература возникла на двуединой основе: фольклор, несущий народную эстетику и нравственность, с одной стороны, и педагогика, укрепляющая функциональную основу детской литературы, с другой. Таким образом, нравственное, эстетическое в детской литературе — от фольклора, дидактическое, функциональное — от педагогики. С течением времени шло сближение, слияние этих двух основ. Довольно скоро, к XIX веку многие писатели и критики стали предъявлять требования к ней, как к полновесной литературе и высказывать недовольство в случае ее несовершенства.

Актуальность данной работы состоит в том, что в литературе всегда был и остается мощным пласт так называемого детского чтения — того, что из литературы взрослой насовсем вошло в детскую и стало ее плотью. Сказка как жанр фольклора и литературы является проблемной областью современного литературоведения: несмотря на достаточно длительную историю жанра, а также историю его исследования, в науке до сих пор не конкретизированы его жанрообразующие параметры.

Огромный пласт работ посвящен вопросам классификации сказок (в своем большинстве народных), изучению фигуры фольклорного сказителя, генезису жанра в целом и отдельных его разновидностей, сопоставлению сказок литературных с народными, исследованиям жанра как в творчестве отдельных писателей различных эпох (И.И. Хемницер, М.Е. Салтыков-Щедрин, М. Пришвин, Л. Петрушевская и т.п.), так и целых направлений (сказка в творчестве писателей-романтиков или писателей Серебряного века), достаточно полно и подробно проработан вопрос истории возникновения и изучения сказки (фольклорной и литературной) и т.д. Конец XX века отличается интересом к поэтике сказки (прежде всего литературной). Однако исследования в области жанра сказки не столь многочисленны и всеобъемлющи, и если обозначенная область по отношению к фольклорной сказке характеризуется наличием решений и обоснований, формирующих



представление о возможных жанровых признаках, то изучение жанра литературной сказки на настоящий момент лишено подобной конкретики, в связи с чем данные исследования приобретают особую значимость.

Сложность исследования жанра литературной сказки заключена в неопределенности и неоднозначности самого явления. Литературная сказка вторична по отношению к сказке фольклорной. Следовательно, разделение на сказку фольклорную и литературную лежит в плоскости, во-первых, наличия личного авторства (пусть даже конкретное имя нам неизвестно) или его отсутствия (коллективное авторство) и, во-вторых, действия законов фольклора, таких как бытование в устной форме, наличие множества вариантов одного и того же сюжета или рождение нового варианта произведения или даже самого произведения с каждым конкретным случаем его рассказывания и т.д. Литературная сказка — это пограничное явление, созданное в синтезе фольклора и литературы, коллективного и индивидуального, соответственно, она будет хранить так называемую «память жанра», относительно устойчивую по своей природе, и постоянно меняющееся от произведения к произведению индивидуальное авторское решение. Анализ терминологического словосочетания «литературная сказка» показывает, что концептуальной доминантой является сема «литературная», а понятие «сказка» периферийно.

В данной работе мы постараемся найти ответы на вопросы, относящиеся к жанровой специфике произведения Юрия Олеши, рассмотрим сказку «Три толстяка» в контексте 20-30-х годов XX века, проблемы ее интерпретации.

Революция 1917 года вызвала существенный слом общественно-политической формации, который в полной мере отразился на литературе. Постепенно литература попадает под тотальный государственный контроль. Никогда — ни до советского времени, ни после — литературе не отводилась настолько значимая роль в плане воспитания социума. Главная задача этой литературы заключалась в общественной пользе. Концептуальные основания

выдвижения прагматического аспекта «литературного производства» в качестве абсолютно доминирующего были заложены в трудах В. И. Ленина, приписывавших культуре утилитарно-пропагандистское назначение. Советская литература была нацелена, главным образом, на выполнение государственного заказа. Рассматривать детскую литературу в отрыве от «взрослой» так же некорректно, как и «взрослую» без детской. Принцип отвечает ходу самого литературного процесса. 20-30-е гг. прошлого столетия в советском искусстве ознаменовались активными поисками новых форм выражения художественной мысли и своеобразием искусства начала XX века. Литература для детей в этот период в целом повторяет линию движения взрослой литературы. Родоначальниками советской детской литературы считают М. Горького, К. Чуковского, С. Маршака. В детские издательства и журналы после революции приходит много ярких, талантливых людей, чье творчество предопределило развитие детской литературы вплоть до нашего времени. Среди них писатели и «взрослые», и исключительно «детские»: М. Горький, А. Толстой, М. Пришвин, К. Паустовский, А. Гайдар, М. Житков, В. Маяковский, Д. Хармс и многие другие. Своими истоками «новая» литература для детей уходила в русскую и зарубежную классику, в устное народное творчество.

Литературовед Е. Аничков писал о своеобразии искусства начала XX века: «Рухнула теория дифференциации искусств, казавшаяся незыблемой. А отсюда явился совершенно новый принцип: стилизация. Стилизация – вот наиболее общая и важная черта нового искусства». Синтез искусств привел к стилизации, когда в прозе изображаются, портретируются театр, цирк, опера, кинематограф. Образцом произведения авангардного искусства по праву служит сказка Ю. Олеши «Три толстяка».

Рядом с открытиями, сделанными поэзией К. Чуковского, С. Маршака, прозой А. Гайдара, Л. Пантелеева, М. Зощенко, совершенно новыми сюжетами и героями, новым небывалым языком, поворотом к театральному и цирковому миру вошла в литературу 20 —30-х годов XX века литературная

сказка. Ю. Олеша (1899-1960) в начале 20-х годов был известен всей стране как один из талантливейших фельетонистов газеты «Гудок», писавший под псевдонимом «Зубило». Он и роман для детей «Три толстяка» написал в тесной комнатке редакции на рулоне бумаги в 1924 году. Сказка была напечатана в 1928 году с иллюстрациями художника Добужинского. «Это хрустальная проза, насквозь пронизанная огнем революции, книга европейского масштаба», - писал о «Трех толстяках» О. Мандельштам.

Сам Олеша писал: «Сказка является отражением грандиозных проявлений общества. И люди, умеющие превратить сложный процесс в мягкий и прозрачный образ, являются для меня наиболее удивительными поэтами. Такими поэтами я считаю братьев Гримм, Перро, Гауфа, Андерсена, Гофмана». Таким удивительным поэтом был и сам Ю. Олеша. Исследователь творчества Олеша Перцов В.О. в своей монографии «Мы живем впервые» полагал, что «очень мало было авторов, писавших сказки. Поэты этого рода – действительно редкое и удивительное явление. Здесь не может быть подделки, здесь поэзия и выдумка – первоклассны, здесь индивидуальность автора исключительна». Именно благодаря сказке ребенок овладевает навыками взрослой жизни, распознает критерии добра и зла, стремится воплотить в жизнь свои мечты и желания.

Цель данной работы – рассмотреть жанровую специфику литературной сказки «Три Толстяка».

Объект исследования – сказка Ю. Олеша «Три Толстяка».

Предметом исследования является проблематика произведения в контексте 1920-30 годов XX века.

В ходе написания данной работы мы ставим перед собой следующие задачи, которые будут раскрыты в работе:

1. Определить жанровую специфику литературной сказки.
2. Отметить особенности литературного процесса 20-30-х гг., которые оказали влияние на развитие детской литературы.
3. Выявить новаторство и традиции сказки Ю. Олеша «Три толстяка».

4. Разработать алгоритмы работы с литературной сказкой Олеши в рамках факультативного курса и внеурочной деятельности по литературе в школе.

При анализе художественного произведения мы использовали элементы описательного, сравнительно-сопоставительного, этимологического, стилистического методов.

## Глава I. Литературный процесс в 20-30 годы XX века

### 1.1 Историко-культурная справка

Революция 1917 года вызвала существенный слом общественно-политической формации, который в полной мере отразился на литературе. Постепенно литература попадает под тотальный государственный контроль. Никогда — ни до советского времени, ни после — литературе не отводилась настолько значимая роль в плане воспитания социума. 1922 год — год образования СССР, тогда же крупнейший критик Александр Константинович Воронский ввел новый термин «советская литература». Главная задача этой литературы заключалась в общественной пользе. Концептуальные основания выдвижения прагматического аспекта «литературного производства» в качестве абсолютно доминирующего были заложены в трудах В. И. Ленина, приписывавших культуре утилитарно-пропагандистское назначение. Советская литература была нацелена, главным образом, на выполнение государственного заказа.

Именно в 20-е годы и художественная, и социальная активность были настолько значительны, что первые 10 лет после революции можно рассматривать как период напряженного развития активно-личностного начала в культуре. В 30-е же годы выходит вперед доминирование массовизированного индивида, который подчиняется стратегии извне.

Рассматривать детскую литературу в отрыве от «взрослой» так же некорректно, как и «взрослую» без детской. Принцип отвечает ходу самого литературного процесса.

Литература для детей – это предмет особой заботы государства. В 1963 году Союз Советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами выпустил небольшое, но весьма ценное и значительное исследование А.Л. Барто «Большая литература для маленьких». Сравнивая процессы развития литературы адресованной детям предшествующих веков и нашего времени, автор показывает, что «созданием книг специально для детей крупные писатели прошлого занимались редко. Исключение составляет Лев Толстой. Особенно не везло поэзии. Стихи А. Блока, написанные им для детей, тонули в массе слащавых и беспомощных стишков безымянных авторов (на обложках детских книг не было имени автора и художника). В советской стране создание книги для детей стало государственным делом...» [3, с. 108]. В этом и состоит, очевидно, главная особенность процесса развития литературы для детей после 1917 года, сказывающаяся не только в организации ее издания, но, естественно, и в содержании, в ее направленности.

Уже 1 ноября 1917 года (по старому стилю) было опубликовано обращение наркома просвещения А. В. Луначарского к тем, от кого в первую очередь зависит образование, и ко всему народу России – заинтересованно включаться в работу, чтобы «добиться в кратчайший срок всеобщей грамотности путем организации сети школ, отвечающих требованиям современной педагогики, и введения всеобщего обязательного и бесплатного обучения...» [25, с.17]. Таким образом, забота о книгах для детей – об их издании и популяризации, об организации чтения и обучения чтению – включается в государственную программу развития образования. Это тоже характерная особенность нового этапа истории литературы для детей.

Затем последовали декреты о введении новой, упрощенной орфографии (23 декабря 1917 года), о бесплатном питании школьников (6



августа 1917 года), о единой трудовой школе (октябрь 1918 года). В каждом из них подчеркивалась особая роль чтения в развитии общей духовной культуры и нравственности детей, в формировании их сознания и творческих потенций каждого ребенка. В декларации о единой трудовой школе особо выделялась ценность общего эстетического воспитания, первостепенная роль высокого искусства, художественно-творческой деятельности детей в становлении их жизненных идеалов. Подчеркивалась мысль, что предметы эстетические: лепка, рисование, пение, чтение – недопустимо рассматривать как второстепенные, т.к. радость творчества есть конечная цель и труда, и науки.

Так в концепции общей культуры и образования как ее основы, в теории воспитания искусством цементировалась мысль о целостном развитии ребенка под влиянием произведений художественного творчества. Творческая деятельность детей рассматривалась как важнейший аспект их образования. Единство мысли, чувство, слова и дела; сплав сознания, чувствований, переживаний и действий – ядро этой концепции, смысл методологии развития культуры и образования в их неделимости.

Такой методологией объясняется забота о том, чтобы классическая культура стала достоянием народа, была доступна всем и каждому: 8 октября 1918 года было объявлено о муниципализации всех книжных складов; 29 декабря 1918 года - о том, что массовыми тиражами необходимо издать произведения отечественной и зарубежной классики, организовать работу, направленную на приобщение детей и взрослых к ее чтению. Большой интерес и сегодня вызывает практический опыт учителей тех лет по реализации этой идеи. Вспомним, например, народного учителя А.М. Топорова в отдаленном селении Алтайского края. Здесь была организована коммуна «Майское утро». Он организовал чтение вслух классики и пробудил у неграмотных людей интерес к слушанию, а затем и живую потребность чтения произведений классической литературы.

В этом и в других такого ряда явлениях – множество свидетельств того, что особую любознательность проявляли учащиеся, учителя и те, кто ранее не имел доступа к высокой литературе. Декрет от 4 января 1918 года и предлагал государственной комиссии по просвещению через ее литературно-издательский отдел осуществить в первую очередь «дешевое издание русских классиков», чтобы все они перешли в собственность народа: «Народные издания классиков должны поступать в продажу по себестоимости, если же средства позволят, то и распространяться по льготной цене или даже бесплатно, через библиотеки, обслуживающие трудовую демократию» [53, с. 425].

М. Горький видел огромную организующую и просветительскую роль в целенаправленной заботе по популяризации классики. В 1918 г. он выступает с докладной запиской, уточняющей и расширяющей отдельные позиции январского (1918 года) декрета. Он пишет о пользе централизации всей издательской работы. «Для нужд школы, - пишет М. Горький, - должны быть изданы в самом спешном порядке произведения, которые составляют содержание учебных программ школ» [14, с. 415]. Нельзя не обратить внимания и на следующую мысль писателя: «и в этой серии нужно выйти за пределы XVIII и XIX веков, издать произведения более ранних эпох, в частности ряд сборников устной поэзии, которые, конечно, могут быть использованы и для нужд внешкольного чтения» [14, с.426].

Многотиражными дешевыми изданиями было занято, прежде всего, организованное в 1919 году издательство «Всемирная литература». Издательство «Парус», открытое еще до 1917 года, было обращено к изданию книг для детей, подростков, юношества не только с учетом школьных учебных программ, но и ориентацией на новую всеобщую систему внеклассного самостоятельного свободного чтения подрастающего поколения всех возрастов. В 1933 г. по инициативе и при активной поддержке М. Горького было открыто издательство «Детская литература».

Киевское издательство «Жизнь» выпускало специальную серию «Библиотека русских классиков для школ и самообразования» с библиографическими статьями и комментариями. В этой серии в 1918 году вышли: полное собрание басен И.А. Крылова, большие сборники стихотворений М.Ю. Лермонтова и А.С. Пушкина, сочинения Л.Н. Толстого. «Книгоиздательство писателей в Москве» (1918-1920 гг.) в своей серии «Народно-школьная библиотека» издало: «Дружки» М. Горького, «В дурном обществе», «Слепой музыкант», «Соколинец», «Ак-Даван», «Судный день» Короленко В.Г., «Мишка-упырь» А.С. Серафимовича, избранные стихотворения И.З. Сурикова, «Джек» и другие рассказы А. Доде, избранные рассказы Г. Сенкевича.

Издательство «Юная Россия» в серии «Библиотека для семьи и школы» выпустила: «Старосветские помещики» и «Шинель» Н.В. Гоголя, избранные басни И.А. Крылова, шесть выпусков избранных сочинений М.Ю. Лермонтова, 37 рассказов Д.Н. Мамина-Сибиряка отдельными выпусками.

Однако в 1920 и 1921 годах удельный вес произведений классиков падает в связи с усилением пролеткультовских влияний.

Интересен, ярок и противоречив процесс становления и развития новых периодических изданий для детей. В первые годы после Октября 1917 года продолжали действительно влиять на общую художественную культуру для детей и, разумеется, на чтение отдельные авторитетные в предшествующий период теории. Одна из них, сформулированная А. Бенуа еще в 1908 г. в статье «Кое-что о елке» гласит: «Вся гражданственная, добродетельная, благородно-гуманная тенденция русской детской литературы не заслуживает того уважения, на которое она претендует...эта тенденция – главный бич русской детской книжки» [8, с. 17]. А. Бенуа сердито критиковал «благородную плаксивость», «назойливое внимание» к детям обездоленным, воспитание сострадания. Все это он называл кошмаром и «тоскливым пленом» русской литературы о детях и для детей: «перестанем учить наших детей жалости и слезам».

В таком взгляде была позитивная посылка, направленная против авторов конъюнктурных произведений, приспособленцев, создававших слезливые рассказы и сказки. Из этой позиции делались и другие выводы: отчуждение литературы, предназначавшейся детям, от истинных картин несправедливости, неравенства человеческих прав, от анализа объективных причин бесправия детей, чьи родители бедны. Эта исходная позиция отчетливо проявлялась, например, в популярном журнале «Нива». В конце 1916 года в нем был помещен анонс о приложении «Для детей»: «Сюда, на эти мирные страницы, не проникнут наши нынешние заботы и тяготы, здесь все будет весело, лучезарно и безоблачно».

В первые годы после 1917 года продолжали издаваться и другие дореволюционные журналы: «Задушевное слово», «Заря скаутизма», «Юные друзья», «Светлячок»...но уже в 1919 году начал издаваться задуманный и организованный М. Горьким журнал для детей «Северное сияние», адресованный, однако, и взрослым. Писатель четко определил его платформу: призвал взрослых воспитывать «в детях дух активности, интерес и уважение к силе разума, к поискам науки, к великой задаче искусства – сделать человека сильным и красивым» [14, с. 218].

В развитии литературы и особенно периодических изданий рассматриваемого периода исключительна роль С.Я. Маршака. В 1922 году была создана Студия детской литературы при Институте дошкольного образования в Ленинграде. Ее душой и руководителем был С. Я. Маршак, постоянно пользовавшийся поддержкой М. Горького. Реализуя идею активизировать талантливых писателей, ученых, художников в целях создания и развития нового искусства для детей, С.Я. Маршак увлек этой деятельностью многих: В. Бианки, Б Житкова, Е. Шварца, А. Пантелеева, Е. Чарушина и др. Студию вместе с С.Я. Маршаком возглавлял О.И. Копица - известный фольклорист. Оба руководителя признавали ценность классики, ориентировали на нее взрослых поэтов и самих детей. Занимающихся литературным творчеством, поддерживали изучение фольклора, укрепление

его традиций. Студии и лично С. Я. Маршаку была близка группа петроградских обэриутов - «Объединение реального искусства». Объединение составляли поэты: Д. Хармс (Д.И. Ювачев), А. Введенский, Н. Заболоцкий, И. Бахтерев, Ю Владимиров и др.

С конца 20-х годов в журналах возрастает внимание к сочинениям социальной проблематики, что не исключало публикаций занимательных, остросюжетных, например, приключений Макара Свирепого – плод фантазии Н. Олейникова. И тем не менее «Война с Днепром» С. Маршака, очерки М. Ильина, рассказы Б. Житкова, сказки Е. Шварца, публицистика Н. Олейникова, А. Савельева и других авторов, которым были близки и социальные темы, все более активно и уверенно занимают свое достойное место в чтении детей. В 1928 году дети-читатели «Ежа» знакомятся с жанром политического фельетона: «Прохор Тыля» (№4), «Отто Браун» (№5) Н. Олейникова. Исследователи истории публицистики для детей называют его зачинателем этого острого жанра. Заметна роль в становлении публицистики, научно- популярной литературы М. Ильина. В журнале «Еж», а затем в «Чиже» дети часто встречались с его произведениями: «Тысяча и одна задача», «Цифры и пятилетки» (№10, 1929г.); «По огненным следам» (№1, 1930 г.); «Новый помощник» (№8, 1930г.). В 30-е годы почти в каждом номере «Чижа» находилось место и рассказам Е. Шварца. Интересным был журнал в журнале «Красная Шапочка». Здесь дети читали произведения Д. Хармса, А. Введенского и Е. Шварца, Н. Гернст...Заметно внимание редакций и к зарубежным авторам: были опубликованы «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле, «Приключения Гулливера» Дж. Свифта, адаптированные Н. Заболоцким. Периодические издания неизменно радовали детей рисунками признанных художников: У. Чарушин и В. Курдова, А. Пахомова, П. Соколова и другие.

Разные взгляды на смысл, содержание, задачи чтения детей болезненно сталкивались не только в годы, предшествовавшие Октябрьской революции, но и в 20-30-е годы. В части издательской, методологической они были в эти

годы весьма остры. Работали поэты, писатели, заметно отличавшиеся жизненными установками, творческими стилями. На содержание теории и практики детского чтения, на трактовку задач литературы оказывали большое влияние дискуссии по важнейшим вопросам воспитания. Что означает свободное воспитание? Дискуссия по этой генеральной проблеме, возникшая давно, обострилась вновь. Нужно ли вообще воспитание? Является ли чтение независимым от воспитания процессом? Можно ли и нужно ли заботиться о содержании, о направленности чтения – эти вопросы производны от ответа на вопрос: нужна ли определенная система воспитания и воспитание вообще?

Продуктивная трактовка «свободное воспитание» была предложена И.И. Горбуновым-Посадовым в 1907 году на страницах журнала «Свободное воспитание». Ученый выступал против «наследия схоластики». Он мечтал о школе, в которой в течение десяти лет ученик общается с истинным воспитателем, окруженный атмосферой истинной о нем заботы. «Сколько знаний нравственных, научных и практических мог бы ученик легко, без всякого принуждения, усвоить в эти годы расцвета его духовных сил, без всякого перегрузения его памяти и энергии» [12, с. 7].

Такой подход к процессу образования – как к процессу пробуждающему, возвращающему способности учащегося, разделили Т.П. Блонский, С. Т. Шацкий, позднее – А.С. Макаренко, В.А. Сухомлинский. Т.П. Блонский в 1917 году писал: «...мы будем развивать в ребенке умение находить красоту в той жизни, которая повседневно окружает его, и умение создавать красоту из самого заурядного» [9, с. 142].

В 1921 году при Наркомпросе был создан научно-исследовательский Институт детского чтения, просуществовавший до конца 30-х годов. В нем, как и в ленинградской «Академии Маршака», собрались энтузиасты-исследователи литературы для детей, психологии, педагогики чтения. Разрабатывалась система детского школьного и внешкольного чтения, изучались запросы детей-читателей. Большое внимание уделялось теории и



методике чтения в семье. Институт выпускал бюллетень «Новые детские книги». В нем публиковались материалы исследований, рецензии на новые издания, письма, отзывы о книгах, написанные специалистами и юными читателями. С января 1932г. начал выходить в свет ежемесячный журнал «Детская литература» - действенное периодическое издание, активно способствовавшее развитию и детской литературы, и литературы для взрослых, и науки, и критики. Журнал был популярен, почитаем родителями, педагогами, издателями и литераторами.

В связи с издательской деятельностью горячо обсуждался и вопрос о природе литературы для детей. Какова ее суть: эстетическая ли педагогическая?

Еще в 1926 году Н.К. Крупская в статье «Об оценке детской книжки» утверждала: «В художественном отношении детская книга должна стоять на высоте требований, предъявляемой к литературе общей» [20, с. 586-589]. По мнению Н.К. Крупской, в каждом произведении художественного творчества всегда важно одновременно: что оно изображает и отражает, как, какими средствами и ради чего, т. е. социальная, нравственная, эстетическая позиция автора. Художественное произведение целостно и неделимо в своей эстетико-нравственной основе. На формирование эстетического восприятия художественного произведения должна быть направлена методика воспитания. Н.К. Крупская отстаивала идею целостного развития и воспитания гармонического человека. Взгляды Н.К. Крупской на литературу для детей в большей части совпадали с идеями А.М. Горького.

«Великим грехом против человека» называл Горький то, что свойственная ребенку одаренность нередко «заглушается принятой системой воспитания». Изучая письма, советы, заметки, рекомендации корреспондентов от 7 до 16 лет, он говорил: «Иногда кажется, что дети развиты не в меру их возраста. Но это кажется в те минуты, когда, вспоминая однообразие прошлого, забываешь о непрерывном потоке новых «впечатлений бытия», которые рождают новых героев» [14, с. 226]. Процесс

этот призвана активизировать, озарить литература. Горький радовался, что дети растут коллективистами. В этом он видел «одно из великих завоеваний нашей действительности». Хороший, свободный, коллективистический труд он связывал с чувством чести, ответственности одного за всех и всех за одного: «Эта истина, крепко объединяющая теорию и практику, этику и эстетику, должна служить основой воспитания наших детей».

Он утверждал: «С детьми надо говорить забавно, беречь и развивать способность воображения». Литература для детей, по убеждению М. Горького, должна следовать общим законам высокого, свободного и социально ответственного искусства: «С детьми можно говорить просто и увлекательно без всякой дидактики, на самые серьезные темы» [14, с. 440]. Главное – способствовать их общему развитию, пробуждать, взлелеивать чувство гордого и ответственного хозяина за все, происходящее в действительности. Между тем в различных комиссиях, в том числе и в Наркомпросе, весьма детально формалистически разрабатывались конкретные темы, жанры произведений для детей почти каждого класса. В частности, опирались и на книгу «Детская литература», в которой утверждалось, что из детского чтения «следует устранить изображения темных, отрицательных сторон, как и вообще их надо скрывать от ребенка» [12, с.19].

В 1935-1936 гг. в журнале «Пионер» была опубликована сказка «Золотой ключик или Приключения Буратино». А.Н. Толстой говорил, что в детстве он очень любил сказку итальянского писателя С. Коллоди «Пиноккио, или Похождения деревянной куклы», и вот теперь захотел порадовать советских детей новыми приключениями другого деревянного человечка-Буратино. Сказка – действительно новаторское произведение, написанное в интонации русского фольклора, но обращенная в нынешний и завтрашний день.

В 1925г. в издательстве «Радуга» выходят книжки-картинки Валентина Петровича Катаева (1897-1986 гг.): «Радио-жираф», «Бабочки», сказка

«Приключение спичек». В 1936г. – повесть «Белеет парус одинокий». Она, начиная с заглавия, зовет читателя в неизвестное далеко, знакомит с возвышенно мыслящим, добрым, совестливым Гавриком, с чистым, изящным другом Гаврика Петей. Повесть включает детей в анализ сложнейших исторических революционных событий, сталкивает с трудностями, которые и взрослому опасны, страшны...Но не запугивает, а возвышает самосознание читателя.

В прозе тех лет довольно широкое освещение получила тема гражданской войны. Одной из первых книг на эту тему была повесть П. Бляхина «Красные дьяволята» (1923г.). Эта повесть пользовалась большим успехом у читателей, т.к. их увлекал детективный сюжет, баснословная удачливость героев, их смелость, преданность революции.

Одной из первых книг, исторически правильно изображающих жизнь людей в условиях первых лет Советской власти, была повесть А. Неверова «Ташкент – город хлебный» (1923г.).

К середине 20-х гг. в советской литературе появилось немало книг о бездомных детях - повесть Н. Саркизова-Серазини «Приключения Сеньки Жох» (1927 г.). Также появляются природоведческие книги. Для детей писали ученые, путешественники и краеведы. Ученый-биолог А.И. Формозов написал повесть «Шесть дней в лесах» (1924г.) – о приключениях юных охотников в глухих лесах Заволжья. В 1924 г. были изданы первые рассказы и сказки В. Бианки – «Чей нос лучше?», «Кто чем поет», «Чьи это ноги?» [12, с.19].

На основе исследованных материалов можно сделать вывод, что для детской литературы 20-30-х гг. характерно тематическое и жанровое многообразие. Советские писатели стремились к социальному исследованию жизни, раскрытию социальных конфликтов. Этим определяется и принцип типизации, стиль, язык произведений. Книги многих тогда начинающих писателей (Ю. Олеша, С. Григорьев, Л. Пантелеев, А. Гайдар, В Бианки)

вошли в золотой фонд советской прозы для детей, оказали влияние на ее дальнейшее развитие.

### 1.1.2 Социокультурная справка

Начиная с 1917 года, общечеловеческие ценности стали заменяться классовыми, прервались общегуманистические традиции. От детской литературы требовалось формировать так называемого «нового человека», проникнутого не общечеловеческими, а классовыми интересами. «В период обострения классовой борьбы нужны кадры, нужна детская литература, направленная на подготовку к коллективизации и строительству», — утверждалось в сборнике «Детская литература» начала 1930-х гг. под редакцией А. В. Луначарского.

В статье «Детская литература в реконструктивный период» авторы (В. Кетлинская, Т. Трифонова и др.) отмечали, что есть научные и публицистические книги для детей, но мало художественных книг о пятилетке, социалистическом строительстве, ударничестве, коллективизации сельского хозяйства - «все эти вопросы ставятся детской общественностью, ставятся школой, но еще почти не затронуты литературой» [12, с.19].

Детские писатели пытались противостоять, насколько могли, разрушению проверенных временем традиций. Однако давление на них все усиливалось. На Первом Всесоюзном съезде советских писателей в 1934 году даже в докладе М. Горького было сказано: «Рост нового человека особенно заметен на детях, а они — совершенно вне круга внимания литературы; наши сочинители как будто считают ниже своего достоинства писать о детях и для детей». И все-таки дело обстояло не так: писали в то время и о детях, и для детей.

Родители, воспитатели, учителя первыми персонифицированно, если можно так выразиться, общаются с детьми, поднимают эту тягу земную, о которой рассказывают былинные предания. Но и им нужен

«впередсмотрящий». Таким впередсмотрящим, одинаково близким, необходимым для детей и взрослых, хотелось бы видеть детского писателя. Труд писателей, создающих литературу для детей и юношества, — вне зависимости от государственных границ — не только глубоко педагогичен, но и всечеловечен [12, с.19].

История детской и юношеской мировой литературы развивается во взаимовлиянии и взаимодействии. Это естественно, так как она представляет собой своеобразный процесс художественного познания растущего человека.

Детские писатели прошлого и современности стремились сформировать связи, обеспечивающие единство духовной жизни растущей личности. В этом одна из важных сторон специфики детской литературы любого века. Детская литература призвана участвовать в создании нравственного мира юного человека.

Среди многочисленных стереотипов нашей жизни бытует и такой: дети и подростки первых послеоктябрьских десятилетий выросли на «пионерской» детской литературе, совершенно не читая дореволюционных детских писателей. А ведь это не совсем так: хотя книги многих из них (тех, кого называли реакционными, буржуазно-дворянскими, мещанскими писателями и т. д.) были изъяты из библиотек, оставались домашние библиотеки, не исчезла еще и традиция семейного чтения вслух. Да и в памяти родителей, пусть не всех, сохранились прочитанные ими в детстве книги (не одному А. Толстому хотелось пересказать детям прочитанное когда-то самим, у многих были собственные любимые, условно говоря, «Пиноккио») [12, с.19].

Но стереотип родился не сам — он упорно насаждался как миф «распада буржуазно-дворянской культуры» - «Буржуазно-дворянская культура в своей сфере играла ту же политическую роль, что и литература для взрослых. Буржуазные педагоги всячески боролись с литературой, которая бы приоткрывала перед взором ребенка завесу классовой борьбы».

Особенно яростно подвергались остракизму журналы начала XX в., проникнутые, по мнению исследователей 1930—1950-х гг. «упаднической идеологией». Так, о журнале «Тропинка», издаваемом П. Соловьевой и Н. Манасеиной, долго бытовало мнение как об «эстетском», «отчужденном от современности», полном «обычных сентиментальных сказочек». А авторами этого журнала были в свое время А. Белый, К. Бальмонт, Ф. Сологуб, А. Ремизов, А. Блок [12, с.19].

В детской поэзии начала XX в. явственно сказывается мужественный и жизнеутверждающий взгляд на мир, реалистичность в соотнесенности явлений природы и явлений духовной жизни человека, точность в наблюдениях и конкретность в воспроизведении картин природы. Может быть, это и определило вхождение стихотворений А. Блока, написанных в разные периоды, в круг детского чтения и долгую их жизнь в детской поэзии. Возможно, эти качества определили также притягательность классических традиций для поэтов Серебряного века, посвятивших свои стихотворения детям. В самом деле, даже у суховатого В. Брюсова появляются теплые, ласковые, непосредственные стихи в циклах «Маленькие дети» и «Книжка для детей» [12, с.19].

И все-таки детская литература во многом оставалась на периферии внимания и заботы, верной литературной Золушкой. Не случайно П. З. Засодимский, детский писатель и критик, печально констатировал, что «до сих пор детскую книгу ставят на одну доску с иголкой, щеткой и тому подобными предметами» [12, с.19].

Началась долгая дискуссия о том, какова же специфика детской литературы, что должно входить в круг детского чтения, какой должна быть авторская позиция. Дискуссия, актуальность которой сохраняется и сегодня.

Нравственно-эстетическая позиция писателя представляет собой прежде всего проблему отношения писателя к действительности, к тенденциям социального развития. Не имеет под собой почвы попытка отрицать стремление писателей, работающих для детей и юношества, к



известной степени самовыражения: оно проявляется и в так называемой памяти детства, и в своеобразной двухадресной работе, так сказать, на вырост, с перспективой развития ребенка.

В литературе взрослой позиция писателя может быть отстраненнее внешней, в детской же она должна быть четкой, активной, внутренне энергичной. Пожалуй, этим во многом определяется частое обращение детских писателей к памяти детства. Ведь они чувствуют особую ответственность перед читателем. Хотя любая литература оказывает нравственное воздействие на читателя, но именно в детской воздействие это является существенным компонентом творческого процесса [12, с.19].

Лучшие произведения детской литературы этого периода утверждают ценность каждой отдельной личности и незыблемость давно известных моральных норм. Именно эти произведения до сих пор сохраняют своё вневременное значение. Среди них немало литературных сказок: на 20-30-е годы приходится небывалый расцвет этого жанра.

Однако такому взлёту предшествовала бурная и длительная полемика. Представители известной в те годы организации РАПП объявляют сказку вредным жанром, утверждая, что вымысел и фантастика отвлекают внимание читателя от реальных проблем и что подобным отжившим явлениям нет места в современной литературе для детей. И всё же победу в этой полемике одерживают те, кто понимал, насколько широки возможности литературной сказки как жанра в любое время [12, с.19].

В сентябре 1933 года выходит постановление ЦК ВКП (б) «Об издательстве детской литературы», в котором говорится о необходимости широкого издания сказок для детей. Именно с этим постановлением и связывают расцвет литературной сказки, но современные исследователи находят и другие объяснения этому явлению. Жанр литературной сказки, утверждают они, активизируется в переломные моменты, когда меняется система ценностей и духовные ориентиры общества [12, с.19].

Как раз таким временем в истории России и были 20-30-е годы XX

века. В эти годы появляются самые разнообразные разновидности литературной сказки: стихотворный комический эпос К. Чуковского, повести-сказки А. Волкова «Волшебник изумрудного города» и А. Толстого «Золотой ключик», пьесы-сказки С. Маршака и Е. Шварца. Самой характерной чертой литературной сказки становится двуадресность, она обращена одновременно к детям и взрослым. При этом «взрослое» содержание сказки часто остаётся в подтексте, как в сказках К. Чуковского и «Золотом ключике» А. Толстого. В этом случае сказочный подтекст часто связан с изображением современной автору действительности.

Одной из причин массового обращения детских писателей к жанру сказки исследователи считают атмосферу, царившую тогда в обществе, отсутствие возможности напрямую обсуждать социальные проблемы. Поэтому носителями современных противоречий становятся сказочные герои, а художественный мир сказки нередко оказывается сопоставим с реальностью 30-х гг. [12, с.19].

Особенно это характерно для повести-сказки с её специфическим сочетанием сказочных и реалистических элементов. Так, в сказке А. Толстого «Золотой ключик» литературоведы находят разбросанные по всему тексту повести намёки на вполне реальные события того времени. Сцена ареста Буратино, когда его судят и приговаривают к смертной казни без всяких улик, сцена усмирения Арлекино и Пьеро, пытающихся вступить за Буратино, описание Страны Дураков и её правителей - всё это из иного, совсем не сказочного мира [12, с.19].

Так в литературной сказке 20-30-х годов трансформируется вечный мотив народных сказок - борьба добра и зла, светлого и тёмного начал.

К началу XX в. уже существуют серьезные литературные традиции авторской сказки, намечены некоторые тенденции развития. В целом складываются две основные литературно-сказочные формы: волшебноромантическая и сатирико-аллегорическая, главные функции которой - нравоописательная и дидактическая. Определилось и сращение сказки с

массовой беллетристикой. Приоритетом в качестве «пражанра» определенно обладает волшебная сказка (как средство «народознания» и изображения вечных ценностей человека, способ формирования увлекательного сюжета) [Аникин].

## 1.2 Различия литературной и фольклорной сказки

Сказка – это один из древнейших видов словесного искусства. Фольклорная сказка в отличие от других жанров устного народного творчества – вид устной народной прозы с установкой на недостоверность повествования (вымысел).

Исследователями фольклора давно установлено, что волшебные сказки разных народов имеют общую стереотипную структуру; стереотипность сказки – это богатый и разнообразный материал, демонстрирующий удивительное сходство, иногда даже совпадения в сказках самых разных народов.

Поэтому открытым остаётся вопрос об её оригинальности. Исключает ли стереотипность сказки её оригинальность? Разумеется, нет. Нельзя говорить об оригинальности сказки не, зная её стереотипных элементов. Стереотипность не относится к явлению схематического порядка, случайность составляет сущность сказки.

Выдающийся исследователь фольклора Владимир Яковлевич Пропп в своих трудах «Морфология волшебной сказки», «Исторические корни волшебной сказки» и многих других изучил историческую базу и предпосылки, вызвавшие к жизни волшебную сказку. Так же В. Я. Пропп, проанализировав структуру волшебной сказки, сформулировал её основные принципы и функции.

Принципы волшебной сказки по В.Я. Проппу:

Постоянными, устойчивыми элементами являются функции действующих лиц, независимо от того, кем и как они выполняются. Число

функций, известных волшебной сказке, ограничено. Последовательность функций всегда одинакова [28, с. 8]. Естественно, не во всех волшебных фольклорных сказках присутствуют все функции, некоторые встречаются очень редко (например, подвох, мечение героя), а другие же встречаются несколько раз в одном произведении (например, даритель испытывает героя, герою предлагается сложная задача). Выделенные В.Я. Проппом мотивы признаются и современной фольклористикой.

Пропп изучал не только структуру фольклорной сказки, но и её исторические предпосылки. Исторической основой фольклорной сказки (по В.Я. Проппу) являются мифы, обряды, формы первобытного мышления и некоторые социальные институты. Особое внимание в его работах уделено области обрядов и мифов. Мифология есть отражение общественных сил и сил природы. Оно может быть двояким: познавательным и выливается в догматы или учения или волевым и выливается в акты или действия, имеющих своей целью воздействовать на природу и подчинять её себе. Такие действия называются обрядами или обычаями. Между сказкой и обрядами имеются различные формы отношений, разные формы связи. Самый простой случай – это полное совпадение обряда или обычая со сказкой. Этот случай встречается редко. Чаще встречается переосмысление обряда, когда одним из элементов обряда, ставший в силу исторических изменений ненужным или непонятным, заменяется другим, более понятным. Например, в сказке «Ослиная шкура» героиня путешествует, завернувшись в ослиную шкуру. Пропп связывает это с древним обычаем, когда умерших заворачивали в шкуры животных. Обычай отмер, но его проявления остались в сказке [28, с.25]. Особым случаем переосмысления считается сохранение всех форм обряда с придачей ему в сказке противоположного смысла, обратной трактовки. Сюжет иногда возникает из отрицательного отношения к некогда бывшей исторической действительности. Например, герой спасает девушку, приносимую в жертву, но в древности это была жертва чтобы боги послали хороший урожай. Спасая

её, в действительности герой ставил под угрозу жизнь всего племени, и его, естественно не пощадили бы [29. с.25].

Если связь сказки с мифом лишь обозначен в работах Проппа, то связь с обрядом описана очень подробно. Компонентом волшебной фольклорной сказки являются параметры внутреннего мира сказки, прежде всего пространственное (неопределённо удалённое, разделённое на два мир). Сказка не знает описаний внешности. Внутренние состояния и внешние качества передаются формулами (пошел не весел, голову повесил, ни в сказке сказать, ни пером описать). То же относится к природно-предметному миру. Любая характеристика (дремучий лес) присутствует лишь тогда, когда она функциональна (лес - препятствие для героя). Беглый взгляд на фольклорную сказку показывает, что многие сказочные мотивы восходят к различным социальным институтам. Среди них особое место занимает обряд инициации, а именно посвящение юношей во взрослые члены племени при наступлении половой зрелости. Например, сказки «Мальчик с пальчик», «Синяя Борода», «Кот в сапогах», «Рикке с хохолком» а также почти все остальные восходят к обряду посвящения. Что такое посвящение? В. Я. Пропп объяснял это как один из институтов, свойственных родовому строю. Этим обрядом юноша вводился в родовое объединение, становился его полноправным членом и получал право вступать в брак. Такова социальная функция этого обряда. Предполагалось, что мальчик во время обряда умирал и затем вновь воскресал новым человеком. Обряд сопровождался телесными истязаниями и повреждениями. Воскресший получал новое имя, на кожу наносились клейма пройденного обряда. Мальчик проходил строгую и длительную школу. В сказках к комплексу посвящения восходят следующие мотивы: увод или изгнание детей в лес, или похищение их лесными духами, избиение героев ягой, отрубание пальца, показывание оставшихся мнимых знаков смерти, разрубание и оживление, получение волшебного средства или помощника, лесной учитель, хитрая наука. Эти мотивы позволяют утверждать, что цикл инициации – древнейшая основа фольклорной сказки.

Все эти мотивы, взятые в целом, могут слагаться в бесчисленное множество самых разнообразных сказок.

Все исторические основы, принципы и функции волшебной сказки В.Я. Пропп рассматривал относительно народной, фольклорной сказки, а литературная (авторская) сказка имеет свои особенности. Литературная сказка тесно связана с народной: темой, сюжетом, мотивами, нередко и стилем. В творчестве писателей сказка обрела самостоятельность и художественную неповторимость, хотя и удержала в себе ряд фольклорных особенностей: в жанровых приёмах, в трактовке чудес. Следует отметить, что большинство литературных – сказок обработанные народные, которые будущие авторы записывали со слов фольклорных рассказчиков.

Таким образом, фольклорная сказка имеет жесткую структуру и генетически связана с обрядом посвящения и представлениями древних о смерти. Как фольклорный жанр сказка имеет особый отличительный признак – установку на вымысел.

Литературная сказка, взяв за основу основные положения народной сказки, расширила её рамки, сделав содержание приближенным к реальной жизни, но оставив неизменным наличие волшебства и фантастики.

Литературная сказка - явление многомерное, с одной стороны сохраняющее, благодаря законам жанра, преемственность по отношению к сказке народной, а с другой - подверженное всевозможным влияниям, среди которых важнейшие - влияние исторической эпохи и влияние авторской воли [Литературная сказка романтизма: url].

С развитием общества стала изменяться и литературная сказка, она стала более современной. Пропали характерные для фольклорной сказки архаические элементы (двоемирие, формулы внешнего и внутреннего состояния), но с другой стороны они имеют хорошо знакомую детям структуру фольклорной сказки (например, зачин, троекратные повторы). Внутренний мир сказки обрамляют не лес с Бабой Ягой, а город, квартира, магазин, детям более знакомые и понятные. Действие разворачивается не в



неопределённо удалённом пространстве, а рядом с ними в такой же, как у них комнате, в таком же дворе. Герои литературной сказки – не лишённые внешности и психологизма образы, а образы их сверстников, реальных людей со своим прошлым и будущим. И этот вполне реальный мир становится для ребёнка сказочным. Герою литературной сказки не обязательно идти за тридевять земель, чтобы случилось чудо. Но от фольклорной сказки сохранились испытания героя – мальчика или девочки; борьба с антагонистами (злыми соседями) и победа над ними.

Литературную сказку можно в полной мере назвать художественным произведением, обладающим сложной структурой. В науке нет единого мнения относительно числа элементов этой структуры, однако большинство ученых выделяют четыре ее основных элемента:

- Идею или идейно-тематическое содержание;
- Композиция в совокупности с сюжетом;
- Образная система;
- Язык (речевой стиль) [Литературная сказка романтизма: url]

В ряде работ сюда включают также и художественный метод. Согласно иерархическим законам элементы содержательного плана (в данном случае идейное или идейно-тематическое содержание), называемые также стилеобразующими факторами, определяют форму и систему элементов плана выражения (у нас это - система образов, композиция и сюжет, язык), которые получили название носителей стиля. Художественный метод, по мнению А.И. Домашнева, также относится к стилеобразующим факторам художественного произведения, поскольку метод подчиняется мировоззрению художника, и различия в художественном методе неизбежно сказываются на элементах плана выражения [Домашнев 1989: 208]. Так, например, особенности художественного восприятия действительности писателем, его художественный метод сказываются на языке произведения.

Исходя из вышеописанной структуры художественного текста, можно наметить, по каким критериям литературная сказка отличается от народной,

и выдвинуть некоторые предположения относительно специфических черт литературной сказки. Идейное или идейно-тематическое содержание литературной сказки, прежде всего, определяется автором произведения, в отличие от сказки народной. В связи с этим следует затронуть вопрос об индивидуальном и коллективном началах в народной и литературной сказке. В фольклоре творчество, конечно же, принадлежит отдельным людям, но оно передает массовое мировоззрение и картину мира. Приметы индивидуального творчества составляют наименее ценное в фольклоре и, как правило, не удерживаются им, тогда как при оценке авторского творчества особое значение имеют черты, характеризующие произведения того или иного автора. Личное, субъективное может выражаться по-разному: в стиле, в композиционном построении произведения, в характеристиках героев и т.д.

Кроме этого, литературная сказка, как плод трудов определенного человека, принадлежащего определенному времени, несет в себе современные этой эпохе идеи, отражает современные ей общественные отношения. Народная сказка, передающаяся из поколения в поколение и живущая на протяжении многих веков, сохраняет отпечаток архаичных форм миропонимания (сказки связаны, прежде всего, с мифом) и архаичных социально-экономических отношений [Литературная сказка романтизма: url].

Далее рассмотрим композицию и сюжет литературной сказки. В первую очередь, литературная сказка отличается от народной тем, что имеет определенного автора и уже не принадлежит к фольклорному жанру. В литературных сказках мы найдем в своеобразном переплетении характерные для народных волшебных сказок ясность и тайну, проявления чудесного в разных формах, причем не только в осязаемом мире. Чудесное может указывать на психологическую и моральную сложность человека, чудесному может придаваться духовное значение.

Таким образом, для творческой фантазии создателя литературной сказки представлен полный простор, что не мешает авторам использовать традиционные функции героев [Литературная сказка романтизма: url].

Что же касается сюжетов народных и литературных сказок, то здесь также наблюдаются серьезные различия. Как известно, с давних пор предпринимались попытки классифицировать все известные народные сказки, объединив в группы их на основе схожести сюжетов. Эти попытки увенчались успехом, и в результате современная наука располагает указателями сказочных сюжетов (см. 1.2). Таким образом, сюжеты народных сказок являются традиционными и в какой-то мере заданными, в то время как сюжет литературной сказки всецело зависит от вымысла автора, что, как уже указывалось, не мешает писателям обращаться к народной традиции как к источнику вдохновения.

Структура сказочного образа героев литературной сказки резко отличаются от образности в народных сказках по всем вышеперечисленным пунктам. В литературной сказке находят свое отражение следующие тенденции:

1. индивидуализация сказочного героя. Часто у него есть полное имя (то есть имя и фамилия), автор сказки сообщает читателям подробности его жизни;

2. в литературных сказках бесчисленное множество персонажей, тогда как в рамках народной традиции принято переносить персонажей из одной сказки в другую, часто даже с сохранением функции героя;

3. постоянство функций в литературной сказке также нарушено. Герой по ходу действия может переходить из разряда положительных в категорию отрицательных и наоборот;

4. портретные и психологические характеристики в литературных сказках играют важную роль для понимания образа героя. Автор старается обосновать действия персонажей, объясняя их особенностями характера. Поэтому характеристики героев занимают значительное место в литературной сказке.

5. пожалуй, основное действие литературной сказки действительно строится на небольшом количестве главных героев, однако, система и

иерархия героев значительно усложняется, появляется много «побочных», второстепенных героев [Литературная сказка романтизма: url].

Таким образом, структура сказочного образа литературной сказки существенно отличается от структуры сказочного образа в сказке народной.

Таким образом, литературная сказка основывается на фольклорных источниках, заимствуя у них те или иные признаки. Тем не менее, отличительной чертой литературной сказки является осознанное авторство, при котором писатель сам создает свое произведения, используя определенные элементы народного творчества.

### 1.3 Особенности картины мира в тексте литературной сказки

Литературная сказка, особенно современная, следуя традициям народной сказки, не только развивает их, но и вносит много нового в наши представления о ней. Например, наряду с короткой сказкой появляются длинные, многоходовые сказки с большим числом действующих лиц, сказки, не всегда подчиняющиеся так называемому закону хронологической несовместимости, согласно которому в фольклоре не бывает двух театров действия в разных местах одновременно. Сказки усложняются, часто превращаются в сказочные повести или сочетают в себе признаки других жанров. Развитие сказочной традиции происходит теперь не столько в рамках фольклора, сколько в рамках детской литературы, так как в наше время авторские сказки, за немногими исключениями, создаются специально для детей. Отсюда возникает новая взаимосвязь между сказкой и детской литературой. Литературная сказка, возникшая на основе народной сказки, не укладывалась в рамки эпического фольклорного жанра с его вполне устойчивой структурой (повторяющийся зачин, персонажи, характеры и приёмы повествования, типичная концовка) и определенными типами

художественного содержания (богатырские, волшебные, бытовые и другие сказки). Создавая сказку, художник абсолютно свободен и в моделируемом им мире могут органично переплетаться множество других миров. Поэтому литературная сказка синтезирует элементы других эпических жанров - романа, повести, рассказа, новеллы, превращаясь в универсальный жанр, она выходит за пределы традиционной национальной сказки, обращаясь к сказочно-мифологическому наследию народов мира, переосмысливая и переакцентируя его. Отсюда возникают проблемы, связанные с типологическим изучением жанра литературной сказки. Давая определение литературной сказки, необходимо учитывать различные тенденции ее понимания наукой, выявить наиболее характерные черты, отличающие ее от народной. Ведь литературная сказка часто прямо или косвенно связана с фольклорными источниками, поэтому большой интерес приобретает проблема взаимодействия между ними, - как, например, литературная сказка, опираясь на народную и одновременно отталкиваясь от нее, утверждает свою индивидуальность. Существуют различные методы исследования и классификации фольклорных сказок (Пропп, Афанасьев, Грундтвич), которые так или иначе применялись к литературной сказке. В некоторых случаях эти попытки были успешными, но зачастую они не в состоянии описать всю многоплановость этого интереснейшего жанра. В последние годы особенно большое внимание уделяется лингвистике антропологической, в рамках которой язык является системой, формирующейся под влиянием нейрофизиологического устройства человека и тесно связанной с его мышлением, его знаниями, его представлениями о мире. В результате этого внимание лингвистов концентрируется на когнитивных аспектах языка. Одним из постулатов когнитивизма, является вопрос об общности знаний как человека, порождающего текст, так и человека, на которого этот текст ориентирован. Человек должен рассматриваться как система переработки информации и до известной степени отождествляться с машиной, например, компьютером. Как и

компьютер, человек принимает и перерабатывает информацию и на этой основе у него появляется возможность адекватно реагировать на возникающие в реальной жизни ситуации. Свойство этой «машины» усвоение, переработка и передача опыта. Достижение этой цели непосредственно связано с использованием языка, который является не только важнейшим средством человеческого общения, но и хранилищем знаний. В этом смысле легенды, сказания, сказки как народные, так и современные заключают в себе прошлый познавательный опыт народа, говорящего на данном языке, а также общечеловеческие знания в целом. Они же используются и для того, чтобы выразить новый познавательный опыт. Сказка, будучи непосредственно связанной с предметным миром человека, с его социально-историческим опытом и культурно-национальными особенностями говорящего на данном языке народа, способна, по всей видимости, отражать определенную картину мира: а именно, стихийно складывающееся, закрепленное в обыденной практике представление о внешнем мире. Каждое полнозначное слово фиксирует кусочек человеческого опыта, информации. Язык призван служить средством материализации мысли, поскольку языковые знаки отражают деятельность человека, обобщая и вычленяя необходимое и существенное, образуя новые понятия. Язык не только антропоцентричен, но и национально специфичен. При этом в языке отражаются как особенности природных условий или культуры, так и своеобразие национального характера его носителей. Интерпретация текстов различных видов литературной сказки может быть более продуктивной с использованием методов когнитивной модели понимания текста, которая делает акцент на том, каким образом формируются его элементы, как пользуется ими человек для выражения того или иного смысла, в каком контексте они употребляются и какую роль эти элементы играют в структуре. Когнитивные принципы организации информации связаны также с большей или меньшей степенью приверженности текста к его прототипическому образцу. Некоторые тексты



можно определить, как более типичные представители жанра прототипные, другие как менее типичные и периферийные. Согласно данному подходу, специфические, повторяющиеся в текстах черты, определяют степень прототипности конкретного примера в определенном жанре. Жанр рассматривается как когнитивная модель, схематичная репрезентация наиболее типичных черт присущих текстам данного жанра. Знание об определенном жанре закреплено в культуре в виде готовой модели, схемы. Схема понимается как организация представлений, хранимых человеком в его памяти человеком, структура данных для представления стереотипных ситуаций. Что касается сказки народной, то эта схема включает устоявшиеся инициальные и финальные формулы, неопределенность хронологических и топографических формул, троичность, ступенчатость, отсутствие подробных описаний природы, духовной жизни героев.

Когда мы говорим о сказке литературной, то этот набор жанровых правил ассоциируется с интертекстуальными схемами. Любой узнаваемый элемент текста сказки сопоставляется с информационным тезаурусом читателя, и далее читатель программирует возможный сценарий развития сюжета. Например, стереотипный сказочный зачин подразумевает что, во-первых, описываемое событие происходит в неопределенную, не историческую эпоху; во-вторых, что описываемое событие нереально; в-третьих, то, что говорящий хочет рассказать вымышленную историю, сказку. Ввод в данную стереотипную модель новой информации позволяет предсказать возможный тип повествования: каким будет этот вымысел? А традиционный зачин получает уточнение, которое противоречит его смыслу. Это довольно распространенный стилистический прием, который помогает идентифицировать сказку как юмористическую. В языковом плане временная и локальная неопределенность выражается через взаимодействие лексических и грамматических средств категории определенности/неопределенности: в русском языке это: «однажды», «давным-давно», «много лет назад».

Картина, которую создает автор, становится тем ярче и индивидуальнее, чем дальше уходит он от схемы прототипа. Тем сложнее интерпретировать произведение этого автора в рамках определенного жанра. В.Е. Гусев пришел к выводу о том, что основными жанровыми особенностями сказки являются «отражение социального или бытового конфликта и фантастический вымысел». По мнению В.Е. Гусева, общепринятым остается деление сказок на:

- 1) сказки о животных;
- 2) волшебные;
- 3) бытовые.

Концептуальная картина мира, сохраненная в тексте народной волшебной сказки, принципиально дуалистична. В ней есть два полюса миропорядка: фантастический (мифологический) и стихийно-реалистический. Таким образом, сказка как особый образ мира существует в симбиозе трех принципиально различных картин мира: мифологической, стихийно-реалистической и сознательно нереалистической. Восприятие текста и мира зависит не только от объективных факторов, но и от индивидуальных особенностей человека. Следствие этого - преувеличение того или иного из вышеперечисленных компонентов сказочной картины мира. Гипеболизация мифологической составляющей приводит к утверждениям о том, что сказка будто бы застывший и иррациональный жанр. Переоценка роли реалистической составляющей приводит к преувеличению истинных масштабов ее социальной направленности. Увлечение сознательно-нереалистическим характером сказочного мира - причина упрощенного толкования сказки, как чисто развлекательного жанра. При проведении междисциплинарного анализа текста сказки необходимо учитывать сведения о сказочном тексте, известные из фольклористики, этнолингвистики, лингвистике текста, истории языка, истории литературы, психоллингвистики. Многие рутинные когнитивные функции осуществляются человеком автоматически, ненамеренно, неосознанно. Наш мозг

функционирует почти как большая корпорация. Представитель исполнительной власти - наше контролируемое сознание уделяет внимание наиболее важным или новым вопросам и переадресует рутинные дела подчиненным. Такое делегирование ресурсов внимания дает нам возможность реагировать на многие ситуации быстро, эффективно, интуитивно, не тратя времени на обдумывание и анализ. В этом контексте сказка может являться готовым набором жизненных принципов, передающихся из поколения в поколение в пределах одной языковой группы. Сказку можно рассматривать, как готовый шаблон для оценки, суждения о других людях. Первую социальную информацию мы получаем именно из сказок. Вся последующая информация, полученная нами, будет обрабатываться и оцениваться сквозь призму ранее накопленной. Сказка, как форма интерпретации действительности, будет влиять на наши убеждения всю жизнь. Способность выучить язык другого человека и понять культуру другого народа, в тоже время, храня верность собственным культурным традициям, является лишь началом сложнейшего процесса свободного взаимного проникновения между несколькими языками и культурами, который называется кросскультурной коммуникацией.

В настоящее время одной из важнейших задач современной методики преподавания иностранного языка является поиск возможностей понять другого человека по другую сторону границы, выучив его язык. В этом контексте сказка является важной первичной информацией, которая влияет на формирование основных фоновых знаний. Анна Вежбицкая предлагает понятие «понимания культур через посредство ключевых слов». Основные положения, развиваемые в книге А. Вежбицкой, заключаются в том, что разные языки существенно разнятся в отношении своего словарного состава и эти различия отражают различия ядерных ценностей соответствующих культурных общностей. В своей книге А. Вежбицкая предполагает, что всякая культура может быть исследована, подвергнута сопоставительному анализу и описана при помощи «ключевых слов» языка, обслуживающего

данную культуру. Теоретическим фундаментом этого анализа может служить «естественный семантический метаязык», который реконструируется на основе широких сопоставительно-языковых исследований. А. Вежбицкая рассматривает ключевые слова как ядерные ценности культуры. Примером может служить модель «дружбы» в разных культурах. А что, если рассматривать процесс понимания культур через посредство ключевых сказочных сюжетов? Известный ученый, психотерапевт Эрик Берн в своей книге «Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры» писал о том, что мы совершаем многие поступки в соответствии с определенными жизненными установками, сценариями, усвоенными в детстве. Некоторым из таких сценариев он присваивал названия известных сказок – «Золушка», «Спящая красавица» и т.д. Одна из основных идей здесь состоит в том, что гигантский объем информации, передаваемый от родителей к новым поколениям, может быть передан в относительно простой схеме. Можно предположить, что этот процесс трансформации субъективных взглядов, теоретических представлений в объективную реальность может быть выражен в форме сказки, поскольку и в повседневной жизни мы можем легко найти аналогии персонажам из многих сказок. Волшебная сказка часто может связать воедино рассказанные человеком события его жизни. Эта техника используется психотерапевтами. Если же попытаться дать определение сказке в терминах когнитивистики, то мы можем предположить, что сказка в этом контексте является своеобразной картиной мира, сценарием или сценарным фреймом, поскольку для сценариев характерна стандартная последовательность событий. Сценарий может быть использован либо поведенчески, либо когнитивно: в первом случае человек реально проигрывает его, строя свое поведение в соответствии с конкретным сценарием; во втором - мысленно, например, интерпретируя текст. В этом контексте для нас важно то, что с помощью синтеза научных идей, зародившихся в философии, этнографии, социологии, психологии и

языкознании мы можем по-новому взглянуть на столь древний процесс передачи информации, как сказка.

#### Выводы по I главе

1. Сказка является одним из основных жанров устного народно – поэтического творчества, эпическим, преимущественно прозаическим художественным произведением волшебного, бытового или авантюрного характера с установкой на вымысел.

2. Наиболее традиционной классификацией является следующая классификация сказок: волшебные сказки, сказки о животных, авантюрно-бытовые сказки. Важную роль играет разграничение фольклорной и литературной сказки. Литературная сказка представляет собой обработку народных сказок с заимствованием определенных элементов. Осознанное авторство является основным отличительным признаком литературной сказки, когда писатель сам создает свое произведение, пусть даже основанное на фольклорных источниках.

3. Картина мира – глобальный образ мира, возникающий в результате духовной деятельности человека.

4. Литературная сказка основывается на фольклорных источниках, заимствуя у них те или иные признаки. Тем не менее, отличительной чертой литературной сказки является осознанное авторство, при котором писатель сам создает свое произведение, используя определенные элементы народного творчества.

5. Литературная сказка синтезирует элементы других эпических жанров - романа, повести, рассказа, новеллы, превращаясь в универсальный жанр, она выходит за пределы традиционной национальной сказки, обращаясь к сказочно-мифологическому наследию народов мира, переосмысливая и переакцентируя его.

## Глава II. Реализация картины мира в контексте литературной сказки «Три толстяка» Ю.К. Олеси

### 2.1 История замысла литературной сказки Ю.К. Олеси

«Три толстяка» — роман-сказка Юрия Карловича Олеси. Роман написан в 1924 году, издан в 1928 — издательством «Земля и фабрика», с рисунками М.В. Добужинского.

Замысел сказки, по словам А. Эрлиха, коллеги Олеси по газете «Гудок», возник после знакомства с девочкой Валей Грюнзайд, для которой писателю захотелось «скоро, очень скоро» написать «увлекательную романтическую» сказку. Прямым предвестником сказки была драма Олеси «Игра в плаху». В ней есть почти все, что спустя четыре года станет главным

в романе: два восстания, первое — подавленное, второе — победившее, произносящий обличительные монологи герой, плахи, актеры, вымышленная эпоха, условно-исторический жанр. Неудачей драмы стал ее стих — «кудрявый и роскошный». Писатель, не примирившийся с поражением, создает второй вариант сюжета. Это и были «Три толстяка».

«Три Толстяка» — книга о революции. Автор уверен в том, что стоит ей совершиться, и мир станет прекрасен. «Три Толстяка» создавались в ту пору, когда в газетах, книгах, по радио как бы в черно-белой графике, без малейших полутонов изображали толстого заводчика и худого рабочего, жирного кулака и тощего крестьянина. Царил закон контраста: кто не с нами, тот обязательно против нас. «Черно-белая графика» времени диктовала условия жанра: плакат, карикатура, сатира.

Книга в прозе, автор которой до этого писал лирические стихи, обрела характерные черты лирического повествования. Заинтересованное отношение к происходящему вызывает жанровое смещение: жанр произведения сказочно-лирико-исторический. Яростная метафоричность «Толстяков» связана с уверенностью писателя в том, что настоящая литература — та, в которой много метафор, делающих художественный мир гиперболическим, сказочным. Воздушные шары, сливочные торты, куклы, кадрили, рапиры, пантеры, шпаги, слуги, гвардейцы, попугаи заполняют пространство между двумя восстаниями. Роман метафоричен, поэтому не следует искать реальных прототипов его персонажей. Однако сквозь текст романтической сказки чем дальше, тем явственней проступает историческая аналогия. Юрий Олеша, по словам Белинкова, написал исторический роман потому, что все надежды интеллигенции были связаны с революцией. Исторический роман оказался сказочным, потому что его написал Олеша — художник, чья психологическая организация тяготела к аллегории, притче, к небывалому и фантастическому.

Роман-сказка Олеша был встречен недоброжелательно: «Сказочно-романтический шаблон привел к приторно-слащавому изображению

социальной революции», «детям этот роман не принесет никакой пользы», «призыва к борьбе, труду, героического примера дети Страны Советов здесь не найдут».

В 1930 по заказу МХАТа Олеша сделал инсценировку «Трех толстяков», которая до наших дней успешно идет во многих театрах мира. Роман и пьеса переведены на 17 языков. С 1930 года одноименную пьесу перевели на 17 языков и ставили во многих театрах мира. Гораздо позже А. Баталов снял фильм-сказку по этой повести. В 1927 году вышло в свет еще одно крупное произведение Олеша – роман «Зависть». Этот роман стал одним из лучших произведений советской литературы о жизни интеллигенции в постреволюционный период. В 1929 году писатель написал по этому роману пьесу «Заговор чувств», которую впоследствии экранизировали. Великую Отечественную войну писатель провел в эвакуации в Ашхабаде. Стал снова печататься лишь с 1956 года. Наследием Олеша стала его книга «Ни дня без строчки. Из записных книжек» (1961), опубликованная уже после смерти писателя. Скончался Ю. Олеша 10 мая 1960 года в Москве. Женой писателя была одна из трех сестер Суок – Ольга Густавовна. «Три Толстяка» переведены на 17 языков, среди них английский, финский, испанский арабский, пенджаби, хинди, японский.

### 2.1.1 Детские впечатления будущего писателя

Автор сказки Юрий Карлович Олеша – русский писатель-драматург, прозаик и сценарист. Наиболее известен по роману для детей «Три толстяка». Родился в нынешнем Кировограде 19 февраля (3 марта) 1899 года в семье разорившихся белорусских дворян. Когда семья переехала в Одессу, он пошел в Ришельевскую гимназию. Будучи гимназистом он любил играть в футбол и сочинять стихи. Вскоре его стихотворение под названием «Кларимонда» было напечатано в местной газете. Гимназию Юрий закончил с золотой медалью, а своему учителю на память подарил тетрадь своих



стихотворений. В 1917 году он поступил в Одесский университет на юридический факультет и проучился там два года. С 1921 года он работал журналистом в периодической печати. Одним из первых литературных опытов Юрия Олеши была одноактная пьеса «Игра в плаху» (1921). Вскоре его родители эмигрировали в Польшу, а он остался в советской России. Через год писатель переехал в Москву, где стал писать фельетоны под псевдонимом Зубило. Первая крупная проза Олеши «Три толстяка» появилась в 1924 году, но была опубликована четырьмя годами позже.

Когда Олеша был маленьким, он влюбился в девочку-циркачку с золотыми кудрями, но какой же для него был шок, когда той самой девочкой на самом деле оказался переодетый мальчик, в жизни — человек весьма неприятный. После Юрий проживал в Москве на квартире, принадлежавшей Валентину Катаеву, в Мыльниковском переулке. Свои квадратные метры хозяин время от времени делил со многими бездомными литераторами. Олеша вспоминал, что в той квартире была кукла, сделанная из папье-маше, которую принес художник Маф (брат Ильфа), являясь одним из временных жильцов. Та самая кукла удивительным образом походила на настоящую девочку. Литераторы частенько развлекались тем, что сажали ее на окно, откуда она периодически вываливалась, шокируя прохожих.

Стоит отметить и тот факт, что на творчество Юрия большое влияние оказал Гофман, произведения которого писатель просто обожал, а огромное впечатление оказал жуткий рассказ «Песочный человек». В этом произведении повествуется о механической кукле с именем Олимпия, заменившей герою рассказа его живую возлюбленную.

Кажется, что с куклой и цирком всем все понятно. Но какова же история появления имени Суок? «Прости меня, Суок, — что значит: «Вся жизнь»...» («Три Толстяка»). Оказывается, в Одессе реально проживали три девочки с загадочной фамилией Суок: Ольга, Серафима и Лидия. Олеша был страстно влюблен в самую младшую — Серафиму – Симу.

Примечателен тот факт, что в книге «Ни дня без строчки», Олеша описывает свои детские воспоминания. Воспоминания самые разные: о самых разных местах, людях, событиях, но, кто знает, какой след они оставили в детской душе Олеси и где потом и как нашли свое отражение. Можно предположить, что детские воспоминания легли в основу творчества писателя.

Не малое место уделяется воспоминаниям о цирке. Первое, что он помнит о нем, это то, как друг его семьи Орлов после похорон своей дочери пошел на представление в цирк с целью утешить боль. Из детских воспоминаний становится ясным отношение Юрия к цирку. Это для него нечто яркое и волшебное, но в то же время, в отличие от театра, это нечто настоящее, где идет не просто игра актеров, а есть живое проживание одновременно красочного и опасного трюка. «Одно из самых сильных переживаний – это как раз Орлов в цирке после похорон дочки. Мне и теперь кажется, что я вижу его несколько раскоряченную фигуру в первом ряду кресел над желтой ареной, усы под носом и кружки пенсне». Из «Ни дня без строчки». Там же он вспоминает свое внимание к гимнастике, к тому грациозному исполнению акробатических трюков, которыми Юра будучи гимназистом восхищался. Позже он и сам пытался заниматься гимнастикой и акробатикой, были попытки научиться прыгать со штангой. Еще позже Юрий Олеша посвятит цирковой и спортивной теме книгу «В цирке», в которой назовет цирк цирком уродов.

Рядом с абсолютными шедеврами появятся и вещи посредственные. Такие, как «Девочка в цирке» Юрия Олеси. Споры нет, Юрий Карлович учит детей правильным вещам (лениться — это плохо, учиться на пятёрки — хорошо). Проблема этой сказки в другом. Даром, что действие происходит в цирке, здесь очень мало волшебства и ещё меньше юмора. Зато пафоса и назидательности — в избытке. Перевоспитывать двоечницу берётся цирковой фокусник, но что у него за методы?! Прилюдно позорить ребёнка — такое одобрить может не каждый...

Вспомнил взрослый Олеша и куклу из своего детства. Это была красиво одетая, большеглазая игрушка. «Не знаю, как смотрели на куклу девочки, по всей вероятности, с восхищением, мальчикам она, конечно, была противна, но выиграть ее хотели тем не менее и мальчики: ее можно было и продать, и выменять, это было дорогостоящее имущество».

Также не маловажен в истории написания сказки о трех толстяках тот факт, что маленький Олеша практически был свидетелем бунта на броненосце «Потемкин». Вот что он сам вспоминает: «Я был сыном акцизного чиновника, и семья наша была мелкобуржуазная, так что мятеж броненосца «Потемкин» воспринимался мною как некий чудовищный акт. И когда броненосец «Потемкин» подошел к Одессе и стал на ее рейде, все в семье, в том числе и я, были охвачены страхом: – «Он разнесет Одессу», – говорил папа.

«Потемкин» для нашей семьи – взбунтовавшийся броненосец, против царя, и хоть мы поляки, но мы за царя, который в конце концов даст Польше автономию. Употреблялось также фигуральное выражение о неоставлении камня на камне, которое действовало на меня особенно, потому что легко было себе представить, как камень не остается на камне, падает с него и лежит рядом. Я не помню, как броненосец появился у берегов Одессы, как он подошел к ней и стал на рейд. Я его увидел с бульвара – он стоял вдали, белый, изящный, с несколько длинными трубами, как все тогдашние военные корабли. Море было синее, белизна броненосца была молочная, он издали казался маленьким, как будто не приплывший, а поставленный на синюю плоскость. Это было летом, я смотрел с бульвара, где стоит памятник Пушкину, где цвели в ту пору красные цветы африканской канны на клумбах, шипевших под струями поливальщиков.

Мне было тогда шесть лет. Я хочу себе дать отчет в том, что я тогда понимал и чувствовал. Я, конечно, не понимал, почему на броненосце произошел мятеж. Я знал, правда, что этот мятеж против царя. Чувствовал я, как я уже сказал, страх. То, что происходило в городе, называлось

беспорядками. Слова «революция» не было. Стараясь понять, что мне грозит, я приходил к выводу, что, безусловно, злые люди, вроде разбойников, хотят всех поубивать, ограбить и что, пожалуй, хуже всего придется детям, которых эти разбойники особенно ненавидят». Скорее всего, это детское впечатление было настолько ярким, настолько Юра был потрясен и напуган событиями, что в будущем, в своем творчестве он не раз включит в сюжеты своих произведений сцены, связанные с революцией.

Не исключение и его самое яркое произведение – сказка «Три толстяка», которая была написана в 1924 году. В книге рассказывается о революции, поднятой бедняками под предводительством оружейника Просперо и гимнаста Тибула против богачей («толстяков») в выдуманной стране. Атмосфера сказочной страны Трёх Толстяков напоминает дореволюционную Одессу. В мире повести нет магии как таковой, но некоторые фантастические элементы всё же присутствуют. Например, ученый по имени Туб создал куклу, способную развиваться внешне как живая девочка, и отказался делать наследнику Тутти железное сердце вместо человеческого (железное сердце требовалось Толстякам для того, чтобы мальчик вырос жестоким и безжалостным). Туб, проведя в клетке зверинца восемь лет, превратился в существо, напоминающее волка, – полностью оброс шерстью, у него удлинились клыки. Страной правят Три Толстяка – магнаты-монополисты, не имеющие ни титулов, ни формальных должностей. Кто правил страной до них, неизвестно; они — правители, имеющие несовершеннолетнего наследника Тутти, которому и собираются передать власть. Население страны делится на «народ», «толстяков» и им сочувствующих, хотя чётких критериев такого деления не даётся. Толстяки в общем представлены как богачи, обжоры и бездельники, народ – как бедняки, голодающие, рабочий люд, но среди героев романа немало исключений, хотя бы доктор Гаспар Арнери, которого при скромных доходах нельзя отнести к беднякам, но который тем не менее сочувствует

революционерам, а также безымянные гвардейцы, стреляющие в своих сослуживцев, верных присяге Толстяков.

Но сказка не только об этом, а еще о судьбе наследника Тутти и девочки Суок — родных брате и сестре, разлученных в детстве. Девочка была артисткой в бродячем цирке, а мальчика взяли толстяки, чтобы вырастить из него жестокого правителя. Благодаря доброте девочки, ее разговорам, играм и поступкам мальчик стал добрым и справедливым.

Роман проникнут романтическим отношением автора к революции. Восприятие революции как счастья свойственно всем положительным героям — циркачке Суок, гимнасту Тибулу, оружейнику Просперо, доктору Гаспару Арнери. Сказка вызвала огромный читательский интерес и одновременно скептические отзывы официальной критики («призыва к борьбе, труду, героического примера дети Страны Советов здесь не найдут»). Дети и взрослые восхищались фантазией автора, своеобразием его метафорического стиля.

### 2.1.2 Воздействие общественного мировоззрения на раннее творчество

Сам Олеша считал, что сильно повлияла на его личность эпоха, в которую он проживал. «... Во-первых, я родился в 1899 году, т. е. на рубеже двух столетий; во-вторых, окончил гимназию, т. е. вступил в зрелость в том году, когда произошла Революция; и, в-третьих, я интеллигент, наследник культуры, которой дышит весь мир и которую строители нового мира считают обреченной на гибель. Я вишу между двумя мирами. Эта истинная ситуация настолько необычна, что простое ее описание не уступит самой ловкой беллетристике». Конфликт двух систем мировоззрения — новой и традиционной, порожденной XX в., — в сознании одного человека возникает в большинстве произведений Олеша. Писатель основательно усвоил ценности, внушаемые воспитанием, и поэтому, был связан с культурой прошлого, что заметно осложняло его путь в годы переустройства всего

жизненного уклада. В то же время он был еще юн во время крушения старого мира и имел в нем не так много привязанностей, в те годы его личность только формировалась. Поэтому, как бы остро ни переживалась им ситуация выбора между «старым» и «новым», процесс этот был не столь мучительным, как у представителей более старших поколений, в том числе ближайшего, которое получило во всем мире наименование «потерянного» или «погибшего», — того, сломанного не только Первой мировой войной, но и революцией 1917 года.

У Олеси с новым веком было достаточно много общего, чтобы тосковать по ушедшему. Он гордился тем, что проживает в эпоху переустройства мира, понимает ее как век технического прогресса, как торжество человеческого разума и тела, науки и спорта, стремления к внутренней и внешней свободе личности, победы над стихиями. Преображение мира в XX столетии слилось для ровесника века с творческим расцветом самого себя как писателя.

Предшествовали написанию «Трех толстяков» другие произведения Олеси. Это, в первую очередь, роман «Зависть», в котором тоже присутствует конфликт между двумя группами персонажей (Андрей Бабичев – бывший революционер, коммунист, позже он же – успешный директор треста пищевой промышленности (ассоциируется с новым обществом, строитель нового мира, имеет еще двух братьев) и Николай Кавалеров, вышвырнутый из кабака в пьяном виде после драки (ассоциируется со старым обществом, «поэт, проповедующий в пивной»). Это рассказ о непродолжительном отрезке времени, на протяжении которого у спасенного Кавалерова чувства благодарности трансформируются в мучительную зависть и неприязнь. Андрей придумывает название для шоколадных конфет, работает над созданием колбасы нового вида, занимается строительством коммунальной столовой под названием «Четвертак». Кавалеров же живет с Бабичевым и наблюдает за ним. Его раздражает, что он такой успешный, увлеченный своей работой. презирает своего благодетеля, называя его

колбасником и считая его человеком более низким по сравнению с собой. Кавалеров считает себя утонченным, обладающим поэтическим даром, ведь он сочиняет куплеты и монологи для эстрады, а его темами становятся нэпманы, фининспектор, совбарышни, алименты. Он болезненно завидует Бабичеву, его успешной жизни, карьере, его крепкому здоровью и энергичности. Кавалеров изо всех сил старается найти слабые стороны, уязвимые места.

Автор «Зависти» и «Трех толстяков» дает нам возможность сопоставить образы трех братьев Бабичевых и Трех Толстяков не только потому, что их трое, но и тем, что им присуща полнота, жадность в употреблении еды, принадлежность их семьи аристократии. Также можно сравнить образ Андрея с образом оружейника Просперо, его бегство с казни напоминает бегство Просперо. Еще одним сходством, или сопоставлением, произведений можно считать образы Суок, которая помогла бежать Просперо, и Володя Макаров, приемный сын Бабичева, помогший бежать с катарги своему отцу. Образ Володи Макарова ориентирован на рациональное отношение к действительности, что можно соотнести с господствующими установками 20-х годов XX века, в рационалистических лозунгах РАПП. Хоть Андрей и Володя были как отец и сын, оба они отрицали семейные отношения, что подчеркивает чрезвычайную рациональность, отрицающую чувства. Здесь параллель с «Тремя Толстяками» - приказ Толстяков вынуть у Тутти сердце и вставить железные часы, чтобы он был жесток, как волчонок.

Тем не менее в завершенном тексте романа монолог Андрея заканчивается тем, что он признает семейную любовь как положительное чувство: «Почему же Володя любит меня, он, новый? Значит, там, в новом мире, будет тоже цвести любовь между сыном и отцом? Тогда я получаю право ликовать; тогда я вправе любить его и как сына, и как нового человека». Казалось бы, внезапная смена взглядов Андрея отражает изменение художественных и идеологических принципов организаций пролетарских писателей во второй половине 1920-х годов. Так, например,

РАПП ставит себе совершенно новую задачу: изображение живого человека. Для того чтобы уйти от шаблонного персонажа, до сих пор часто появлявшегося в произведениях пролетарских писателей, РАППовские теоретики выдвигают лозунг «учебы у классиков», подчеркивая, что пролетарским писателям нужно учиться у реалистов XIX в., таких, как А. Пушкин, Л. Толстой, описывать персонажей, раскрывать их психологию, т.е. создавать образ «живого человека». За лозунгом «учебы у классиков» естественным образом последовало требование психологизма.

Кавалеров воспринимает окружающий мир «сквозь удаляющие стекла бинокля». Значит, он видит подлинный мир, хотя с забавными искажениями. В «Трех Толстяках» доктор Гаспар Арнери всегда носит с собой бинокль. Когда доктор смотрит в свой бинокль с восемью стеклами, окружающий мир теряет черты подлинности, появляются картины, не поддающиеся рациональному объяснению.

Герой видит удивительной красоты ландшафт: «Доктор Гаспар подумал, что все это похоже на картину волшебного фонаря. Солнце ярко светило, блистала 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»

Страшная сцена боя, разрывы бомб, мечущиеся в панике лошади, потерявшие всадников, видятся как сменяющие друг друга картины волшебного фонаря. Кавалеров и доктор Гаспар обладают особой оптикой: сознание художника (а оба они, без сомнения, художники) особым образом преломляет факты действительности. Именно поэтому автор подчеркивает в начале «Трех Толстяков», что доктор Гаспар — не волшебник

А еще раньше предшествовали написанию сказки о Суок его же фельетоны. На тот момент Юрий Олеша был одним из участников и авторов литературного кружка «Гудок», вместе с сотрудниками он подобрал себе «пролетарский» псевдоним «Зубило». «Поэма о влюбленном капитане» —



первое произведение фельетонно-поэтического жанра, опубликованное Олешей в «Гудке».

Коллегами Олеси по работе в газете были Булгаков, Ильф, Паустовский, Катаев, среди которых Зубило стал главной звездой. Катаев писал так: «Булгаков и я потонули в сиянии славы Зубилы. Как мы ни старались придумывать для себя броские псевдонимы, ничего не могло помочь». Эту славу Олеше принесли его фельетоны. Этот жанр относительно молодой, возникший как раздел в газете. Цель данного жанра – обличать и развлекать. Основная задача – «осмеять действительность». Из автобиографической книги Ю. Олеси «Ни дня без строчки»: «Одно из самых дорогих для меня воспоминаний моей жизни — это моя работа в «Гудке». Тут соединилось все: и моя молодость, и молодость моей Советской Родины, и молодость нашей прессы, нашей журналистики...»

Олешенские фельетоны отражали быт, труд и жизнь железнодорожников. Важную роль в этом сыграли рабкоры, которые доставляли материалы о разгильдяях, расхитителях, бюрократах и других «деятелях», мешавших производству транспорта, его развитию, росту и укреплению. Функция Олеси заключалась в придании жалобе рабкора стихотворной формы, после чего готовый вариант появлялся в газетной полосе как злободневная вещь, находившая свой отклик у читателя.

Важно отметить, что часто стиль Олеси сравнивают с платоновским стилем, в котором неназванный герой произведения — это его язык: в первую очередь, наслаждение, а потом уже и интенсивнейший «спортзал» для читателя и, в особенности, для переводчика. Так и Олеше было присуще остроумие, меткость слова, метафоричность и аллегоричность.

## 2.2 Жанровая специфика в тексте литературной сказки Ю.К. Олеси

Литературная сказка - явление многомерное, с одной стороны сохраняющее, благодаря законам жанра, преемственность по отношению к сказке народной, а с другой - подверженное всевозможным влияниям, среди которых важнейшие - влияние исторической эпохи и влияние авторской воли [Литературная сказка романтизма: url].

Литературную сказку можно в полной мере назвать художественным произведением, обладающим сложной структурой. В науке нет единого мнения относительно числа элементов этой структуры, однако большинство ученых выделяют четыре ее основных элемента:

- Идею или идейно-тематическое содержание;
- Композиция в совокупности с сюжетом;
- Образная система;
- Язык (речевой стиль) [Литературная сказка романтизма: url]

В ряде работ сюда включают также и художественный метод. Согласно иерархическим законам элементы содержательного плана (в данном случае идейное или идейно-тематическое содержание), называемые также стилеобразующими факторами, определяют форму и систему элементов плана выражения (у нас это - система образов, композиция и сюжет, язык), которые получили название носителей стиля. Художественный метод, по мнению А.И. Домашнева, также относится к стилеобразующим факторам художественного произведения, поскольку метод подчиняется мировоззрению художника, и различия в художественном методе неизбежно сказываются на элементах плана выражения [Домашнев 1989: 208]. Так, например, особенности художественного восприятия действительности писателем, его художественный метод сказываются на языке произведения.

Исходя из вышеописанной структуры художественного текста, можно наметить, по каким критериям литературная сказка отличается от народной, и выдвинуть некоторые предположения относительно специфических черт литературной сказки. Идею или идейно-тематическое содержание литературной сказки, прежде всего, определяется автором произведения, в

отличие от сказки народной. В связи с этим следует затронуть вопрос об индивидуальном и коллективном началах в народной и литературной сказке. В фольклоре творчество, конечно же, принадлежит отдельным людям, но оно передает массовое мировоззрение и картину мира. Приметы индивидуального творчества составляют наименее ценное в фольклоре и, как правило, не удерживаются им, тогда как при оценке авторского творчества особое значение имеют черты, характеризующие произведения того или иного автора. Личное, субъективное может выражаться по-разному: в стиле, в композиционном построении произведения, в характеристиках героев и т.д.

Кроме этого, литературная сказка, как плод трудов определенного человека, принадлежащего определенному времени, несет в себе современные этой эпохе идеи, отражает современные ей общественные отношения. Народная сказка, передающаяся из поколения в поколение и живущая на протяжении многих веков, сохраняет отпечаток архаичных форм миропонимания (сказки связаны, прежде всего, с мифом) и архаичных социально-экономических отношений [Литературная сказка романтизма: url].

Далее рассмотрим композицию и сюжет литературной сказки. В первую очередь, литературная сказка отличается от народной тем, что имеет определенного автора и уже не принадлежит к фольклорным жанрам. В литературных сказках мы найдем в своеобразном переплетении характерные для народных волшебных сказок ясность и тайну, проявления чудесного в разных формах, причем не только в осязаемом мире. Чудесное может указывать на психологическую и моральную сложность человека, чудесному может придаваться духовное значение.

Таким образом, для творческой фантазии создателя литературной сказки представлен полный простор, что не мешает авторам использовать традиционные функции героев [Литературная сказка романтизма: url].

Что же касается сюжетов народных и литературных сказок, то здесь также наблюдаются серьезные различия. Как известно, с давних пор предпринимались попытки классифицировать все известные народные

сказки, объединив в группы их на основе схожести сюжетов. Эти попытки увенчались успехом, и в результате современная наука располагает указателями сказочных сюжетов (см. 1.2). Таким образом, сюжеты народных сказок являются традиционными и в какой-то мере заданными, в то время как сюжет литературной сказки всецело зависит от вымысла автора, что, как уже указывалось, не мешает писателям обращаться к народной традиции как к источнику вдохновения.

Рассматривая образную систему, необходимо отметить, что одним из жанрообразующих признаков народной сказки является установка на сознательный вымысел. Наличие фантастики обуславливает особые свойства образности в народных сказках. На каждом шагу мы сталкиваемся с необычными свойствами самых обыкновенных людей, которые волей судьбы оказываются в невероятных ситуациях. Фантастические существа, животные, наделенные человеческими качествами, и чудесные предметы не сходят со страниц, будоражащих воображение.

Особая структура сказочного образа в народных сказках проявляется:

1. в тенденции к раскрытию типового содержания в изображении персонажей путем обобщения и даже абстрагирования;
2. в стабильности персонажей;
3. в постоянстве их функций;
4. в лаконичности портретных и психологических характеристик персонажей, которые раскрываются полнее в поступках и диалогах;
5. построение сюжета на двух-трех главных героях, ограниченное количество героев [Литературная сказка романтизма: url];

Важную роль играет постановка персонажа в фантастическую ситуацию, совершение персонажем фантастических, сказочных действий. Именно действие можно назвать основным законом сказки, а движение сюжета в действиях и диалогах персонажей - ее структурным стержнем.

Структура сказочного образа героев литературной сказки резко отличаются от образности в народных сказках по всем вышеперечисленным

пунктам. В литературной сказке находят свое отражение следующие тенденции:

1. индивидуализация сказочного героя. Часто у него есть полное имя (то есть имя и фамилия), автор сказки сообщает читателям подробности его жизни;

2. в литературных сказках бесчисленное множество персонажей, тогда как в рамках народной традиции принято переносить персонажей из одной сказки в другую, часто даже с сохранением функции героя;

3. постоянство функций в литературной сказке также нарушено. Герой по ходу действия может переходить из разряда положительных в категорию отрицательных и наоборот;

4. портретные и психологические характеристики в литературных сказках играют важную роль для понимания образа героя. Автор старается обосновать действия персонажей, объясняя их особенностями характера. Поэтому характеристики героев занимают значительное место в литературной сказке.

5. пожалуй, основное действие литературной сказки действительно строится на небольшом количестве главных героев, однако, система и иерархия героев значительно усложняется, появляется много «побочных», второстепенных героев [Литературная сказка романтизма: url].

Таким образом, структура сказочного образа литературной сказки существенно отличается от структуры сказочного образа в сказке народной.

Далее мы рассмотрим особенности стиля литературной сказки. В целом стиль понимается как специфический способ реализации целевой установки, наиболее характерной для того или иного типа общения [Хованская 1984: 314].

Так, фольклорной сказке присущи следующие стилистические особенности:

- наличие традиционных формул зачина и концовки;
- наличие повторяющихся конструкций;

- разговорная речь,
- повторяющиеся приемы повествования,
- трехступенчатое строение сюжета [Литературная сказка романтизма: url].

Литературная сказка заимствует у народной ее стилистические особенности. Но только от воли автора зависит степень стилизации его произведения. Чаще всего автор литературной сказки жертвует разговорностью речи, усложняя строение фраз и придавая большое значение правильности их построения. Что же касается остальных особенностей, то они также могут безболезненно отсутствовать в авторском произведении, хотя их наличие и создает особую сказочную атмосферу.

Композиционно-речевые формы также обладают своей стилистической характеристикой, в которой обнаруживаются общие свойства вида, жанра и литературного направления, а также специфические черты, позволяющие выделить их в особые единицы текста.

При разграничении композиционно-речевых форм необходимо учитывать, прежде всего, два признака:

1. Взаимодействие диалогической и монологической речи, а также речи самого говорящего субъекта и передачи чужих слов в форме косвенной или несобственно-прямой речи;

2. Роль композиционно - речевой формы в построении литературного уровня композиции, то есть в развитии сюжета и в раскрытии характеров, а также в непосредственной реализации эстетического задания автора [Литературная сказка романтизма: url].

В эпической литературе преобладает монологический тип речи, по-разному взаимодействующий с диалогом. События и характеры, являющиеся предметом художественного изображения, не могут быть здесь непосредственно показаны читателю: поэтому о них рассказывает, повествует некое лицо, выступающее в роли повествователя.

Монологический тип речи лежит в основе двух наиболее существенных для этого рода литературы композиционно-речевых форм: повествования и описания. Повествование и описание противопоставлены друг другу по признаку «динамичность/статичность», так как повествование служит, прежде всего, средством передачи событий, развертывания собственно событийной стороны сюжета, а описание, напротив, связано с замедлением действия.

В народной сказке, как уже отмечалось, действие является сюжетным стержнем, поэтому преобладающей композиционно-речевой формой в ней является повествование. В сказке литературной, уделяющей большое значение характерам героев, важное место отводится описаниям и рассуждениям (которые вместе относятся к описательному стилю).

С помощью повествовательных форм композиционно-речевой структуры, за счет динамики развивающегося сюжета воплощается художественное время, поскольку время вообще постигается человеком в действии. Художественное время не совпадает со временем реальным. Таким образом, в народной сказке оно убыстряется (например, не описывается дорога героя, ведущая к цели, а просто сообщается факт отправления и факт прибытия). В литературной сказке писатель может убыстрить одни события и задержать другие, нарушить их последовательный ход, по-своему скомбинировать различные элементы действия, переставляя их во времени.

Диалогическая речь выполняет различные функции в эпическом произведении. Наиболее типичны для нее две характерологические функции:

- 1) манера говорить персонажа дает представление о его принадлежности к той или иной социально-профессиональной среде или
- 2) раскрывает его психологическое состояние в момент речи и его взаимоотношения с другими персонажами.

Диалог нередко принимает на себя функции повествования, одновременно сообщая сведения о происходящих событиях и характеризуя их участников. Особенно это свойственно малым эпическим формам, таким,

как народная сказка. В литературной сказке диалог выполняет свои типичные функции.

Таким образом, литературная сказка основывается на фольклорных источниках, заимствуя у них те или иные признаки. Тем не менее, отличительной чертой литературной сказки является осознанное авторство, при котором писатель сам создает свое произведения, используя определенные элементы народного творчества.

### 2.2.1 Значение заглавия литературной сказки «Три Толстяка»

Каждый, кто прочитал эту сказку, наверное, задался вопросом – почему сказка называется «Три Толстяка», когда главными героями этих самых Толстяков и не назовешь?

Официальная идеология не могла не сказаться на оценке дебюта Юрия Олеши в большой прозе. Жанровая принадлежность его определялась критиками и как фантастическая повесть, и даже как детектив. Понятно, что главной темой тогда называли борьбу рабочего класса против капиталистов-угнетателей. Сейчас такую оценку принято считать однобокой.

Появление персонажей и их знакомство. Современный читатель, ознакомившись даже с кратким содержанием повести «Три толстяка», главную мысль ее может сформулировать по-своему. Долгое время считалось, что сказка предназначена скорее для взрослых, чем для детей. В любом случае школьникам младшего возраста стоит поработать над произведением вместе с родителями, старшими братьями или сестрами.

Хотя Олеша и назвал свое произведение «Три толстяка», персонажами они являются отнюдь не главными. Правители скорее лишь олицетворяют негативное начало, зло, несправедливость, несдержанность. Настоящими героями выступают простые, далекие от власти люди. Характеры их все четче проявляются по ходу развития сюжета.



Все персонажи сказки живут в стране, которой правят Три Толстяка. Три толстяка - это символ абсолютной власти, симбиоз трех сил: один из них владеет всем хлебом, другой – углем, а третий – железом. У них нет семьи и детей, но у них так много денег, что они могут покупать не только вещи, но и людей, и власть над людьми. Три Толстяка жадны, они нещадно обирают народ, держа его в нищете. Являются ли они родственниками друг другу, неизвестно. Сообща они воспитывают своего преемника, наследника Тутти, у которого якобы нет сердца, а вместо сердца - железо. Мальчик им верит и растет с убеждением в своей исключительности, с сознанием того, что жестокость - единственное стоящее чувство в мире. Тутти привязан лишь к одному, к своей кукле [11].

Завязкой сюжета сказки можно считать жизнь и власть Трех Толстяков, против которых жители устраивают восстание – восстание против богачей. Это восстание возглавили оружейник Просперо и гимнаст Тибул. Но восставшие терпят поражение. Оружейник Просперо схвачен и ждет казни. А гимнасту Тибулу удается бежать, и он находит убежище в доме доктора Гаспара.

И хотя главный герой «Трех толстяков» - коллектив «чудаков» - сам по себе не характерен для волшебной сказки, где герой, как правило, - одиночка-индивидуалист, зато Три Толстяка вполне соответствуют сказочным представлениям о главном антагонисте-вредителе. С мифологической точки зрения образ Трех Толстяков прочитывается как образ чудовища о трех головах (и приближается в этом смысле к архетипическому для русской фольклорной традиции образу Змея - Горыныча). Сюжетная составляющая романа Ю.Олеши также включает в себя характерные мотивы традиционного сказочного сюжета: от мотива «похищения» антагонистом одного из героев (вождь восставшего народа и предводитель «чудаков» оружейник Просперо в начальной главе романа был схвачен гвардейцами и заключен в железную клетку во Дворце Трех Толстяков) до мотива «последнего боя и победы», которую одерживают добрые «чудаки» и весь народ над антагонистом.

### 2.3 Главные идеи в тексте литературной сказки

Юрий Карлович Олеша (1899-1960) в начале 20-х годов был известен всей стране как один из талантливейших фельетонистов газеты «Гудок», писавший под псевдонимом «Зубило». Он и роман для детей «Три толстяка» написал в тесной комнатке редакции на рулоне бумаги в 1924 году. Сказка была напечатана в 1928 году с иллюстрациями художника Добужинского.

«Это хрустальная проза, насквозь пронизанная огнем революции, книга европейского масштаба», - писал о «Трех толстяках» О. Мандельштам.

Олеша писал: «Сказка является отражением грандиозных проявлений общества. И люди, умеющие превратить сложный процесс в мягкий и прозрачный образ, являются для меня наиболее удивительными поэтами. Такими поэтами я считаю братьев Гримм, Перро, Гауфа, Андерсена, Гофмана». Таким удивительным поэтом был и сам Ю.К. Олеша.

Обращаясь к теме революции, вооруженного восстания, Олеша раскрывает ее в совершенно необычном произведении. Создание нового мира видится ему как создание произведения по законам нового искусства.

Каждая глава, а их в романе тринадцать плюс эпилог, представляет собой законченный сюжет и все новых и новых героев; так в старинном волшебном фонаре (предшественника кино) сменяются занимательные картинки. Внимание читателя постоянно переключается: с героического эпизода – на комический, с праздничного – на драматический.

Действие разворачивается в сказочном городе, напоминающем сразу и цирк-шапито (купол над главной площадью и фонарь-Звезда), и Одессу, и Краков, Версаль (дворец трех толстяков и площадь перед ним), а также стеклянные города из произведений писателей-авангардистов и проектов архитекторов-футуристов. В идеальной архитектуре города уживаются и уютная старина, и смелая современность.

Действие разветвляется, изображается не только то, что имеет отношение к основному конфликту между толстяками и народом, но и посторонние как будто эпизоды – например, история тетушки Ганимед и мышки, история продавца воздушных шаров.

Идея сказки – противопоставление живого, одухотворенного человека - механической кукле. Сюжет строится на разоблачении механического, бездушного и соединении разлученных детей – брата и сестры. Ю. Олеша говорит о главном в человеке – о сердце, о душе, которая учится любить. Произведение заканчивается праздником, представлением.

Вера, надежда, любовь – вот герои этой сказки, созданной мудростью автора, который соединяет мир до и послереволюционный не на словах, а с помощью волшебного искусства слова.

Автор использует многие приемы авангардного искусства: символы (фонарь «Звезда» - символ солнца, розги, плахи, цепи – символы жертв революции, железное сердце – метафора тирании, Герои кажутся то сошедшими с плакатов – из-за гипербол и гротеска в портретах (Просперо, Три толстяка), то с нежных акварелей (дети Суок и Тутти), то со страниц французских или итальянских комедий (доктор Гаспар, гимнаст Тибул).

В «Трех толстяках» стилизация – определяющая черта. Тема революции воплощается в сюжете празднично-циркового представления. Чаще всего Олеша прибегает к стилизации циркового искусства на самых разных уровнях: есть гимнаст Тибул, учитель танцев – Раз-два-три-с, волшебник-иллюзионист доктор Гаспар. Многие сцены – характерные клоунские репризы, а описание появления оружейника Просперо на обеде у трех толстяков напоминает появление льва на арене цирка. Как и в цирке, авантюрно-приключенческие номера (маленькая танцовщица Суок играет роль куклы, гимнаст Тибул идет по канату под куполом) перемежаются репризами (башмак взлетевшего на воздушных шарах продавца падает на голову учителю танцев; три обезьяны изображают трех толстяков). Шуты и герои, чудаки и романтики подхвачены бурными событиями.

Но самое интересное, что автор играет, фокусничает, жонглирует словами, словно слова приобретают новый смысл, спрятанный за стершейся от частого употребления оболочкой. Слова – те же герои-циркачи.

Мало кто мог сравниться с Юрием Олешей в искусстве создавать метафоры и сравнения. Его роман-сказку можно назвать энциклопедией (или учебником) метафор и сравнений. Глаз попугая похож на лимонное зерно, девочка в платье куклы – на корзину с цветами, гимнаст в ярком трико – на осу; кошка шлепнулась – как «сырое тесто», в чаше плавали розы – как лебеди... Такое видение мира предвещало появившуюся позже мультипликацию. «Он летел, как хороший одуванчик. 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.». Нос у гвардейца стал «синий, как у мертвеца, потом зеленый, как у фокусника, и наконец – красный, как у пьяницы».

Многие приемы писатель заимствовал из немого кинематографа, и главный из них – монтаж: два разных эпизода, склеенных встык, образуют зрительную метафору. Например: Тутти так закричал, что в дальней деревне отозвались гуси (два фрагмента – лицо Тутти и поднявшие голову встрепенувшиеся гуси). Побег Тибула будто снят с разных точек (Тибул видит сверху площадь и людей, а люди снизу наблюдают за ним, идущим на страшной высоте по канату) – монтаж нескольких планов.

«Время волшебников прошло», - так полемически эффектно начинает Ю. Олеша свою сказку. И всем произведением доказывает обратное: он волшебник слова, а герои его волшебной силой любви преобразуют мир.

Революция для Олеси сродни искусству, сказке, цирку, поскольку она совершенно преобразует мир, делает обычных людей героями. Это искусство не имеет ничего общего со старым искусством механизмов. Оно живо и служит людям. Оно рождается фантазией и мечтой, поэтому в нем есть легкость, праздничность.

Олеша менее всего хотел разрушить старый мир до основания – он предлагал увидеть его по-новому, детскими глазами и найти в нем красоту будущего.

### 2.3.1 Образ героев и функция их имен

«Три Толстяка» – одно из таких произведений, в которых не может быть единственно правильного решения, кто главный герой. Тот, для кого главное в сюжете – история разлучённых и встретившихся вновь брата и сестры, скажет, что главные герои – Суок и Тутти. Тот, кто считает самым важным борьбу «рабочего люда» с Толстяками, назовёт Тибула, Просперо и Суок. Кто-то просто посчитает Суок единственной главной героиней, потому что она больше всех действует.

При этом Суок, которая в любом случае оказывается в числе главных героев, появляется только в третьей части. С самого начала повествования «прожектор» авторского внимания непрерывно перемещается, высвечивая то один, то другой персонаж. В центре рассказа оказываются поочерёдно доктор Гаспар, Тибул, продавец воздушных шаров, Раздватрис и так далее. С одной стороны, так получается пестрее (сказка сама похожа на лоскутное одеяло, сшитое мастером, и каждый лоскуток можно долго рассматривать, и всё вместе удивительно красиво). С другой стороны, такие переходы от героя к герою удерживают читателя в постоянном напряжении, создают динамизм действия. Не случайно так часто встречается слово «вдруг». Автор сам это подчёркивает. В конце сказки, в тот момент, когда Суок вынимают из футляра часов, мы читаем: «И вдруг (это уже последнее «вдруг» в нашем романе)...» (Оговоримся, что хотя Олеша называет «Трёх Толстяков» романом, вряд ли стоит заниматься с пятиклассниками обсуждением проблемы жанра.)

Мы не видим собственными глазами героев книги, про них нам рассказывает автор, поэтому положительные и отрицательные герои – это не

просто плохие и хорошие люди, а люди, которых автор считает плохими или хорошими. Спросите, как сами ребята рассказывают о людях, которых любят, и о людях, которых не любят.

А что делает автор «Трёх Толстяков», чтобы мы поняли, какой перед нами герой – положительный или отрицательный? Конечно, он описывает их совершенно по-разному. Про положительных героев он говорит нам, что они «самые-самые хорошие» (впрочем, так часто бывает в сказках): доктор Гаспар – самый мудрый («никого не было в стране мудрей и учёней Гаспара Арнери»), Тибул – «лучший гимнаст в стране», Просперо – самый сильный («Он сильнее всех. Он сильнее льва»), Суок – «самая лучшая актриса в мире». Он изображает их смелые и благородные поступки, рассказывает, как их любит весь народ, делает их внешне привлекательными.

А что же отрицательные герои? Оказывается, Олеша делает так, что мы всё время над ними смеёмся, начиная с их наименования. Они смешно выглядят, оказываются в смешных ситуациях, даже сравнения, посвящённые им, смешны. (Например: «Пары вертелись. Их было так много и они так потели, что можно было подумать следующее: варится какой-то пёстрый и, должно быть, невкусный суп. То кавалер, то дама, завертевшись в общей сутолоке, становились похожими либо на хвостатую репу, либо на лист капусты или ещё 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») Пусть ребята найдут как можно больше таких примеров. А зачем автору изображать отрицательных персонажей смешными? Когда смешно – уже не страшно. Пусть Толстяки жестоки и им принадлежит власть – мы не воспринимаем их всерьёз и не боимся их.

Особое место среди героев занимает Тутти. Сначала мы слышим о нём как о наследнике и воспитаннике Трёх Толстяков, «волчонке» с железным сердцем. Но постепенно, наблюдая, как Тутти горюет о своей израненной кукле, как он общается с Суок, мы понимаем, что он обыкновенный мальчик,

совсем не злой, и начинаем сочувствовать ему. Не случайно и то, что появление Тутти спасает жизнь продавцу воздушных шаров и что именно слёзы Тутти заставляют Толстяков разрушить плахи и отменить казнь.

Есть и такие герои, которых можно обсуждать с разных сторон. Особенно интересен для такого обсуждения доктор Гаспар. Внешне он ничем не примечательный старичок. Он совсем не похож на отважного героя: надевает галоши в летний день, “от одного испуга” теряет сознание, в сложной ситуации ему хочется “зарыться головой в подушку”. Автор часто называет его “маленький доктор”. Но внешняя обыкновенность и негероичность не мешают доктору быть не только одним из самых мудрых, но и одним из самых мужественных людей своей страны: с риском для собственной жизни он добивается отмены казни восставших, участвует в спасении Тибула и Просперо.

Доктор Гаспар тоже бывает смешным. Но одинаково ли мы смеёмся над ним и над Толстяками? Оказывается, смех может быть совсем разным в зависимости от того, с какими чувствами он соединяется. Мы по-доброму относимся к доктору, даже когда смеёмся над ним, а наш смех над Толстяками только углубляет наше отрицательное к ним отношение.

Комментировать имена персонажей желательно в любом произведении. В сказке Олеси об этом напоминает сам текст, который заканчивается словами, написанными на дощечке ученого Туба: «Прости меня, Тутти, — что на языке обездоленных значит: “Разлученный”. Прости меня, Суок, — что значит: “Вся жизнь”...»[Олеша, 1956, с. 245]1. Конечно, это авторская, сказочная интерпретация значений имен персонажей, но читатель получает подсказку о том, что на самом деле существует определенный принцип называния героев, что их имена не просто выдуманы или заимствованы из иностранных языков. Здесь мы наблюдаем один из характернейших творческих приемов Олеси — наделение героев «говорящими» именами, которые зачастую вводятся пародийно и отсылают читателя к всемирной истории и культуре, а также фактам из биографии самого писателя.

Широко распространено мнение, согласно которому Олеша играет формой имен, в частности, использует ананимы, то есть слова, которые приобретают смысл при прочтении наоборот: Цереп / Перец; то же самое с некоторой натяжкой принято говорить о канатоходце — Тибул / Любит. Даже если Олеша при написании «Трех толстяков» не закладывал подобного смысла, такая интерпретация имеет право на существование, хотя более вероятной представляется другая версия: автор прежде всего обыгрывает культурные ассоциации, вызываемые именем, и одновременно «экзаменует» своих читателей.

Во многих его произведениях есть отсылки к древности, «Три толстяка» не исключение. Имя одного главного героя, канатоходца Тибула, которое напоминает читателю о древнеримском поэте Альбии Тибулле, жившем в I в. до н. э. (соответственно, он был современником Вергилия, Овидия и Горация) и писавшем любовные элегии, адресованные Делии и гетере Немезиде — его возлюбленным. Стоит также отметить, что, судя по дошедшим до нас биографическим сведениям, Тибулл принимал покровительство республиканца Мессалы Корвина, близкого друга заговорщика Брута, убившего Цезаря, а значит, был косвенно связан с политикой и свержением императора. Герой Олеша, как известно, становится непосредственным участником подобного события, однако не стоит забывать, что он поименован пародийно.

Тетушка Ганимед носит имя юноши невероятной красоты, похищенного Зевсом и унесенного на Олимп. Такой же прием номинации В. Гюго использовал в «Отверженных», где Мабефа прозвал свою старую экономку тетушкой Плутарх. В этом контексте отчетливо проступает пародийность наделения старой девы именем полубившегося Зевсу и вечно юного героя греческой мифологии. Доктор Гаспар Арнери (источник фамилии неясен), как известно, носит имя одного из трех волхвов, принесших младенцу Иисусу дары на Рождество. Верующим Олеша, судя по всему, не был, и, видимо, этим отчасти объясняется уточнение, что «время



волшебников прошло» и такие слова о герое: «Конечно, ничего общего он не имел с волшебниками и шарлатанами, дурачившими слишком доверчивый народ» (с. 131–132). Писатель, как бы следуя карнавальным законам, переворачивает мировую историю и культуру с ног на голову.

Важно упомянуть и антропоним Бонавентура: святой Бонавентура (Джованни Фиданца) — итальянский теолог XIII в., генерал нищенствующего ордена францисканцев и кардинал Католической церкви, — у Олеси, поляка по происхождению, неверующего католика, превратился в зажиточного графа, капитана дворцовой гвардии. Это имя, означающее «удача», заставляет вспомнить и о романе Ж. Верна «Таинственный остров», одного из главных героев которого зовут Бонавентур Пенкроф. Кроме того, для неоромантика Олеси это имя могло быть значимо еще и потому, что под псевдони мом Бонавентура публиковал свои стихи, а также роман «Ночные бдения» Ф. Шеллинг.

Помимо антропонимов, отсылающих к историческим лицам и литературным персонажам, Олеша апеллирует и к именам деятелей искусства. Например, дядюшка Бризак, хозяин знаменитого балаганчика, в котором хранятся костюмы артистов и платья танцовщицы Суок, носит имя, которое в начале XX в. в России было известно многим. Еще в XIX в. семья французов основала в Петербурге дом моделей «Альбер Бризак», главными клиентами которого впоследствии стали жены двух последних императоров, их дочери и другие представительницы царской семьи [Двор российских императоров, с. 56–61].

Наконец, имеет говорящее имя и клоун Август, который встречает доктора Гаспара в балаганчике. С одной стороны, его имя с латинского переводится как “величественный, священный”. Один из наиболее знаменитых его носителей — древнеримский император Октавиан Август, современник поэта Тибулла. С другой стороны, Август — это амплуа глупого, неловкого и суетливого клоуна в Европе (в русском цирке его называли Рыжим). Отголоски этого амплуа сохранились в том эпизоде «Трех

толстяков», когда Суок узнает в негре Тибула: «Клоун, который ничего не видел и решил, что произошло самое ужасное, упал с того, на чем сидел, и остался без движения. Тибул поднял его за штаны» (с. 197). Многочисленные детали, встречающиеся исследователю при попытке объяснить имена героев Олеси (цирк, рыжий цвет волос и т. д.), и сами по себе нуждаются в комментарии. Рассмотрим сначала тематическую группу понятий, значимых для писателя и нуждающихся в дополнительном истолковании, — детали произведения, связанные с цирком, — а затем обратимся к некоторым отдельным топосам из других групп.

### 2.3.2 Волшебство языка и поэтика сказки

О стиле Юрия Олеси говорят и пишут очень много разного. Обычно в этом месте вспоминают цитату из Катаева. В романе-воспоминании «Алмазный мой венец» он пишет: «Поучая меня, как надо заканчивать небольшой рассказ, он [Олеша] сказал:

— Можешь закончить длинным, ни к чему не обязывающим придаточным предложением, но так, чтобы оно заканчивалось пейзажной метафорой, нечто вроде того, что, идя по мокрой от недавнего ливня земле, он думал о своей погибшей молодости, и на него печально смотрели голубые глаза огородов. Непременно эти три волшебных слова как заключительный аккорд. „Голубые глаза огородов“. Эта концовка спасет любую чушь, которую ты напишешь.

Он подарил мне эту гениальную метафору, достойную известного пейзажа Ван Гога, но до сих пор я еще не нашел места, куда бы ее приткнуть. Боюсь, что она так и останется как неприкаянная. Но ведь она уже и так, одна, сама по себе произведение искусства и никакого рассказа для нее не надо».

Это пример механического срабатывания стиля. Каюсь, из хулиганских соображений я закончил этой фразой один из рассказов — он давно напечатан в «Новом мире», и это нестыдный рассказ. Но суть стиля Юрия Олеши не в этом, а в особом строе метафор, которые идут одна за другой, составляя общий ритм текста. Ошибка огромного количества писателей в том, что, придумав поэтический образ, они выносят его на сцену повествования, будто шеф-повар особое блюдо на подносе. А вот у Олеши метафоры производились по ходу произведения — в радости и горести, в хрипе отчаяния и криках надежды.

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

«Издали люди казались разноцветными флажками»; «...с их женами, у которых юбки походили на розовые кусты»; «Длинный и узкий кусок стены торчал, как кость».

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

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 то, в чем заключается сходство.

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 «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен».

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.

Яркая черта «парада метафор» Олеси – введение в повествование субъектов метафорического видения. Писателю оказывается недостаточно одного образа, и, чтобы оправдать введение многих, он, как бы не находя

«поблизости» подходящих персонажей, использует 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 всвязи 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 она 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.

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.

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

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).

В романе «Три толстяка» столь притягательные для Олеша типажи животных стали источником снижающих метафор, помогающих описать персонажей романа в комической тональности.

Олеша пользуется метафорами для обрисовки своих героев и 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 забило снизу вверх, как будто он не выучил урока (глава 9, о Тутти). Сердце ее сильно билось (глава 10, о Суок).

Наиболее значимы с точки зрения целостности романа сюжетные метафоры. 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.

## 2.4 Синтез искусств и стилизация в контексте литературной сказки «Три толстяка»

И все-таки, несмотря на «Три Толстяка» — сказка: даже самый небогатый читательский опыт убедительно свидетельствует об этом. Чем же создается атмосфера сказочности в романе Юрия Олеши. В первую очередь необходимо обратить внимание на широту и целенаправленность культурных ассоциаций, порождаемых текстом романа-сказки. Валентин Катаев когда-то не без укора заметил: «И Олеша иногда шел на поводу у литературности. Возьмите его «Три Толстяка» — прекрасную книгу! — но и она в значительной степени плод литературных реминисценций». Но «литературность» сказки Юрия Олеши — не недостаток, а качество: писатель настойчиво акцентирует преемственную связь между «Тремя Толстяками» и традицией литературной сказки классического европейского романтизма. Именно поэтому история наследника Тутти и девочки Суок напоминает о «Снежной королеве» Андерсена, тема девочки-куклы звучит отзвуком «Шелкунчика», доктор Гаспар, как близнец, похож на многочисленных добродушных мечтателей из книг романтиков прошлого века.

В то же время в «Трех Толстяках» огромное значение приобретает образ праздничного мира циркового балагана, уличного представления. И возникает особая сказка — сказка цирковой арены. Здесь место сказочных чудес занимает цирковой фокус: «превращение» девочки в куклу и подмена куклой девочки (о подобном цирковом номере, «человеке-кукле» Ю. Олеша впоследствии напишет в книге «Ни дня без строчки»). Вместо ковра-самолета — полет на воздушных шариках. Вместо поединка героя с чудовищем — проход по проволоке над площадью Звезды. Словом, вместо

волшебства — цирковые трюки и фокусы, веселая игра, баловство, надувательство.

Роль цирковой семантики в сказке Ю Олеши была проанализирована И. Е. Васильевым: «...цирковая атрибутика и, если так можно выразиться, цирковое мироощущение определили глубинные пласты художественной конструкции «Трех Толстяков»,— считает исследователь. И.Е. Васильев показывает, как цирковая образность пронизывает пространственно-временную организацию романа («площадь у Олеши уподобляется цирковой арене»), сюжет сказки («господствующий стереотип циркового аттракциона и клоунады») выражается во многих отдельных деталях и частных ситуациях этого произведения. В конечном итоге Васильев подчеркивает несомненную связь образа циркового балагана и общей атмосферы циркового представления в «Трех Толстяках» с традицией народной карнавальной культуры, открытой и подробно описанной М. М. Бахтиным. Такой вывод подкрепляется рассуждениями самого М. М. Бахтина, который полагал, что «цирк в новое время представляет один из осколков древней карнавально-праздничной культуры, чудом дошедший в относительно неприкосновенном виде до наших дней».

Как видим, в художественном мире «Трех Толстяков» традиция народной площадной культуры подменяет собой традицию волшебной сказки, и поэтому на месте сказочных чудес и волшебных превращений в сюжете романа Олеши мы находим сугубо игровые репризы и розыгрыши. Причем все это происходит на уровне пространственно-временной организации романа, и в результате в «Трех Толстяках» складывается своеобразный хронотоп. Но почему образ циркового балагана может «заместить» сказку и почему при этой подмене в поэтическом мире «Трех Толстяков» сохраняется иллюзия сказочности?

Традиция волшебной сказки и традиция карнавализация не столь далеки друг от друга, как это может показаться на первый взгляд. Между ними едва ли существует генетическое родство, но ряд типологически общих



черт несомненен. Одной из принципиально важных «точек пересечения» сказочной и карнавальной традиций была особая «игровая фантастика», особый тип художественной картины мира — (сказочная) модель действительности, как называет ее Т. А. Чернышева.

Исследовательница пишет: «...одним из определяющих свойств карнавала была стихия игры, задорной перестройки мира. Со временем такая игровая фантастика в сознании людей соединилась со сказочной, хотя истоки ее совсем не в сказочном жанре». Вероятно, Т. А. Чернышева не совсем точна, столь категорично лишая сказку прав на приоритет в области игровой фантастики. Игровое начало, как мы видели, занимает очень значительное место и в поэтике волшебной сказки.

По признаку игрового мироощущения сказка и образный мир карнавальной культуры, действительно, могут выступать как «синонимы». В литературе романтизма именно игровой, раскованный характер сказочной фантастики позволил художественному миру сказки и самой сказочной условности стать метафорой свободы, нерегламентированной прекрасной «творимой жизни» (Н. Я. Берковский). А Юрий Олеша, интуитивно ощутив в образах цирка особую «карнавальную свободу», сделал мир балагана функциональной заменой сказки: в рамках романтической традиции эта трансформация стала возможной.

У Олеши цирк становится праздником радостного раскрепощения человека, несмотря на гнет Толстяков, вопреки несправедливости социального мира. Олеша идет дальше классической традиции: у него сказка уже воюет за свои права, и не случайно...

Мы рассмотрели основания для замещения в рамках романтической жанровой системы образного мира волшебной сказки художественной традицией карнавальной культуры. Но зачем Олеша осуществляет эту «замену»? Почему для реализации его художественной концепции свободы достаточно заземленный хронотоп циркового балаганчика предпочтительнее поэтической фантастики волшебной сказки?

Сказка в произведениях романтиков всегда осмыслялась как опровержение законов реальности, грубо сковывающих человека, была знаком стремительного отрыва от прозаической действительности. А сказочный мир циркового балагана дорог Юрию Олеше именно тем, что он прочно стоит на земле, погружен в самую гущу жизни, цирковое чудо привлекает писателя как раз потому, что оно словно более реально, более осуществимо, хотя и не менее прекрасно, чем чудо сказочной фантастики. Тут мечта о свободе обретает почву, жизненную основу. Передав «роль» сказочной фантастики поэзии ярмарочного представления, Ю. Олеша в сущности «снял» романтический контраст между мечтой о свободе, выраженной, как правило, средствами сказки, и тягостным гнетом реальности. Но преодолевая антитезу «сказка — жизнь», Олеша отнюдь не отвергает структуры романтического.

В соответствии с принципом романтического двоемирия в «Трех Толстяках» миру цирковой сказки контрастно противопоставлен образ мира толстых: это мир дворца Трех Толстяков, мир продажных артистов, подвыпившего франта, получившего наследство от веснушчатой тетки, мир учителя танцев... И если в атмосфере циркового балаганчика даже неживое оживает, то в мире Трех Толстяков все живое подвергается обездушиванию и превращению в игрушку, в куклу. Это противопоставление проходит через весь роман. Доктор Гаспар принимает Суок, которую он встречает в балаганчике дядюшки Бризака, за потерянную им куклу наследника Тутти. «Это, решил он, просто обман Кукла была живая, и когда он имел неосторожность заснуть в экипаже, она удрала, как непослушная девочка». В глазах Гаспара кукла действительно оживает, стоит ему только перешагнуть порог циркового балаганчика. А во дворце Толстяков живая Суок, наоборот, выступает в роли заводной куклы и с полным доверием принимается всеми. Такое же «превращение» происходит и с продавцом воздушных шариков: попав во дворец, он сразу же становится придатком большого праздничного торта. Обобщением данной темы становится история о железном сердце

наследника Тутти, убеждающая в абсолютной непобедимости живого даже в неживом, кукольном мире.

Сказка в мире «Трех Толстяков» оказывается более реальной и более жизнеспособной, чем убогая реальность существования пошлой массы горожан. Это центральная художественная идея, и возникает она на пересечении игрового мироощущения, идущего от карнавально-циркового ряда, и бинарности, связанной с романтической традицией. Сочетание игровой установки с романтической двуплановостью является законом поэтики «Трех Толстяков», поскольку оно повторяется и на всех других уровнях художественного романа-сказки Юрия Олеши.

Так, автор-повествователь все время старается максимально сблизить свою точку зрения с точкой зрения ребенка. И он смотрит на мир и на происходящее глазами ребенка. Это, конечно же, игра в детское восприятие. Но игра очень последовательная и вполне осмысленная. Детский взгляд на действительность ощущается и на речевом уровне, в особенности в сравнениях и метафорах. Олеши, опирающихся в «Трех Толстяках» исключительно на ассоциации, составляющие круг зрения ребенка. В результате столкновения детского видения и сложных событий, описываемых в романе, возникают своеобразные, совершенно неожиданные, порой комические сравнения и метафоры, такие как: «розы вылились, как компот» (103); «сделалось страшно темно и страшно тихо, как в сундуке» (108); «...мускулы у него ходили под кожей, словно кролики, проглоченные удавом» (129); «кошка шлепнулась, как сырое тесто» (99); «гром запрыгал, как мяч» (99); «сердце (...) прыгало, как яйцо в кипятке» (107); «под глазом темнел синяк в форме некрасивой розы или красивой лягушки» (157) и т. п.

Глядя на окружающее глазами ребенка, автор рисует мир по природе своей праздничный, волшебный, игрушечный. И в этом и мире даже самые страшные происшествия выглядят не страшными, а все так же по-сказочному праздничными.

#### 2.4.1 Проблемы интерпретации сказки, рефлексии

В организации «Трех Толстяков» сохраняется центральный принцип романтической автора переживаниям центрального персонажа. У Олеси автор-повествователь не только сопереживает герою, он воспринимает сам тип видения, характерный для этого персонажа. И детский взгляд на мир так органично усваивается автором-повествователем потому, что еще более по-детски смотрят на мир доктор Гаспар, Суок, Тутти. Этот закон романтического опять-таки в игровом плане. Дело в том, что сознание автора-повествователя становится в сказке Олеси параллельным сознанию не только центрального героя, но фактически всех участников действия. И происходит это потому, что автор-повествователь у Олеси исключителен, и его активность проявляется в том, что он перевоплощается в любого персонажа, воспринимая его стиль мышления, синтаксис, эмоциональное состояние, но оставаясь при этом в своей собственной речевой зоне. Это не форма «рассеянного разноречия» (М. М. Бахтин) или несобственно прямой речи, а именно моменты абсолютного перевоплощения, когда повествователь переживает вместе со своими героями.

Вместе с Гаспаром: «Да, это была она! Но черт возьми, откуда же она взялась? Чудеса? Какие там чудеса! Доктор Гаспар прекрасно знал, что чудес не бывает» (147). Вместе с Суок: «Ах, если бы Суок посмотрела на эти танцы, вот бы она смеялась».

Даже тогда, когда она играла роль Золотой Кочерыжки в пантомиме «Глупый король», и то она танцевала куда изящней. А между тем ей нужно было танцевать, как танцуют кочерыжки» (175).

И даже вместе с зоологом, гордящимся редкой породой попугая: «О! Это была действительно редкая порода попугая. Не говоря уже о красивой красной бороде, которая могла сделать честь любому генералу, попугай искуснейшим образом передавал человеческую речь» (183).

Активность авторского сознания, как известно, глубоко характерна для романтической — артистизм и мнимое своеволие творящего сознания свойственны и народной сказке.

Но у Олеши активность повествующего субъекта речи связана также и с романтическим пафосом творящей свободной фантазии. Он подчеркивает искусственность, так сказать, подчиненность законов изображаемого мира его, писателя, воле. Не случайно при всей доверительности, контактности тона автора-повествователя, как бы беседующего с читателем, «интонации рассказчика, изредка возникая, звучат как раз наиболее искусственно».

Речь повествователя — это не просто сугубо книжное слово, это слово, которое актерски играет в книжность, с удовольствием стилизуется под старомодную литературность тона повествователя: «Друзья мои, попасть в дворцовую кондитерскую - дело очень заманчивое. Толстяки знали толк в яствах. К тому же и случай был исключительный. Парадный завтрак! Можете себе представить, какую интересную работу делали сегодня повара и кондитеры» (114).

И именно в этой игре чувствуется опосредованная связь с поэтикой народной сказки.

И хронотоп циркового балагана, и исключительная активность авторского сознания, и «детский» взгляд на мир — все эти составляющие поэтики «Трех Толстяков» так или иначе связаны с «памятью» сказочного жанра; но ни то, ни другое, ни третье не в состоянии целиком передать сказочную содержательность. Сказочность выражается прежде всего игровой атмосферой, возникающей в результате взаимодействия тех игровых элементов, которые присутствуют и в хронотопе, и в субъектной организации, и на речевом уровне «Трех Толстяков». Этот носитель сказочности парадоксален, так как он напрямую — без опосредования конкретными элементами сказочной поэтики — соотносится с семантическим ядром волшебной сказки, точнее, со столь существенным для сказочной жанровой семантики игровым началом, воплощающим свободный,

ничем не ограниченный характер отношения творящего сознания к жизненной и художественной реальности.

Однако художественная концепция «Трех Толстяков» никак не может быть сведена к традиционно-романтической концепции мира и человека. В этом произведении наряду с романтическим, первичным уровнем существует еще один уровень переосмысления волшебной сказки, обусловленный как творческой индивидуальностью писателя, так и самой революционной эпохой. На втором этапе обновления сказочной жанровой семантики автор «Трех Толстяков», сохраняя формальную структуру «поэмности», кардинально изменяет содержание метажанровой конструкции и этим полемически отталкивается от общеромантической концепции сказочности, по-своему реализуя потенциал древнего жанра, извлекая из него то, что созвучно времени революции.

Восстанавливая художественную модель действительности, воплощенную в структуре поэмого метажанра, воспроизводя художественный смысл романтической сказки как сказки свободного духа, Юрий Олеша постоянно заземляет романтический вариант осмысления волшебной сказки через образы цирка, через психологические обоснования сказочности детским взглядом на мир, через более широкое, чем в классическом романтизме, сопоставление творящего сознания с сознаниями не только центральных, но и второстепенных персонажей. В сущности, налицо взаимодействие романтической «поэмности» и «романизации», свойственной реалистическому направлению. В жанре советской романтической сказки это взаимодействие приводит к трансформации романтической концепции сказки свободного духа в яркий и убедительный образ сказки жизни.

Итак, роман Юрия Олеша «Три толстяка» - некий жанровый гибрид. В основу романа заложен архетип волшебной сказки; роман создается в диалоге с западноевропейской сказкой и литературой в целом - здесь воссоздается хронотоп европейского города эпохи Средневековья с чертами

эпохи «галантного» века и обнаруживает себя авторская установка на заимствование сюжетно-образного материала из европейской литературы; роман не просто несет в себе революционное содержание, но представляет собой политическую, историософскую (неизбежность революции в царстве «сытых» и «голодных») аллегория с чертами сатиры.

Подобное структурное своеобразие романа-сказки Олеси «Три толстяка» ставит его особняком среди произведений советской литературы 1920-х годов и сближает с «Крысоловом» М. Цветаевой. Особенности миро моделирования (сказочный хронотоп, модель «город/государство»), «пестрый» декор (смещение бытовых и культурных реалий Средневековья, эпохи Французской революции и русской современности 1917 и далее годов), особенности сюжетообразования (сказочный сюжет борьбы добра со злом и сюжет революции) и текстообразования (мифологизм, установка на диалог с традицией западноевропейской литературы; активный «зрелищный» элемент), черты сатиры являются общими и для сказки Ю.Олеси и для цветаевского «Крысолова». Эти два произведения, по нашему мнению, являются первыми образцами «европейской» сказки-аллегии и, в совокупности, представляют ее «революционизированную» модель.

Если коммунистическая агиография 1920-х годов иллюстрировала основные положения политической, мифологической, эстетической доктрины советского государства и тем самым реализовывала центристремительные тенденции культуры, то «европейская» сказка - аллегория этого времени не только отказалась от прямой иллюстрации основных положений данной доктрины, но и в какой-то степени подменяла ее или противопоставляла ей некий общечеловеческий идеал свободы: как метафизической (почерпнутый из волшебной сказки), так политической (антидеспотическая «мораль» аллегорий) и даже художественной «революционизированность» поэтической формы в случае «Крысолова», неприкрытая ориентация на западноевропейскую «буржуазную» литературу в случае «Трех толстяков».

Художественная модель сказки жизни оказалась настолько счастливо найденной формой обновления сказочного жанрового архетипа, что на ее основе в советской литературе сформировалась целая традиция, целый ряд литературных сказок, отмеченных общими принципами построения художественного мира. Концепция сказки жизни отчетливо дает о себе знать и в близких романтическому течению как детских, так и «взрослых» литературных сказках 30-х годов, таких как «Голый король» (1934) и «Красная шапочка» (1936) Е. Шварца, сказочная поэма С. Кирсанова «Золушка» (1934), «Сказка о Военной тайне, о Мальчише-Кибальчише и его твердом слове» (1933) А. Гайдара, в пьесе-сказке В. Каверина «В гостях у Кощея» (1939). Образ сказки жизни проступает и в весьма далеких от романтической традиции сказочных произведениях 30 — 40-х годов, таких как «Золотой ключик, или Приключения Буратино» (1934) А. Толстого, первая книга «Малахитовой шкатулки» (1936 — 1940) П. Бажова, «Старик Хоттабыч» (1938) Л. Лагина, «Повесть о Ходже Насреддине» (1940) Л. Соловьева, пьесы-сказки Т. Габбе «Хрустальный башмачок» (1941), «Сказка про солдата и змею» (1941), «Город мастеров» (1943), «Авдотья Рязаночка» (1946); Е. Шварца «Золушка» (1946) и «Царь-водокрут» (1946); «Перстенок» (1947) К. Паустовского.



## Выводы по II главе

1. Литературная сказка основывается на фольклорных источниках, заимствуя у них те или иные признаки. Тем не менее, отличительной чертой литературной сказки является осознанное авторство, при котором писатель сам создает свое произведения, используя определенные элементы народного творчества.

2. Литературная сказка - явление многомерное, с одной стороны сохраняющее, благодаря законам жанра, преемственность по отношению к сказке народной, а с другой - подверженное всевозможным влияниям, среди которых важнейшие - влияние исторической эпохи и влияние авторской воли.

3. Литературную сказку можно в полной мере назвать художественным произведением, обладающим сложной структурой. В науке нет единого мнения относительно числа элементов этой структуры, однако большинство ученых выделяют четыре ее основных элемента:

- Идейное или идейнотематическое содержание;
- Композиция в совокупности с сюжетом;
- Образная система;
- Язык (речевой стиль).

4. Сказка в произведениях романтиков всегда осмыслялась как опровержение законов реальности, грубо сковывающих человека, была знаком стремительного отрыва от прозаической действительности.

5. Роман Юрия Олеши «Три толстяка» - некий жанровый гибрид. В основу романа заложен архетип волшебной сказки; роман создается в диалоге с западноевропейской сказкой и литературой в целом

### Глава III

Изучение литературы в основной школе направлено на достижение следующих целей:

- воспитание духовно развитой личности, формирование гуманистического мировоззрения, гражданского сознания, чувства патриотизма, любви и уважения к литературе и ценностям отечественной культуры;
- развитие эмоционального восприятия художественного текста, образного и аналитического мышления, творческого воображения, читательской культуры и понимания авторской позиции; формирование начальных представлений о специфике литературы в ряду других искусств, потребности в самостоятельном чтении художественных произведений; развитие устной и письменной речи учащихся;
- освоение текстов художественных произведений в единстве формы и содержания, основных историко-литературных сведений и теоретико-литературных понятий;
- овладение умениями чтения и анализа художественных произведений с привлечением базовых литературоведческих понятий и необходимых сведений по истории литературы; выявления в произведениях конкретно-исторического и общечеловеческого содержания; грамотного использования русского литературного языка при создании собственных устных и письменных высказываний [39]. Сухих И.Н. Литература: учебник для 11 класса: среднее (полное) общее образование (базовый уровень): в 2 ч. - 2-е изд. - М.: Издательский центр «Академия», 2010. - 368 с.

Тщательно изучив учебную программу по литературе в МОУ «Томинская СОШ», мы пришли к выводу, что литературная сказка Олеси «Три толстяка» не входит в список обязательных к изучению произведений в школе, поэтому было принято решение внести изучение этого произведения

в рамки факультативов по литературе, так как произведение Олеша вызывает активный интерес как среди младших школьников, так и среди учащихся среднего и старшего звеньев школы.

Система занятий по изучению сказки «Три Толстяка» может выглядеть так:

- Погружение в мир литературной сказки (Ю.К. Олеша. «Три Толстяка» - сказка-революционное восстание. Король метафоры Олеша). (2 ч)
- Творческая мастерская – защита проектов по творчеству Ю.К. Олеша. (1 ч). (Приложение 1)

Принцип работы был таков, что первыми познакомились с творчеством Олеша и его сказкой «Три Толстяка» ученики 8 класса. Ребятам намеренно было предложено выбрать к изучению и дальнейшему анализу одну из представленных сказок (Ю.К. Олеша «Три Толстяка» и С.Т. Аксаков «Аленький цветочек»). Восьмиклассники, естественно, остановили свой выбор на творчестве Олеша, так как с Аксаковым и «Аленьким цветочком» они были хорошо знакомы с начальной школы.

Одной из самых важных задач деятельности учителя является воспитание целеустремленной и активной творческой личности, самостоятельно мыслящей и способной к самостоятельному поиску информации, а также дальнейшему творческому применению её в реальных жизненных ситуациях. Поэтому к первому занятию по выбранной теме школьникам было предложено прочитать сказку «Три Толстяка», разделить на подгруппы и подготовиться презентовать определенные темы по анализу конкретного произведения. Были предложены такие темы: «Литературный процесс в 20-30 годы XX века», «Сказка Ю.К. Олеша Три Толстяка», «Мастерство Ю. Олеша на примере сказки «Три Толстяка». Каждая подгруппа самостоятельно готовила презентацию своей темы, распределив между собой обязанности: кто-то собирал материалы по автору произведения, кто-то непосредственно по анализу сказки, кто-то об истории создания «Трёх толстяков» и другое.

### Библиографический список

1. Абрамюк С.Ф. Фольклорные истоки композиции современной литературной сказки//Проблемы детской литературы. – Петрозаводск, 2011. – 220 с.
2. Аникин В.П. Русские писатели и сказка // Сказки русских писателей. - М.: Русское слово, 2015, 234 с.
3. Аникин В.П. Методологические проблемы филологических наук – М.: Художественная литература, 2008. – 380 с.
4. Аникин В.П. Русская сказка. – М.: Просвещение, 1995. – 518 с.
5. Аникин В.П. Фольклор как искусство. – М.: Просвещение, 2009. – 410 с.
6. Антонов В.И., Ямпилова З.С. Проблема стереотипов как один из барьеров в контексте коммуникации культур//Россия и Запад: диалог культур. Вып. 7. – М.: Наука, 1999. – 55 с.
7. Апресян. Ю.Д. Образ человека по данным языка. Попытка системного описания//Вопросы языкознания. – М.: 1995. – 132 с.
8. Арутюнян С.М. Нация и ее психический склад. – Краснодар, 2016.– 323 с.
9. Арутюнова Н.Д. Наивные размышления о наивной картине мира. – М.: Языки русской культуры, 2010. – 303 с.
10. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М.: Языки русской культуры, 2008. – 254 с.
11. Астафьева И.М. Виды синтаксических повторов, их природа и стилистическое использование: Автореф. дисс. филол. наук. М., 1963. С. 14.

- 12.Афанасьев А.Н. Народные русские сказки. – М.: Художественная литература, 2005. – 599 с.
- 13.Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М.: Советская энциклопедия, 2009. – 598 с.
- 14.Бахтина В.А. Эстетическая функция сказочной фантастики.– Саратов: Унт-та, 2017. – 321 с.
- 15.Барто А.Л. Большая литература для маленьких. – М, 2002. – 389 с.
- 16.Бегак Б.А. Правда сказки. – М., 2019. – 110 с.
- 17.Белинков А.В. Первая книга о Толстяках//Детская литература. – М., 2000. - №7. – С. 3 – 7.
- 18.Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 295 с.
- 19.Брутян Г.А. Язык и картина мира//Филос. Науки. – М.: Высшая школа, 1973. – 88 с.
- 20.Вайсгербер Л. Родной язык и формирование духа. – М.: МГУ, 1993.–250 с.
- 21.Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М: Русские словари, 2006. – 352 с.
- 22.Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов. М.: Языки славянской литературы, 2011. -117 с.
- 23.Воробьев В.И. Сказки по мотивам русского фольклора. Пермь, 2013. – 231 с.
- 24.Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Эдиториал УРСС, 2004. – 500 с.
- 25.Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М.: Гослитиздат, 1959. – 367 с.
- 26.Вундт В. Психология народов. – М.: Эксмо, 1998. – с. 546 с.
- 27.Горький А.М. О детской литературе. – М., 1968. – с. 3-450
- 28.Гречко В.А. Теория языкознания. М.: Высшая школа - 2003. – 375 с.

29. Гронская О.Н. Анализ сказочного текста (к проблеме языковой картины мира) // Междисциплинарная интерпретация художественного текста. й СПб.: Образование, 1995. С. 37-43.
30. Грушевская Т.Г. Основы межкультурной коммуникации. – М.: Юнити-Дана, 2003. – 319 с.
31. Демьянков В.З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода // Вопросы языкознания. 1994. №4. С. 7-33.
32. Детская литература // А.А. Сафонова. Воспитание сказкой. 1989, №8.
33. Дети и народные традиции. Материалы Пятых Виноградовских чтений. Часть I, часть II. Челябинск, 1991 г.
34. Домашнев А.И. Интерпретация художественного текста. – 2-е изд., доработанное. - М.: Просвещение, 1989. – с. 288 с.
35. Домашняя школьная библиотека // А.Л. Житких, Воспитание сказкой детей дошкольного возраста. №4, 5. 2005 г.
36. Дошкольное воспитание // Н.Н. Гойко. Сказка учит находить общий язык. 2003, №9.
37. Дошкольное воспитание // Короткова Н.М. Художественная литература в образовательной работе с детьми дошкольного возраста. 2001, №9.
38. Жинкин Н.И. Язык. Речь. Творчество. – М.: Наука, 1998. – 384 с.
39. Запорожец А.В. Психология восприятия сказки ребенком-дошкольником. Дошкольное воспитание. М., 2007
40. Зависть. Заговор чувств. Строгий юноша / Подготовка текстов А. В. Кокорина, коммент., статья Н. А. Гуськова и А. В. Кокорина. Краткая хроника жизни автора составлена Н. А. Гуськовым. Ил. и статьи М. С. Карасика. — СПб.: Вита Нова, 2017. — 624 с.: 71 ил. — (Рукописи) с. 334.
41. Карлтон Г. На похоронах живых: теория живого человека и формирование героя в раннем соцреализме // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 340.

42. Колшанский Г.В. Объективная картина мира в познании и языке. М.: Наука, 1990. – 257 с.
43. Комия М. Факт. и беллетристика в творчестве Ю. Олеши: на материале рассказа .Любовь. // Slavistica. Токио, 2011. № 26. С. 10–19.
44. Краткий словарь литературных терминов. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – 854 с.
45. Крупская Н.К. О библиотечном деле. – М., 1957. – с. 3-298.
46. Лазарев А.И. Сто уроков народоведения. Челябинск, 2017.
47. Леви – Строс К. Мифология Т 1. – Спб.: Гуманитарная академия, 2000. – 537 с.
48. Леонтьев А.А., Тарасов Е.Ф. Национально-культурная специфика речевого поведения. – М.: Наука, 1977. – 244 с.
49. Лидин В.Г. Друзья мои – книги. – М.: «Искусство», 1962. – с. 3-483.
50. Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки. – Свердловск, 2012. – 569 с.
51. Литература как фактор культуры. Тюмень, 1996
52. Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987.
53. Луначарский А.В. «Толстяки и чудаки»//Литературная газета. – М., 1930. – 30 июня. – с. 3-98.
54. Лупанова И.П. Русская народная сказка в творчестве писателей 1-ой половины 19 в. – Петрозаводск, 2009, - с. 3-569.
55. Лупанова И.П. Современная литературная сказка и ее критики (заметки фольклориста)//Проблемы детской литературы. – Петрозаводск, 2001. – с. 3-359.
56. Маковский М.М. Язык – Миф – Культура. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 332 с.
57. Медведева И. О литературе для детей. – М., 2009. – 298 с.
58. Медрим Д.Н. О поэтике волшебной сказки //Проблемы детской и зарубежной литературы. – Волгоград, 2011. – 445 с.

59. Мележинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. – М., 2008. – 425 с.
60. Мелетинский Е. М. Народный эпос, - Теория литературы. – М.: Наука, 1963. – 647 с.
61. Минеев В.Н. Проблемы детской литературы и фольклора. – Петрозаводск, 2001. – 420 с.
62. Начальная школа // Антепова В.А. Путешествие в страну русских сказок. 2003, №5.
63. Неелов Е.Н. Сказка, фантастика, современность. – Петрозаводск, 2007. – 275 с.
64. Неелов Е.Н. Фольклорно-сказочный «мир без выбора» в литературной сказке и научной фантастике//Проблемы детской литературы. – Петрозаводск, 2017. – с. 3 – 359.
65. Неелов Е.М. Сказка, фантастика, современность. – Л.: ЛГУ, 1987. – 390 с.
66. Никитина С.Е. Лингвистическая модель фольклорного мира//Устная народная культура и языковое сознание. – М.: Просвещение, 1993. – 519 с.
67. Олеша Ю.К. Три толстяка. – М., 1979., с. 3 – 179.
68. Питина С.А. Концепты мифологического мышления как составляющая концептосферы национальной картины мира. – Челябинск: Челябинский Государственный Университет, 2002. – 459 с.
69. Полозова Т.Д., Туюлина Г.П. Русская литература для детей/ под ред. Полозовой Т.Д. – М., 1998. – с. 3-518.
70. Полонский В.П. О литературе. – М., 1988. – с. 3 – 218.
71. Постовалова В.И. Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – М.: Наука, 1998. – 321 с.
72. Пропп В.Я. Принципы классификации фольклорных жанров//Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. – М., 1976. – с. 3 – 303.
73. Пропп В.Я. К вопросу о происхождении волшебных сказок. М., 1974



74. Пропп В.Я. Русская сказка. Ленинград, 1984
75. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки – М.: Просвещение, 1967. – 542 с.
76. Пропп В.Я. Фольклор и действительность – М.: Наука, 1978. – 568 с.
77. Прохорова Л.П. Типологическое изучение жанра литеоратурной сказки в когнитивном аспекте // XXII Дульзоновские чтения: Материалы Междунар. Конф. 19-20 июня 2000. б Томск, 2000. С. 90
78. Разова В.Д. Советская детская драматургия для детей. – Л., 1978. – 514 с.
79. Рошияну Н. Традиционные формулы сказки. – М.: Наука, 1974. – 481 с.
80. Смирнова В.О. О детях и для детей. – М., 2007. –373 с.
81. Смирнова М. Волшебные мотивы в литературной сказке//Детская литература. – М., 2007. - №9. – С. 3 - 9.
82. Традиционный фольклор в современной жизни. Тезисы докладов межвузовской научно-практической конференции. Челябинск: ЧГИИК, 1997
83. Толковый словарь русского языка. – М.: Азбуковник, 1999. – 890 с.
84. Уфимцева А.К. Роль лексики в познании человеческой деятельности и в формировании языка и языковой картины мира//Роль человеческого фактора в языке: Язык и языковая картина мира. – М.: Наука, 1988. – 456 с.
85. Филиппов К.А. Лингвистика текста. б СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2003. С. 253-254.
86. Чернявская И.С. Некоторые особенности современной литературной сказки//Проблемы детской литературы. – Петрозаводск, 1979, с. 3-201.
87. Чернявская Я.А., Розанов И.И. Русская советская литература//под. ред. Гнилomedова В.В. – Мн.: «Вышэйшая школа», 1984. – с. 3-510
88. Хрестоматия по фольклору. Русское народное творчество. – М.: Эксмо, 2003. – 710 с.

89. Энциклопедия для детей: Всемирная литература XIX и XX века. – М.: Аванта +, 2001. – 653 с.,
90. Ярмыш Ю.Ф. О жанре мечты и фантазии//Радуга. – 1972. - №11. – с. 3-241.