

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Художественное своеобразие сказок К. Г. Паустовского

Исполнитель Сергейчук Анастасия Вячеславовна

(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат педагогических наук

(ученая степень, ученое звание)

Дорофеева Марина Георгиевна

(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой 

(подпись)

кандидат педагогических наук, доцент

(ученая степень, ученое звание)

Кипнес Людмила Владимировна

(фамилия, имя, отчество)

«10» июня 2025 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2025

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ОСОБЕННОСТИ И ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА СКАЗКИ	6
1.1. Сказка как жанр	6
1.2. Эволюция жанра: от фольклорной к авторской сказке	15
Выводы по главе 1	26
ГЛАВА 2. ПОЭТИКА ПРОЗЫ К. Г. ПАУСТОВСКОГО	28
2.1. Особенности поэтики К. Г. Паустовского	28
2.2. Жанр сказки в творчестве К. Г. Паустовского	39
Выводы по главе 2	51
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	53
БИБЛИОГРАФИЯ.....	55

ВВЕДЕНИЕ

Темой данного исследования является художественное своеобразие сказок К. Г. Паустовского.

Сказка — один из древнейших и универсальных жанров устного и письменного творчества, сопровождающий человечество на протяжении тысячелетий. В её сюжетах и символике отражены знания того или иного народа, его мудрость, культурные коды и представления о ценностях. Возникнув на заре цивилизации как способ описания картины мира, передачи опыта и сохранения нравственных идеалов, сказка прошла сложный путь трансформации от древних мифологических сказаний и до авторских интерпретаций и современных переосмыслений в искусстве.

Начиная с первой трети девятнадцатого века, в русской литературе стал активно развиваться жанр авторской (литературной) сказки. Эта тенденция окрепла и особенно ярко проявила себя в двадцатом веке — в творчестве Павла Петровича Бажова, Бориса Викторовича Шергина, Степана Григорьевича Писахова, Михаила Михайловича Пришвина, Евгения Львовича Шварца и др. К этой плеяде выдающихся мастеров литературной сказки, безусловно, можно и причислить Константина Георгиевича Паустовского. Несмотря на то, что в арсенале Паустовского-сказочника всего девять сказок, однако эти произведения, собранные вместе, позволяют судить о своеобразии жанра сказки в творчестве писателя.

Паустовский вводил в элементы фольклора во множество своих произведений — повести, рассказы, эссе, и если этому аспекту посвящено немало научных трудов, например, Э. В. Померанцевой, то о художественном своеобразии сказок упомянуто лишь попутно (сказки Паустовского единично рассматривались отдельно в работах по архетипам и жанровому своеобразие). Глубокого исследования художественной специфики сказок писателя не проводилось, чем и обусловлена **актуальность** данной работы.

Научная новизна работы заключается в систематическом анализе творчества К.Г. Паустовского, в частности, его сказок, которые ранее не были предметом специального исследования в таком объеме. Особое внимание уделяется синтезу фольклорных традиций и авторской индивидуальности.

Объектом исследования являются произведения К. Г. Паустовского.

Предметом исследования – художественное своеобразие сказок К. Г. Паустовского.

Материалом исследования послужили прозаические произведения писателя, включая сказки «Тёплый хлеб», «Растрёпанный воробей», «Дремучий медведь», «Стальное колечко» и др.

Целью исследования является изучение художественного своеобразия сказок К. Г. Паустовского.

Для реализации поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. Изучить литературу и источники по теме ВКР.
2. Исследовать понятия «фольклор», «миф», «мифология», «жанр», «сказка», «литературная сказка».
3. Исследовать своеобразие художественного мира и поэтики К. Г. Паустовского.
4. Определить влияние фольклорных и литературных традиций на формирование авторского стиля Паустовского в жанре сказки.
5. Сформулировать основные выводы о художественном своеобразии сказок Паустовского.

Методологической базой исследования стали теоретические труды зарубежных и отечественных исследователей по литературе и фольклору А. Аарне, Е. М. Мелетинского, В. Я. Проппа, Э. В. Померанцевой, Е. А. Костюхина, А. И. Никифорова, Л. Ю. Брауде и др., а также монографии и научные работы по творчеству К.Г. Паустовского таких исследователей, как Л. П. Кременцов, А. Ф. Измайлов, Л. А. Левицкий, и др.

В работе использовались следующие **методы** исследования: описательно-аналитический метод, сопоставительный анализ, литературоведческий анализ, филологический анализ.

Теоретическая значимость исследования состоит в расширении представлений о жанре сказки в литературе XX века и углублении понимания творческого метода Паустовского, гармонично соединившего в жанре сказки уникальное авторское слово и элементы фольклорных сказочных традиций.

Практическая значимость. Материалы исследования могут быть применены для дальнейшего изучения связей между фольклором и авторской литературой, а также использованы при подготовке учебных пособий для студентов-филологов, изучающих проблемы русской литературы.

Структура работы: дипломная работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы.

ГЛАВА 1. ОСОБЕННОСТИ И ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА СКАЗКИ

В первой главе мы обратимся к истокам сказки, исследуем её жанровую природу, выделим ключевые признаки, отличающие её от других форм повествования, и проследим, как менялись её формы и функции под влиянием социокультурных изменений.

1.1. Сказка как жанр

Сказка – один из жанров фольклора и литературы. Прежде чем говорить о художественном своеобразии сказок конкретного автора, нужно ввести терминологическую справку.

В Большой Советской Энциклопедии понятие «сказка» освещается как «один из основных жанров устного народнопоэтического творчества, эпическое, преимущественно прозаическое, художественное произведение волшебного, авантюрного или бытового характера с установкой на вымысел» [40].

В.П. Аникин дает такое определение сказки: «это коллективно созданные и традиционно хранимые народом устные прозаические художественные повествования такого реального содержания, которые по необходимости требуют использования приемов неправдоподобного изображения реального. Они не повторяются больше ни в каком другом жанре фольклора» [5, с. 195].

В поэтическом словаре А.П. Квятковского предлагается довольно ёмкое определение: «сказка – древнейший народный жанр повествовательной литературы преимущественно фантастического характера, имеющий целью нравоучение или развлечение. В сказках проявляются характер народа, его мудрость и высокие моральные качества» [14].

Если обратиться к современным энциклопедиям, ориентированным на массового читателя, то можно найти такое определение сказки: «один

из жанров устного народного творчества: прозаический устный рассказ о вымышленных событиях в фольклоре разных народов» [6]. Другой источник подразумевает сказку уже как «один из видов фольклорной прозы, встречающийся у различных народов и подразделяющийся, в свою очередь, на жанры. Важнейшей характеристикой сказки является то, что в ней присутствует обязательная установка на вымысел, что определяет и поэтику сказки» [47]. Ещё одним вариантом трактовки понятия «сказка» будет такой: это «народнопоэтическое или литературное произведение о вымышленных событиях и лицах, где действуют волшебные силы» [3].

Таким образом, сегодня термином «сказка» обозначают различные виды устной художественной прозы, например, волшебные сказки, нравоучительные рассказы о животных, сатирические анекдоты, авантурные повести. Фольклорная сказка относится к народной прозе, к которой также традиционно причисляют такие жанры, как предание, легенда, быличка, бывальщина. Объединяет перечисленные жанры установка на достоверность, на факт, который когда-то был или мог быть. Сказка же отличается от перечисленных жанров установкой на вымысел и поэтому является самым художественным жанром фольклора, реализующим основную функцию искусства – эстетическую. Как указывает Е.А. Костюхин, «сказка рассказывается для развлечения и поучения» [15, с. 92].

От сказки слушатель (читатель) ждет занимательного сюжета, фантастических метаморфоз; в ней обязательна победа добра над злом и т.д. Сказка разнообразна в жанровом отношении: к ней относят не только собственно сказки о чудесных приключениях, но и забавные рассказы и истории о проделках животных, полные юмора анекдоты.

Сказка имеет генетическую связь с мифом.

Жанровыми особенностями сказки занимались многие исследователи – как зарубежные, так и отечественные. В контексте нашего исследования наиболее важными являются работы В.Я. Проппа «Морфология сказки», Э.В. Померанцевой «Мифологические персонажи в русском фольклоре», М.К.

Азадовского «Русские сказки», А.И. Никифорова «Сказка, ее бытование и носители», а также труды Е.М. Мелетинского «Структурно-топологическое изучение сказки», «Миф и сказка», «От мифа к литературе».

Первыми исследователями народной сказки стали представители т.н. мифологической школы фольклористики – немецкие учёные братья В. и Я. Гримм, англичане Д. Матферсон и Т. Перси, русские исследователи А.Н. Афанасьев, Ф.И. Буслаев, О. Миллер и др. Исходя из научных представлений о связи мифа и сказки, они рассматривали сказку как «осколок древнего мифа». Например, Буслаев в работе «О народной поэзии в древнерусской литературе» пишет, что «...безыскусственная поэзия каждого христианского народа проходит три заметные периода: мифологический, смешанный и собственно христианский. В среднем периоде, который характеризуется *двоеверием*, поэзия смешанная, или двоеверная, служит необходимым историческим переходом от мифологической к собственно христианской» [9].

Позже, в работе «Исторические очерки русской народной словесности» (1861) исследователь связывает сказки с языческими обрядами, а Якоб Гримм усматривает в них отголоски древнегерманской мифологии.

Английские исследователи, такие как Томас Перси (сборник «Памятники древней английской поэзии», 1765) и Джеймс Макферсон (спорные «Поэмы Оссиана», 1760–1763), несмотря на дискуссии о подлинности представленных ими материалов, стимулировали интерес к кельтскому и англосаксонскому фольклору, что также вписывалось в мифологический подход. Мифологическая школа не избежала критики: её упрекали в гипертрофированном мифологизме, т.е. в стремлении видеть в каждом сказочном образе (например, Бабе-Яге или Змее Горыныче) исключительно «бывших» мифологических персонажей, а в сказке – деградировавший миф. При этом ученые этой школы игнорировали социальный, исторический или бытовой контекст. Исследователь фольклорной сказки С.Г. Лазутин писал, что «главный недостаток работ этих ученых — чрезмерная архаизация фольклора, преувеличение его мифологизма» [18, с.5].

Антропологическая школа (Эдуард Тайлор, Джеймс Фрэзер) позднее предложила альтернативу «мифологам», объясняя сходство сюжетов не общим мифологическим ядром, а единством человеческой психики или схожими стадиями культурного развития. Структуралисты, такие как Владимир Пропп («Морфология сказки», 1928), сместили акцент на анализ повествовательных функций, а не мифических корней.

Несмотря на устаревшие методы, вклад мифологической школы в изучение фольклора значителен: она заложила основы сравнительной мифологии (напр. труды Макса Мюллера о солярных мифах) и вдохновила последующие поколения учёных на изучение фольклора как зеркала коллективного бессознательного, что отразилось в работах Карла Юнга об архетипах.

По-другому смотрели на сказку представители сравнительно-исторического направления в фольклористике («школа заимствования»): Т. Бенфей, А.Н. Пыпин, В.В. Стасов, а также знаменитый русский учёный Александр Николаевич Веселовский и выдающийся финский исследователь сказки Антти Аарне. «Компаративистов» интересовало в большей мере совпадение сюжетных схем или отдельных мотивов в сказках разных народов. Сравнивая рассеянные по Европе сказочные сюжеты, родиной которых являлась Индия, ученые пытались установить пути распространения сказки.

Сторонники антропологической школы – ученые Э. Тайлор, Мак-Каллок, А. Ланг, Дж. Фрезер и др. сформулировали теорию «самозарождения сказочных сюжетов», исходя из общих для всего человечества законов психики и из убеждения, что все народы проходят последовательно один и тот же путь развития.

Обратимся к трактовке жанра сказки, представленной в трудах наиболее авторитетных в русской науке ученых-фольклористов.

«Сказки, — писал известный фольклорист первой половины XX века А. И. Никифоров, — это устные рассказы, бытующие в народе с целью развлечения, имеющие содержанием необычные в бытовом смысле события

(фантастические, чудесные или житейские) и отличающиеся специальным композиционно-стилистическим построением» [28]. Это краткое, но довольно ёмкое определение подчёркивает жанровые особенности сказки, определяя её бытование «с целью развлечения». Развлекательность и занимательность считали отличительными признаками сказки и известные фольклористы братья Соколовы. В своем сборнике «Сказки и песни Белозерского края» они писали: «Термин сказка мы употребляем здесь в самом широком значении — им мы обозначаем всякий устный рассказ, сообщаемый слушателям в целях занимательности» [50].

Как нет единого определения сказки, так нет и раз и навсегда принятой учеными научной классификации народных сказок: исследователи по-разному определяют границы жанров или групп сказок. Рассмотрим некоторые наиболее устоявшиеся в литературоведческой среде разграничения, а также обратимся к интересным для изучения подходам, которые помогают понять главные черты и функции жанра.

Одним из первых масштабно систематизировать сказочный материал смог финский учёный А. Аарне в работе «Указатель сказочных типов». На примере европейских сборников, крупнейшим из которых было собрание сказок А. Н. Афанасьева, учёный выделил следующие типы сказочных текстов: 1) сказки о животных; 2) собственно сказки; в группу входят следующие жанры: а) волшебные сказки; б) легендарные сказки; в) сказки о глупом чёрте (великане); 3) анекдоты. Внутри представленных групп сказки объединяются в гнёзда по тематическому признаку, каждая сказка (как полноценное произведение, мотив или эпизод) в свою очередь имеет порядковый номер [7, с.7]. Аарне считал сюжет основной и естественной единицей фольклора. На русский язык работа была переведена Н.П. Андреевым в 1929 году. Автор внёс в указатель дополнения из русских сборников сказок, а также указал ссылки на новейшие произведения. На «Указатель...» нередко ссылаются учёные различных школ и используют классификацию как опору для будущих исследований. Ввиду того, что Аарне заложил в основу классификации

достаточно понятный принцип деления текстов по жанровым разновидностям, а внутри них – по сюжетным типам, список расширяется и дополняется по сей день.

Важную роль в изучении народной сказки сыграл русский ученый, известный филолог и фольклорист Владимир Яковлевич Пропп (1895–1970). В работе «Морфология сказки» (1928) на примере волшебных произведений Пропп рассмотрел сказку как единую структуру с устойчивыми постоянными элементами (функциями). Открытые исследователем инварианты и их соотношение в сказочной композиции составляют структуру волшебной сказки.

На первых страницах "Морфологии сказки" В.Я. Пропп активно полемизирует с предшественниками по изучению сказки. Он доказывает две вещи: во-первых, и мотивы (отдельные элементы сказки), и сюжеты можно разбить на части. При этом, во-вторых, нет четких правил или надежных способов, чтобы точно определить, где заканчивается один сюжет и начинается другой. Из-за этого сложно отличить полностью самостоятельные сюжеты от их вариаций.

Пропп подчеркивает парадокс: хотя мотивы и сюжеты повторяются в разных сказках, именно они не объясняют, почему волшебные сказки так похожи друг на друга по структуре. На самом деле, эти элементы — словно «переменные» в формуле: они меняются от сказки к сказке.

Главное, что объединяет сказки, по мнению Проппа, — это их неизменная композиция. То, как мотивы сочетаются в сюжете, как они распределяются и группируются, зависит от жесткой внутренней структуры, которая остается одинаковой для всех волшебных сказок. Именно эта структура, а не сами мотивы, создает их узнаваемое единообразие.

На основе сказок из сборника Афанасьева Пропп делает вывод, что ход событий во многом совпадает, несмотря на разнообразные мотивы. Исследователь выделяет 31 функцию действующих лиц, которые могут встречаться в волшебной сказке: отлучка, запрет и нарушение запрета,

разведка вредителя и выдача ему сведений о герое, подвох и пособничество, вредительство (или недостача), посредничество, начинающееся противодействие, отправка, первая функция дарителя и реакция героя, получение волшебного средства, пространственное перемещение, борьба, клеймение героя, победа, ликвидация недостачи, возвращение героя, преследование и спасение, неузнанное прибытие, притязания ложного героя, трудная задача и решение, узнавание и обличение, трансфигурация, наказание, свадьба.

Ученый убедительно показывает, что несмотря на то, что в одном произведении не обязательно должны присутствовать все функции, у них есть неизменная последовательность и ограниченное число в зависимости от развития повествования. Исходя из этого правила можно выделить такую особенность сказки, как устойчивость функций. События вроде испытания будут повторяться в разных сказках при изменяющихся персонажах. Функции приписываются к одному из семи выделенных исследователем типов персонажей. Такими маркерами стали герой и ложный герой, злодей, помощник, искатель, даритель и гонец. При отсутствии некоторых персонажей его функции передаются герою. Инвариантность – ещё одна характерная черта сказки. Это объясняется тем, что в сказке структура, или же форма, важнее содержания. Например, «дарителем» может быть и старик, и животное, но функция (дать волшебный предмет) остаётся.

Структурный подход был переосмыслен Проппом в работе «Исторические корни волшебной сказки» (1946), где исследуемый материал был распространён – был добавлен обряд инициации как один из основных компонентов сюжета.

Кроме этого, В.Я. Пропп предложил свою жанровую классификацию сказочных текстов. Фольклорист делит сказки на 1) волшебные; 2) кумулятивные; 3) о животных, растениях, неживой природе и предметах; 4) бытовые или новеллистические; 5) небылицы; 6) докучные сказки.

Волшебные сказки «выделяются не по признаку волшебности или чудесности... а по совершенно четкой композиции» [41]. Как отмечают исследователи, их основу составляет архетип инициации — древнего обряда перехода, символизирующего взросление героя. Этот ритуал метафорически воплощён в сюжете: персонаж отправляется в таинственное «иное царство» (лес, подземный мир, далёкие земли), преодолевает испытания, обретает награду (невесту, волшебный предмет) и возвращается домой, завершая цикл трансформации. Такое повествование, по выражению учёных, существует «вне реальности», создавая автономный мир с особыми законами. Стилистика этих сказок насыщена устойчивыми формулами («жили-были», «скоро сказка сказывается»), присказками и орнаментальным языком, что усиливает их ритуальный характер.

Особняком стоят кумулятивные сказки, чья структура основана на принципе нарастающего повторения. Каждое новое звено в цепочке действий («Репка», «Колобок») или персонажей («Терем мухи») создаёт комический эффект за счёт ритмического нагнетания. Несмотря на немногочисленность в русском фольклоре, они ценятся за игровую поэтику: аллитерации, рифмы, звукоподражания, превращающие текст в словесную игрушку.

Классификация прочих жанров опирается не на композицию, а на иные критерии. Например, сказки о животных (распространённые у народов Севера и Африки) часто включают аллегорические сюжеты («война грибов», «лиса и журавль»), где чудесное не нарушает логики реальности, а становится её частью, порождая юмор. Бытовые (новеллистические) сказки фокусируются на социальных типажах: хитрых ворах, мудрых крестьянах, сварливых жёнах, — высмеивая человеческие пороки или прославляя смекалку.

Отдельного внимания заслуживают небылицы — истории с абсурдной фабулой (волки, строящие пирамиду из своих тел, чтобы достать человека с дерева), и докучные сказки, напоминающие бесконечные дразнилки («Про белого бычка»), которые, по замечанию В.Я. Проппа, служат скорее игровым элементом, чем полноценным повествованием. Славянский фольклор

дополняет эту палитру богатырскими и солдатскими сказками, где эпические подвиги переплетаются с реалиями исторического быта. Однако, как подчёркивают фольклористы, любая классификация условна — сказки постоянно «перетекают» из одного жанра в другой, обогащаясь новыми мотивами и отражая культурные особенности создателей.

Важной характеристикой сказки является то, что в ней присутствует обязательная установка на вымысел, что определяет и поэтику сказки. К главным признакам сказки, по В.Я. Проппу, относятся «несоответствие окружающей действительности» и «необычайность... событий, о которых повествуется» [42]. События носят символический, а не реалистичный характер: перелёты через огненные реки, превращения, и т.д. Также, Пропп даёт характеристику героям сказки. Персонажи лишены конкретных психологических характеристик (герой «добрый», злодей «коварный»).

В 1975 г. вышел «Указатель сюжетов русских быличек и бывальщин о мифологических персонажах», составленный С.Г. Айвазян и О. Якимовой, прилагающийся к книге Э.В. Померанцевой «Мифологические персонажи в русском фольклоре». Этот указатель построен строго как характеристика мифологических персонажей, разделенных на три группы: духи природы, домашние духи и группа, включающая рассказы о чёрте, змее и проклятых. Внутри каждой группы выделены разделы, касающиеся одного персонажа (леший, водяной, домовый и т.п.). Научная ценность этой работы несомненна: она показала, что быличка, как и другие эпические жанры, имеет свой круг сюжетов и мотивов, которые классифицированы здесь по персонажам.

Современные исследователи А.Е. Наговицын и В.И. Понамарева в книге «Типология сказки» предложили такую типологию современных сказок на основе известных классификаций:

- 1) волшебные;
- 2) о животных;
- 3) сказки-пародии;
- 4) легендарные;

5) новеллистические;

6) детские сказки.

В сказочном фонде представлены различные по содержанию и формам не только сложные, но и предельно простые сказки («Курочка Ряба», «Репка»), с захватывающим сюжетом («Кот, Петух и лиса», «Гуси–лебеди»). У каждого вида есть свои особенности [25, с. 19].

Таким образом, сказка — это универсальный культурный код, сочетающий вымысел, структурированность, символику и воспитательную функцию. Границы жанра гибки, но ключевые признаки остаются узнаваемыми, и используемыми до сих пор.

1.2. Эволюция жанра: от фольклорной к авторской сказке

В параграфе 1.1. мы рассмотрели связь сказки с мифом. Сам термин «миф» (от греч. *mythos* – сказание) означает появляющиеся в дописьменных обществах предания о первопредках, богах, духах и героях. Мифологические сюжеты часто пересекаются с обрядами и ритуалами, соединяя визуально-вербальные формы, и выступают как специфический способ систематизации знаний об окружающем мире. Миф в литературе — не просто «древняя история», а живой механизм, позволяющий авторам говорить на языке символов, понятном спустя долгое следование времени и культур.

У сказки определённо есть мифологическая семантика. Об этом подробно рассуждает в своих трудах основатель школы теоретической фольклористики Елеазар Моисеевич Мелетинский. Учёный утверждает, что смешение мифа и сказки происходит ещё в первобытном фольклоре и продолжается в древнегреческой традиции, где и зародился термин «миф», а многие греческие мифы «можно рассматривать как типичные сказки или исторические предания» [23]. Например, сюжеты добывания или похищения диковинок и чудесных предметов в сказках наподобие «Сказки о молодильных яблоках и живой воде» и «Волшебного кольца» восходят к мифам о

«культурных героях» вроде Прометея. Сказки о визите «иных миров» для освобождения находящихся там пленниц (напр. «Могучий Ганс» Гримм) «напоминают мифы и легенды о странствовании шаманов или колдунов за душой больного или умершего» [24].

В той же статье Мелетинский выделяет основные уровни процесса трансформации мифа в сказку – деритуализация и десакрализация, ослабление строгой веры в истинность мифических "событий", развитие сознательной выдумки, потеря этнографической конкретности, замена мифических героев обыкновенными людьми, мифического времени - сказочно-неопределенным, ослабление или потеря этиологизма, перенесение внимания с коллективных судеб на индивидуальные и с космических на социальные, с чем связано появление ряда новых сюжетов, появление некоторых структурных ограничений [24].

При этом, у сказки может быть «условная поэтическая мифология». К этому явлению можно отнести наличие мифических существ в русских сказках, которые отражают сохранившиеся до сих пор в народе суеверия. Исследователь отмечает, что «именно эта поэтическая мифология русской сказки восходит в конечном счете к древнейшим мифам» [24].

Наряду с этим подвергается изменению концепция времени и пространства: строгая локализация и первотворение сменяются на неопределённое «сказочное» время и место. В результате появляются и недостоверные, «демифологизированные» элементы (напр. Баба-яга в сказках — десакрализованный хранитель границы между мирами, чьи действия лишены культового значения).

Кроме этого, происходит и демифологизация героя сказки. Мелетинский предполагает, что на это могло повлиять «взаимодействие традиции собственно мифологического повествования и всякого рода быличек, центральными персонажами которых с самого начала были обыкновенные люди, порой безвестные и даже безымянные» [22]. Вместо полубогов и потомков волшебников появляются новые маркёры, указывающие

преимущественно на «социальную обездоленность» или унижение («незнайка», «дурачок», «сирота» и т.д.).

Мелетинский отмечает, что «по мере того как миф превращается в сказку, интерес сосредоточивается на личной судьбе. В сказках добытые объекты и достигнутые цели не являются природно-культурными или космическими объектами. Теперь это – пища, женщины, чудесные предметы; вместо происхождения вещей (то, что было в мифе) находим перераспределение некоторых благ, добытых для себя и для своей общины» [22, с.50].

Несмотря на неполноту сведений о сказке в Древней Руси, можно учесть предположение Э.В. Померанцевой о выделении сказки из устной прозы в специфический жанр. Уже тогда были явные «особенности» её поэтики, о чём говорят летописные предания, где «использованы типично сказочные композиционные схемы, троекратные повторения, фантастические образы и ситуации» [39, с.26].

Первое упоминание собственно сказок в российских письменных источниках относят к 1649 году.

До середины XIX века термин «сказка» употреблялся в разных значениях. В начале XVIII века появилось понятие «ревизские сказки» - документ, предоставляющий результаты подушных переписей податного населения Российской империи. Слово «сказка» произошло от глагола «казать», то есть «показывать» в одном из значений. Переписчики вносили сведения, полученные со слов опрошенного.

Издrevле существовало выражение «баять басни», а сказочников называли «бахарями». В одном древнем документе представлена бытовая сцена: отходящего ко сну боярина забавляет рассказыванием сказок бахарь. Иван Грозный держал при себе слепцов-рассказчиков. У царя Михаила были сказочники Клим Орефин, Петр Сапогов и Богдан Путята. За умение им было пожаловано по четыре аршина сукна и по кафтану [38].

Первые сборники русских сказок появились в конце XVIII века. Составителем первого сборника сказок можно считать Петра Тимофеева. Наиболее полным собранием русских народных сказок признан сборник, выпущенный А. Н. Афанасьевым в середине XIX века. Материал (сказки) поставляли Афанасьеву из разных регионов России. Если несомненным достоинством сборника считается полнота сказочного материала и его жанровое разнообразие, то минусом этого сборника исследователи считают доработку Афанасьевым текстов сказок на своё усмотрение, а также отсутствие сказочника, от которого были записаны тексты сказок. Сказочник – это важнейший «элемент» в изучении сказки. Так, например, братья Соколовы, составители сборника «Сказки и песни Белозерского края», отмечают не просто сказку, но и сказителя, описывая его личность, делая пометки об особой манере рассказывания сказок.

Выдающийся русский лексикограф Владимир Иванович Даль также записал большое количество сказок для А.Н. Афанасьева. Кроме этого, он сам является автором сказок, во многом основанных на сказках народных.

Вслед за сборником Афанасьева выходят и другие собрания русских сказок: «Великорусские сказки» И.А. Худякова (М., 1860–1862), «Народные сказки, собранные сельскими учителями» А.А. Эрленвейна (Тула, 1863) и др.

Особый всплеск интереса к русскому народному творчеству отмечается во второй половине XIX века. В это время сказочные тексты, которые рассказывались нянями и бабушками, стали публиковаться в учебниках и хрестоматиях. Одним из таких изданий, вышедших в 1864 году большим тиражом и переиздававшихся впоследствии много раз, была учебная книга «Родное слово» К. Д. Ушинского. В ней были опубликованы русские сказки в том «пересказе», в котором мы их знаем сейчас: это сказки для самых маленьких – «Колобок», «Теремок», «Петух и Кот», «Репка» и т. д.

В начале XX века наступила новая эра в собирании и изучении сказок. Это был период, когда сказки тщательно записывались и подвергались научному анализу. Собиратели стали исследователями, записи велись

аккуратно, бережно сохранялись диалектные особенности разговорного языка, обращалось внимание на манеру исполнения сказочников. Кроме прочего, стала фиксироваться биография рассказчика, культурная и экономическая среда вокруг него, бытовые обстоятельства. Тексты рассказов стали сопровождаться комментариями, указателями и глоссариями.

Первым сборником такого рода, содержащим 303 рассказа из Архангельской и Олонецкой областей, являются «Северные сказки» (1909), записанные Н.Е. Ончуковым. Он расположил материал не по тематике, а по сказителю, указав его биографические и творческие особенности. Позднее был издан сборник братьев Б.М. и Ю.М. Соколовых «Сказки и песни Белозерского края» [50]. Географическое общество опубликовало работы известного этнографа Д.К. Зеленина «Великорусские сказки Пермской губернии» (СПб., 1914) и «Великорусские сказки Вятской губернии» (СПб., 1915).

В целом, можно констатировать, что к середине XX века основной «корпус» русских сказок был составлен и изучен.

С народной (фольклорной) сказкой тесно связана литературная (авторская) сказка. «Литературная сказка» - тип эпического (реже - драматического) авторского произведения [49, с.235]. На сегодняшний день нет единого методологического подхода к изучению литературной сказки как жанра. Часто исследователи рассматривают сказки конкретного автора, определяя особенности поэтики произведений. О проблеме определённости жанра писал С.Я. Серов: «...литературной сказке до сих пор не везёт. Права её в литературе признаны, но её место среди других жанров не совсем понятно. Она как Золушка среди людей: то ли сирота-замарашка, то ли принцесса» [46, с.4].

По мнению Л.Ю. Брауде, «литературная сказка — авторское, художественное, прозаическое или поэтическое произведение, основанное либо на фольклорных источниках, либо сугубо оригинальное; произведение преимущественно фантастическое, волшебное, рисующее чудесные приключения вымышленных или традиционных сказочных героев и, в

некоторых случаях, ориентированное на детей; произведение, в котором волшебство, чудо играет роль сюжетобразующего фактора, служит отправной точкой характеристики персонажей [8]. В определении упоминаются две важные установки – авторство и «чудесное», как сюжетобразующие элементы. С.Я. Серов заметил, что многие свойства в представленном определении можно отнести и к другим жанрам – к рассказу, басне, притче, детективу или научной фантастике. Исследователь приводит в пример другое определение, «первое в истории русской критики»: «Сказка есть повествование вымышленного происшествия. Она может быть в стихах и в прозе» [30].

Литературную сказку и её проблематику подробно рассматривает в своих работах М.Н. Липовецкий, в которых определяет авторскую сказку как неканонический жанр, который, соответствуя волшебной фольклорной сказке, отличается от неё психологизмом, превращением персонажей из «знаков» в полнокровные «образы» [20]. Исследователь также опирается на понятие «память жанра» и находит ему место в структуре жанрового миропонимания: «к литературным сказкам, очевидно, следует отнести те произведения, в которых аксиологический ориентированный тип концепции действительности, сложившийся в народной волшебной сказке, представлен не как фрагмент художественного мира, а как его основание и структурный каркас и воссоздается через систему основных и факультативных носителей "памяти жанра" волшебной сказки» [20, с. 7]. Автор обращает внимание на обновление архетипизации как на необходимое условие существования литературной сказки как жанра.

Русскую литературную сказку рассматривает в диссертации Л.В. Овчинникова, которая пишет про этапы её развития и изменения, а также проводит комплексное исследование отечественной литературной сказки XX века и выявляет тенденции в её развитии: это «объединение с любыми жанрами, появление продолжений, новых приключений и сериалов, проникновение в массовую литературу» [29]. По определению Овчинниковой,

литературная сказка – «многожанровый вид литературы, реализуемый в бесконечном многообразии произведений различных авторов. В каждом из жанровых типов литературной сказки своя доминанта (гармоничный мирообраз, приключение, воспитательный аспект)».

Основоположником авторской сказки принято считать французского поэта Шарля Перро. В его самом известном сборнике «Сказки моей матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями» (1697) насчитывается 8 сказок (переиздавая книгу, автор включил еще 3 стихотворных сказки), каждая из которых заключала мораль в стихах. На русский язык сказки перевёл И.С. Тургенев, сделав перевод наиболее близким к оригиналу, однако без стихотворной формы морали. Стиль произведений Перро сближал их с придворной литературой. «Сказки» способствовали демократизации литературы и оказали влияние на развитие мировой сказочной традиции (братья В. и Я. Гримм, Л. Тик, Х. К. Андерсен и др.).

Авторы литературных сказок Скандинавии, особенно Ганс Христиан Андерсен, были первыми среди европейских литераторов, обнаруживших возможность построения художественного творчества на основе национальных традиций и фольклора собственных народов. Андерсен начал свой путь с переработки народных сюжетов, как это делали братья Гримм, но быстро вышел за рамки простого пересказа. Например, в сборнике «Сказки, рассказанные детям» (1835), он использовал истории, услышанные в детстве («Огниво», «Принцесса на горошине»), но добавил им психологическую глубину и детализацию. Со временем он полностью отошел от фольклорных канонов, создавая оригинальные сюжеты («Снежная королева», «Русалочка»), которые стали частью мирового культурного наследия.

Авторская самобытность отчетливо проявляется в образе повествователя. Специфическая особенность литературной сказки Андерсена, отличающая её от фольклорной версии, состоит в постоянной роли рассказчика, служащего связующим звеном между волшебным миром произведения и самим автором. Голос рассказчика звучит как в начальных, так

и в завершающих фрагментах текста, периодически вторгаясь даже в основной сюжет. Рассказчик систематически комментирует события, интерпретирует поведение персонажей, высказывая свою оценку поступкам героев и обращаясь непосредственно к аудитории.

В русской традиции художественный потенциал сказки прекрасно осознавал А.С. Пушкин, который познакомился с этим жанром не по книжным текстам, а «из уст народа», слушая няню и крестьян-рассказчиков. «Сказка-сказкой — писал он, — а язык наш сам по себе и ему-то нигде-то нельзя дать этого русского раздолья, как в сказке. А как это сделать, чтоб выучиться говорить по-русски и не в сказке... Что за прелесть эти сказки. Каждая есть поэма» [2, с.14]. Пушкинские сказки написаны четырёхстопным хореем — ритмичным, напевным размером, близким к народным сказаниям. Пушкин мастерски соединяет просторечия, народные выражения с высокой поэтической лексикой.

Азадовский подчеркивал, что Пушкин не просто копировал народные сюжеты, а творчески перерабатывал их, вводя элементы социальной критики. Например, в «Сказке о рыбаке и рыбке» он отмечал связь с немецкой сказкой братьев Гримм, но акцентировал уникальную философскую глубину пушкинской версии [1].

Примечательно, что многие из литературных памятников позднего фольклора являются уже вторичным образованием, закреплённым в устной-народной среде книжными источниками. Например, ряд записей сказки о золотой рыбке является уже отражением не непосредственно устной традиции, а пушкинской сказки. Сильно повлиял пушкинский текст и на сказку о чудесном сыне (сюжет «Царя Салтана»).

Опираясь на архетипы и мифологические источники, авторская сказка ориентирована не только на жанры народной сказки, но и на заимствование элементов из литературных сказок «классиков» жанра - Г.Х. Андерсена, А.С. Пушкина и др.

Вопрос о схожести и отличии народной и авторской сказки невозможно разрешить без осмысления различий и «самой тесной связи» фольклора и литературы. Об этом, в частности, размышляет В.Я. Пропп в работе «Специфика фольклора» (1946). Учёный подчёркивает, что фольклор и литература не только противопоставляются, но и взаимно обогащаются: «Важен самый факт изменяемости фольклорных произведений сравнительно с неизменяемостью произведений литературных» [43]. Фольклорное произведение живет в постоянном движении и изменении, поэтому оно не может быть изучено полностью, если записано только один раз. Должно быть много вариантов.

Литература заимствует фольклорные мотивы и стилистику (например, использование пословиц в пьесах Островского или сказовая манера Лескова), а фольклор, в свою очередь, иногда адаптирует литературные формы, как в случае городских романсов или частушек. Однако Пропп предупреждает, что прямое перенесение литературных методов анализа на фольклор приводит к искажению его сути.

С. Серов отмечает, что сходство литературы с фольклором в вымысле, однако ничего не мешает автору вдохновиться миром фольклора. Главное отличие литературной сказки от авторской, по словам исследователя, - «индивидуальная авторская фантазия, свобода отбора из «сокровищницы народного опыта» лишь того, что нужно писателю прямо сейчас» [46]. Слова В.П. Аникина также подтверждают эту мысль: «...литературная сказка может быть создана лишь при условии творческого отношения писателя к фольклору, при условии проявления в сказочном повествовании авторской индивидуальности, при условии переработки того, что донёс до нас сказочный эпос, на основе глубокого изучения современной действительности – первого источника всякого творчества» [5, с.245].

В конце XIX – начале XX века формат сказки стал пользоваться популярностью у писателей Серебряного века. 20-е годы - особый период для литературной сказки. Это время «возрождения памяти жанра» [20], появления

литературных сказок, как поэтических, так и прозаических. Среди них – произведения А. Ахматовой, М. Цветаевой, Л. Леонова, С. Клычкова, поздние сказки А. Ремизова, Е. Замятина. Липовецкий подчеркивает, что «непосредственное» обращение художников к нравственным идеалам народа, «предпринятая ими отважная и освежающая попытка найти в многовековом культурном сознании народа прямые ответы на вопросы революционного времени» стали основой поэтики сказок данного периода [20, с.87].

1920-е гг. – это и время становления новой детской литературной сказки. Главной, с точки зрения И.П. Лупановой, стала тенденция «изображения противоборствующих сил как социально враждебных»: «Идущая непосредственно от сказочного фольклора эта тенденция взрывала благодушную тенденцию дореволюционной литературной сказки с ее мнимыми конфликтами и назойливыми моральными сентенциями. Подавляющее большинство авторов, выступивших в 20-е годы в жанре сказки, считало своей задачей способствовать выработке и укреплению в маленьком читателе четких классовых представлений» [21, с.92].

Удачным опытом в истории советской детской литературной сказки явились сказки К.И. Чуковского «Тараканище» (1923), В.В. Маяковского «Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий» (1925) и «Три толстяка» Ю.К. Олеши (1928, создана в 1924). Последняя ориентирована на особые отношения волшебства и реальности, перенимая чудо из народной бытовой сказки, где нет ни ковров-самолетов, ни шапок-невидимок, но есть невероятные приключения ловких и остроумных героев, невероятные, но не сверхъестественные, всегда детально аргументированные исключительными способностями действующих лиц или необыкновенными в житейском смысле обстоятельствами» [21, с.106]. Примечательно, что это единственное произведение автора, нацеленное на детскую аудиторию.

Одним из наиболее известных сборников сказки стал в своё время «Городок в табакерке», названный в честь одноимённой сказки В.Ф. Одоевского. Помимо известных произведений А.С. Пушкина, А.Н. Толстого,

В.В. Бианки, в собрание вошли сказки В.И. Даля, А.М. Горького, Е.Л. Шварца и К.Г. Паустовского.

Особого внимания заслуживает повесть-сказка Алексея Николаевича Толстого (1883–1945) «Золотой ключик, или Приключения Буратино» (1936). Обратившись к переводу «Пиноккио» К. Коллоди (1924), Толстой радикально переработал сюжет, создав текст, полный аллюзий на культуру «серебряного века». Обозначив жанр как «новый роман для детей и взрослых», автор совместил авантурную фабулу с элементами сатиры.

Творчество Евгения Львовича Шварца (1896–1958) раскрывает эволюцию авторской сказки от частичного использования фольклорных мотивов к их полной трансформации. Ранние пьесы, например, «Ундервуд» (1929), включают элементы сказочности как второстепенный компонент. Поздние произведения, такие как «Голый король» (1934), «Снежная королева» (1939) и «Тень» (1940), основанные на сюжетах Х. К. Андерсена, демонстрируют переосмысление канонических текстов через призму психологизма и социальной сатиры. Поздние работы Шварца — «Дракон» (1944) и «Обыкновенное чудо» (1954) — синтезируют западноевропейские сказочные традиции с уникальной философской проблематикой, утверждая самостоятельность его художественного мира.

Многих из вышеперечисленных авторов мы знаем в основном как писателей, создавших рассказы и повести. К.Г. Паустовский — один из них.

Константин Георгиевич Паустовский (1892 - 1968) является одним из больших, значимых писателей послевоенного времени, продолжателем лучших традиций классической русской литературы. Его рассказы об окружающем мире, такие как «Кот-ворюга» (1936), «Заячьи лапы» (1937), «Прощание с летом» (1941), знакомы многим с детства. Часто в центре внимания автора находится природа, однако он также глубоко касается тем человеческих взаимоотношений, любви, дружбы и верности. В творчестве писателя есть множество произведений, адресованных и взрослой

аудитории. Кроме рассказов, К.Г. Паустовский является автором повестей, романов, эссе, статей, сказок.

Всего писателем создано девять сказок: «Похождения жука – носорога» (1945), «Тёплый хлеб» (1945), «Стальное колечко» (1946), «Дремучий медведь» (1948), «Растрёпанный воробей» (1948), «Соломенный бычок» (1948), «Заботливый цветок» (1953), «Артельные мужички» (1954) и «Квакша» (1954). Сказочные произведения Паустовского отличаются особой атмосферой, мелодичностью языка и глубоким смыслом, который часто скрыт за простыми сюжетами. Подробный разбор сказок писателя мы проведем во второй главе нашего исследования.

Выводы по главе 1

В процессе работы над первой главой ВКР мы пришли к следующим выводам:

1. Сказка как один из жанров народной прозы стала объектом изучения и систематизации еще в середине XIX века. В XX веке интерес к исследованию жанра сказки не уменьшился – наоборот, все большее число ученых-филологов занималось исследованием этого жанра. Связано это не только с появлением нового фольклорного материала и развития массового искусства, но и с тем, что в XX веке появилось большое число писателей-сказочников и их замечательных творений.

2. Сказку как жанр фольклора изучали такие выдающиеся ученые-фольклористы, как А.Н. Веселовский, А.И. Никифоров, В.Я. Пропп, Э.В. Померанцева, М.К. Азадовский и др. Классификацией сказок занимались А. Аарне, В.Я. Пропп, А.Е. Наговицын, В.И. Пономарёва и др.

3. Сказка – это традиционный жанр устного народного творчества, представляющий собой прозаическое или поэтическое повествование с установкой на вымысел. В основе сказки лежат события и персонажи волшебного, авантюрного или бытового характера, часто с использованием

фантастических элементов, неправдоподобных ситуаций или чудесных сил. Главная её цель — нравоучение, развлечение или сохранение культурного наследия. Сказка отличается поэтикой, где вымысел служит инструментом для передачи глубинных смыслов, и может существовать как в фольклорной, так и в литературной форме, сохраняя при этом связь с традициями и мировоззрением создателя.

4. Особенности сказки как жанра являются системность, многомерность, традиционность, а также установка на развлекательность и эстетическую реакцию.

5. Фольклорная и литературная сказка на протяжении своего бытования и развития постоянно находились во взаимодействии. Их схожесть очевидна: наличие в сказках двух миров, системы персонажей с четким делением на «хороших» и «плохих», победой добра, установкой на вымысел, реализацию в произведении эстетической функции и др.

6. Отличием литературной сказки от народной является авторская самобытность, индивидуализация творчества, обновление архетипов, продуманный «образ» героя с глубоким психологизмом, проявление философской проблематики. В авторских сказках «аксиологический ориентированный тип концепции действительности, сложившийся в народной волшебной сказке, представлен не как фрагмент художественного мира, а как его основание и структурный каркас и воссоздается через систему основных и факультативных носителей "памяти жанра" волшебной сказки» [20].

ГЛАВА 2. ПОЭТИКА ПРОЗЫ К. Г. ПАУСТОВСКОГО

Творчество Паустовского полно и детально исследовано в отечественном литературоведении – в научных трудах авторы и названия исследований ...

В последнее время вышло три собрания сочинений (последнее — в девяти томах — обнародовало часть обширной переписки), два издания выдержала книга «Воспоминания о Константине Паустовском» (1975, 1983), защищено несколько десятков диссертаций, среди последних – «Художественный мир малой прозы К. Г. Паустовского 1940–1960-х годов» (Литохо Е. В., 2010), «Художественная эволюция К. Г. Паустовского: (1910–1920-е годы)» (Терехова Е. С., 2012), «Волшебная сила рассказов Паустовского» (Фэн Цзин, 2022), опубликовано множество статей и книг о нем. Большую и разнообразную работу ведет Московский литературный музей-центр К. Г. Паустовского, который организует научные конференции (например, пресс-конференция «Дело художника — рождать радость», посвященная 125-летию Константина Паустовского, 2017), издаются научные сборники, включая журнал «Мир Паустовского», и др.

В контексте нашего исследования наиболее актуальными стали труды Э.В. Померанцевой, Л.П. Кременцова, В.К. Пудожгорского, А.Ф. Измайлова и Л.А. Левицкого.

2.1. Особенности поэтики К. Г. Паустовского

Целью данного параграфа является изучение особенностей художественного мира Паустовского. Первый вывод, который необходимо зафиксировать, проанализировав страницы биографии писателя, следующий: все события жизни писателя рано или поздно становились темами его литературных произведений.

Жизнь Паустовского пришлась на такие исторические события XX века, как революция, гражданская война, становление советской власти,

индустриализация, Великая Отечественная война, годы сталинского террора, «оттепель». Он испытал много: помимо писательского труда, он освоил и другие профессии, например, был водителем трамвая, санитаром, военным корреспондентом, рабочим на заводе.

В одном из писем 1923 года содержится интересное признание писателя: «Я думаю, что если мне правда дан талант (а я это чувствую), то я должен отдать ему в жертву все, — и себя, и всю свою жизнь, чтобы не зарыть его в землю, дать ему расцвести полным цветом и оставить после себя хотя бы и небольшой, но все же след в жизни. Поэтому теперь я много работаю, пишу, много скитался, изучал жизнь, входил в жизнь людей самых разных общественных слоев» [34]. Цитата очень личная - Паустовский буквально декларирует свой творческий манифест. Главное, что становится очевидным: он оценивает талант не как подарок, а как долг. Цель его самоотверженного труда – оставить после себя "хотя бы и небольшой, но все же след в жизни". Это говорит о желании значимости, продолжения себя в своем творчестве, внести вклад в культуру или жизнь других людей.

Один из важных моментов в творчестве Паустовского наступил в начале 1930-х годов: «Как писатель я рос очень медленно, и только теперь, сбросив с себя шелуху всяческих РОСТ и галиматии, я чувствую, как я созрел. Перелом дался мне нелегко. <...> Превосходство моего стиля - и только стиля - не давало мне полной уверенности в своих силах. В этом и был разрыв между творчеством жизни и творчеством художественным, и это портило и мою жизнь, и мое творчество. Теперь пришло время говорить "во весь голос"» - делился он с Е. Загорской-Паустовской в письме от 28 ноября 1931 г. [32].

В литературе 30-х годов XX века бурно развивались научно-художественные жанры. Талант Паустовского интересно рассказывать о разных сторонах жизни, включая историю, географию, биологию и т.п., был с блеском продемонстрирован в таких книгах, как «Кара-

Бугаз» (1932), «Колхида» (1934), «Черное море» (1935), «Мещерская сторона» (1939). В середине века было создано одно из самых знаменитых произведений писателя – повесть «Золотая роза» (1955).

В произведении Паустовский размышлял о законах творчества и писательстве, опираясь на собственный литературный опыт и освоение эстетических взглядов замечательных художников. На первой странице повести он признался в своих творческих намерениях: «передать читателю представление о сущности писательского труда – это свой долг перед литературой» [Паустовский, с. 9]. Как было отмечено в «энциклопедии литературных произведений», «оригинальность «Золотой розы» заключается в том, что писатель пытался трактовать проблемы искусства средствами самого искусства» [51, с. 196].

Во вступлении писатель определяет тематику как повесть «о прекрасной сущности писательского труда», «книгу о том, как пишутся книги» [33, с.1]. Задача автора – проследить, «как из этих драгоценных пылинок рождается живой поток литературы». Писатель видит своё предназначение в том, «чтобы красота земли, призыв к борьбе за счастье, радость и свободу, широта человеческого сердца и сила разума преобладали над тьмой и сверкали, как незаходящее солнце» [33, с.11].

В основе повести лежит метафора о золотой розе из пыли. История парижского мусорщика Жана Шамета, собирающего золотую пыль из отходов ювелирных мастерских, чтобы отлить розу для любимой, символизирует процесс художественного творчества, где золотая пыль — это мельчайшие впечатления жизни (детали, эмоции, наблюдения, которые писатель "собирает" годами, как Шамет крупинки), а создание розы — «алхимия искусства»: преобразование сырого жизненного материала в совершенное произведение. Паустовский подчеркивает, что литератор, подобно ювелиру, сплавляет "миллионы песчинок" опыта в единое целое — повесть, роман или стих. Каждая история автора, без ограничения в количестве глав – это словно

«золотая крупинка», найденная в жизненном хаусе. Сюжеты скрепляются авторской рефлексией, которая развивает ту или иную заданную тему.

В повести особый интерес вызывают разделы, посвящённые литераторам. Героями Паустовского стали писатели – его современники, те, с кем он дружил, прятельствовал или был знаком, чью работу он наблюдал: Аркадий Гайдар, Константин Федин, Александр Блок, Максим Горький, Михаил Пришвин, Эдуард Багрицкий, Александр Грин. Кроме этого, героями некоторых глав стали великие писатели прошлого: Ганс Христиан Андерсен, Эмиль Золя, Ги де Мопассан, Антон Чехов, Лев Толстой, Виктор Гюго... Личность каждого из них переосмысливается и оценивается писателем по своему. Так Андерсен, с точки зрения Паустовского, сознательно отказался от любви и семьи ради творчества, Мопассан умирал в муках, якобы искупая вину за разбитую жизнь влюблённой в него поклонницы.

«Золотая роза» - произведение и автобиографическое, хотя построено оно оригинально: в фактах биографии рассказчика и его своеобразной интонации мы угадываем, без сомнения, личность самого Паустовского, однако эти фрагменты повести сознательно лишены хронологической последовательности. Такое «своеволие» противоречит канонам классической повести, где событийная цепь более-менее обязана совпадать с композиционным построением (фабула с сюжетом). Так, например, за описанием современной автору жизни на рижском побережье во второй главе следуют воспоминания о юношеском поэтическом опыте и дебютном рассказе, затем — аналитические размышления о творческом процессе и персонажах, позже — детские впечатления от пустыни и их художественное воплощение. Отдельные части произведения представляют собой эссе о коллегах по перу — как классиках, так и современниках автора, что усиливает метатекстуальный характер повествования. Паустовский подчеркивал, что писательство «не ремесло и не занятие», а «призвание», которое побуждает человека к творчеству.

Также уникальность повести в том, что в ней можно прочесть о создании уже существующих, изданных произведений. Например, повествование о создании рассказа «Телеграмма» в главе «Зарубки на сердце». Читатель может проанализировать, каким материалом воспользовался Паустовский для описания одиночества дочери гравёра Пожалостина, порассуждать, почему в «Телеграмму» не вошли такие подробности, как бальное платье, в котором хоронили старушку Катерину Ивановну.

Жанр «Золотой розы» – необычное синтетическое явление. Известный российский исследователь творчества Паустовского Л. П. Кременцов назвал ее «научно-художественным произведением» [17, с. 183].

Паустовский уникально соединил в своем творчестве, казалось бы, несовместимое: точные научные данные о природе и глубокий лиризм, исследующий внутренний мир человека. Вопреки традиционным представлениям, что лирический талант проявляется лишь в сфере эмоций и отвергает практицизм, Паустовский нашел поэзию в сугубо практических делах (добыча мирабилита, осушение болот), научном поиске и будничном труде. Он показал, что лирический восторг рождается не только от искусства или природы, но и от познания, мастерства и созидания. Это слияние науки и лирики – следствие его глубокого знания изображаемых дисциплин и воплощение идеи о родстве целей науки и искусства в возвышении человека.

Кременцов подчеркнул значение образа автора в композиционной организации произведения. Ученый отметил, что «на первый взгляд главы “Золотой розы” показались разрозненными, а на самом деле они образуют органическое целостное единство, которое создается лирическим образом автора» [17, с. 180]. Лирический герой служит автору для прямого высказывания идей о творчестве, определяя при этом свободную структуру повести и обеспечивая непосредственную коммуникацию с читателем. Параллельно эту связь усиливает образ "друга-читателя", к которому постоянно взывает рассказчик. В. К. Пудожгорский по этому поводу заметил: «...образы лирического героя и друга-читателя сближаются. Авторское “я”,

при всей его индивидуальности, не случайно иногда переходит в “мы”» [44, с. 56]. Духовная близость авторского «я» и читательского «ты» делает рассказы Паустовского особенно действенными [44, с. 57]. Мысли, к которым приводит автор своего друга-читателя, оказываются их общими мыслями, к которым они пришли в совместном творческом акте. Следовательно, раскрытие писателем процесса творчества, как в «Золотой розе», представляется необходимым. Как отмечал исследователь, «прямая, не завуалированная связь между рассказчиком и читателем – характернейшая черта новелл Паустовского». Это свидетельствует о формировании в сознании автора образа читателя-единомышленника, к которому он обращается как к близкому другу.

Особое место в творчестве Паустовского занимает автобиографический роман-эпопея «Повесть о жизни», которую автор писал на протяжении 18 лет. Своим прямотушием она близка к таким произведениям, как «Детство», «В людях», «Мои университеты» М. Горького, «Жизнь Арсеньева» И. Бунина. Выразительные названия её частей дают ясное представление о том, как складывалась жизнь писателя на трудных этапах отечественной истории. «Повесть о жизни» состоит из шести книг: «Далёкие годы» (1946), «Беспокойная юность» (1954), «Начало неведомого века» (1956), «Время больших ожиданий» (1958), «Бросок на юг» (1959—1960) и «Книга скитаний» (1963). Все они связаны общим героем и общностью времени. Повести относятся к последним годам XIX века и к первым двадцати годам XX века. История начинается с детских лет и завершается моментом, когда герой осознает себя состоявшимся писателем. Как признавался сам Паустовский, «...писательство сделалось для меня не только занятием, не только работой, а состоянием собственной жизни, внутренним моим состоянием. Я часто ловил себя на том, что живу как бы внутри романа или рассказа» [35].

В «Повести о жизни» собраны воспоминания, сцены, эпизоды, встречи, описания друзей и врагов, зарисовки природы и повседневной жизни, которые вместе создают уникальный образ эпохи, увиденной глазами автора. Он упоминает В. Маяковского и С. Есенина, но гораздо больше внимания уделяет

И. Бабелю, Э. Багрицкому, иногда М. Булгакову, Е. Ильфу и В. Петрову, а также другим известным или забытым личностям. По воспоминаниям писателя-фронтовика Виктора Некрасова, «...самое интересное в рассказах Паустовского — это, безусловно, были люди. Видал он их, знаменитых и не знаменитых, за свою долгую жизнь великое множество и в каждом умел найти что-то свое, особенное. Может быть, кое-что он даже и придумывал, присочинял, но придумывал это художник, человек талантливый, поэтому получалось хорошо и интересно» [26].

Исследованием биографии К. Г. Паустовского занимались М. В. Григорьева, Д. С. Московская, А. А. Севастьянова и другие. Например, М. В. Скороходов на примере «Повести о жизни» рассмотрел учебные годы Паустовского и проанализировал, как характер и биография преподавателей гимназии передаётся в произведении. На базе архивных материалов освещены личности и биографии педагогов учебного заведения, упоминаемых Паустовским в «Повести о жизни». Особое внимание уделено школьной библиотеке, которая имела несколько отделов, печатные каталоги и постоянно обновлялась новыми изданиями [48].

Исследователь творчества прозаика А. Ф. Измайлов утверждает, что «произведения Паустовского отличаются стремлением раскрыть сущность человека» [13, с. 195]. Литературный портрет у Паустовского раскрывает мысль о важности знаний о достижениях предков. Писатель стремился соединить доброе, умное и честное, созданное предками и современниками. «Литературному портрету в творчестве Паустовского принадлежит особая функция — материализация человеческой личности. Паустовский сумел из опыта человеческих жизней складывать исторический портрет эпохи» [13, с.196].

К.Г. Паустовский работал с совершенно разных жанры: из-под его пера выходили повести, романы, рассказы, пьесы, очерки, сказки, эссе, статьи и т.д., однако главным жанром, в котором писатель достиг настоящих литературных вершин, был рассказ. Рассказ – один из самых сложных прозаических жанров.

Писатель выступил продолжателем традиций таких выдающихся мастеров русского рассказа, как И. Тургенев, А. Чехов, И. Бунин. Давно замечено, что его крупные сочинения построены по «мозаичному» принципу. Они состоят из небольших фрагментов, объединенных художественной целью. Именно в рассказе полнее и ярче всего раскрылось неповторимое своеобразие творческой индивидуальности Паустовского.

Исследователь Л.А. Левицкий описывает особенности творчества Паустовского так: «Рассказы, да и повести Паустовского не похожи на традиционную прозу – с последовательно разворачивающимся сюжетом, с обстоятельно вылепленными характерами, со скрупулезным исследованием психологии героев. Куда в большей мере они сродни поэзии. Отсюда их лирическая ассоциативность, вольность повествовательного течения, неожиданные по первому впечатлению, но органически мотивированные переходы от одной темы к другой, явственно звучащий голос автора-рассказчика, которого по праву можно было бы назвать лирическим героем. Недаром Михаил Пришвин называл Паустовского поэтом, распятым на кресте прозы» [19]. Действительно, сила поэтики Паустовского в том, что рассказы требуют медленного и сосредоточенного чтения, напряженной работы воображения, мысли и чувства. Они лишены динамичного сюжета. В них нет приключений, неожиданных поворотов, эффектных концовок.

Русская природа у К.Г. Паустовского изображается через простые, но выразительные детали: куст, промокший под дождём на берегу Оки, тихий шелест ветра в лесу, насыщенные ароматы травы, хлеба и земли. Его эмоциональность письма естественно находит отклик у читателя, а лиричная атмосфера рассказов пробуждает внимание к красоте — как в пейзажах, так и в человеческих характерах. В творчестве Константина Паустовского природа предстаёт не просто фоном, а одушевлённым, динамичным персонажем, активно участвующим в сюжете и раскрывающим внутренний мир героев. Например, в рассказе «Заячьи лапы» автор использует приём олицетворения, лесной пожар «идёт»: «Огонь гнало по земле с неслыханной скоростью. По

словам деда, даже поезд не мог бы уйти от такого огня. Дед был прав: во время урагана огонь шел со скоростью тридцати километров в час» [36]. В итоге, стихийная сила, угрожающая жизни, становится испытанием человеческой доброты: спасённый заяц, выведший деда из огня, символизирует взаимосвязь человека и природы, где сострадание к «братьям меньшим» оборачивается спасением.

В «Мещерской стороне» показаны пейзажи средней полосы России, наполненные «океанским гулом» лесов и «боровыми озёрами», сравниваются с полотнами Левитана, подчёркивая эстетическую и духовную ценность природы, которая становится «второй родиной» для рассказчика: «Но в нем, как и в этих картинах, заключена вся прелесть и все незаметное на первый взгляд разнообразие русской природы» [36, с. 103]. Паустовский мастерски использует цветные эпитеты и метафоры, оживляя даже обыденные явления: дождь у него «шепчет», «звенит» или «крапает», а заря, как живое существо, требует тишины для своего «пробуждения». В «Телеграмме» осенняя непогода с «рыхлыми тучами» и «назойливым дождём» зеркально отражает одиночество и тоску героини, демонстрируя, как природа становится выразителем эмоционального состояния персонажей. «Октябрь был на редкость холодный, ненастный... Над лугами тащились из-за реки, цеплялись за облетевшие ветлы рыхлые тучи. Из них назойливо сыпался дождь» [35. с.32].

Герои Паустовского — люди разных возрастов и профессий: сельский мальчишка и кадровый военный, лесник и пианист, знаменитый художник и скромный топограф. Писатель утверждал, что «нет ничего омерзительнее, чем равнодушие человека к своей стране, ее прошлому, настоящему и будущему, к ее языку, быту, к ее лесам, полям, к ее селениям и людям, будь они гении или деревенские сапожники» [33]. Нередко героями его произведений становятся и животные. Стоит отметить их нетривиальность: это не привычные читателю сказочные архетипы, вроде волка или лисы — в рассказах Паустовского героями являются коты, собаки, барсуки, птицы. Персонажи-животные часто

становятся символами природной гармонии или нужны для того, что испытать людей, выявить в них какие-то качества. Подробнее раскроем данный аспект в следующем параграфе.

В привычных образах писатель раскрывает неожиданную глубину — будь то сила, благородство или очарование. Проза Паустовского захватывает не динамичным сюжетом или острыми конфликтами, а тонким умением показать поэзию в обыденном, заставляя взглянуть на мир свежим взглядом.

Русский критик А.Б. Дерман анализирует писательский путь Паустовского и пишет следующее: В творчестве Паустовского сочетаются две линии: условно "гриновская" (экзотическая романтика, "необычайное") и "левитановская" (лирический показ скрытой красоты обычных людей и пейзажей). Их переплетение создает его своеобразие. «Важно, однако, отметить, что, по крайней мере в рамках живописания природы, линия "левитановская" в творчестве Паустовского с течением времени явно начинает вытеснять "гриновскую", и книжка "Мещёрская сторона" в этом смысле представляет особенный интерес» [10].

Автор мастерски использует метафоры, символы и звукопись, превращая обыденные ситуации в философские притчи. Важную роль играет ритмическая организация текста: проза Паустовского часто приближается к стихотворной речи благодаря повторам, аллитерациям и плавным синтаксическим конструкциям. Например, в рассказе «Барсучий нос» один из абзацев начинается так: «Стояла осень в солнце и туманах. Сквозь облетевшие леса...» [36]. Далее в предложении продолжается описание окружающего мира («...были видны далекие облака и синий густой воздух.»), но ритмичность первых слов заставляет задуматься о непроизвольном проявлении поэтического.

Помимо названных приемов, отличающих «писательский почерк» Паустовского, безусловно, привлекает внимание и музыкальность его прозы. В ряде произведений звукопись становится сюжетообразующим элементом. Например, в знаменитом рассказе «Корзина с еловыми шишками» композитор

Э. Григ дарит девочке Дагни музыку, где звуковые образы (шум моря, шепот леса) воплощаются через аллитерацию (шорох шишек, ветер в кронах). В «Скрипучих половицах» скрип досок в доме П. И. Чайковского символизирует связь творчества и природы. Повторы «скр», «щ» (скрипучие щели, поскреб по ней скрюченными пальцами) акцентируют диссонанс, а исчезновение звуков после вырубki леса подчёркивает экологическую трагедию.

Особое внимание в прозе Паустовского уделяется «магии детали». Эта магия возникает благодаря лаконичным, сдержанным, но ёмким описаниям (например, блики света на воде, шорох листвы), которые раскрывают универсальные темы времени, памяти, творчества.

«Паустовский разнообразен и неутомим в описании полей и лесов, прудов и рек, восходов и закатов. Он передает тончайшие оттенки света, запахов, звуков», - указывала советский литературовед Т. Ю. Хмельницкая. Она также отмечает, что для Паустовского важнее не сами предметы (существительные), а отношение к ним (прилагательные). «Эпитет в фразе Паустовского — это тот воздух, которым окутан предмет. Описания Паустовского изобилуют оттеночными эпитетами: "зеленоватый отблеск хвои", "голубоватое зарево Москвы", "в розоватом цвете зари" и т. д. В этих оттеночных эпитетах Паустовский неистощим. Его любимые слова - "слабый", "тусклый", "сумрачный", "застенчивый", "неяркий", "осторожный", "прохладный". "Небо на востоке наливалось чистой и слабой синевой". "Сумрачный блеск", "тусклый отсвет адмиралтейской иглы" и т. д. Именно оттенки, а не цвета. Не свет, а отсвет, не блеск, а отблеск, отражения, переходы, переливы» [10].

Точность в передаче оттенков цвета, звука и запаха сочетается у Паустовского с общей размытостью перспективы. Его пейзажи погружены в «лирическую даль» — туманную, неясную, что отражает душевные состояния: тревогу, предчувствие счастья, волнение от красоты мира. «Лирическая сила», о которой он часто пишет, — эмоция, рожденная взаимодействием с природой.

Обобщая наши размышления о своеобразии поэтики Паустовского, следует заметить, что основу творчества этого выдающегося писателя составляет напряженная борьба между истинным и ложным, настоящим и поддельным, между подлинной красотой и «красивостью». Подлинная красота, по мнению Паустовского, возникает только из личного опыта человека, из глубокого переживания им мира. «Красивость» же искусственна, вторична, пошла, потому что основана на заимствованных образах. Паустовский стремится преодолеть влияние литературных шаблонов, хотя элементы стиля прошлого иногда проявляются в его текстах. Однако основой его прозы остается уникальное, неповторимое видение мира, где побеждает искренность, сила подлинных чувств, добро и красота.

2.2. Жанр сказки в творчестве К. Г. Паустовского

Как было отмечено в параграфе 2.1, особенностями художественного мира Паустовского является синтез глубокого лиризма и научной точности, описание «прекрасной сущности писательского труда», точная передача природных пейзажей, а также цветовых и звуковых явлений. Обратимся к жанру сказки в творчестве писателя и проанализируем её художественное своеобразие.

Паустовский напрямую к жанру сказки обращался не часто. Проанализируем одну из самых известных сказок писателя – «Стальное колечко» (1946), сопоставив ее с традиционной народной сказкой.

Название «Стальное колечко», с одной стороны, ассоциируется с такой фольклорной сказкой, как «Волшебное кольцо», с другой стороны, слово «стальное» традиционно не включается фольклорным сознанием в картину сказочного мира. Это, скорее, отсылка к современности. Возможно, слово «стальное» могло в 1945 году, в год окончания Великой Отечественной войны, вызывать ассоциации с самой главной битвой той войны – Сталинградской, тем более что кольцо Варе дарит именно солдат. В сочетании «стальное

колечко» слово «колечко» переключает сознание из реального мира в сказочный, по крайней мере в детский мир.

Система персонажей сказки охватывает все основные виды народной сказки: дед Кузьма (Кузьма не просто народное имя – оно встречается в сказке «Козьма Скоробогатый», кроме этого, известна народная поговорка «Показать Кузькину мать»; в тексте сказки также упоминается «кузька-звонарь» - народное название «хлебного жука»), внучка Варюша (Варвара – одно из женских имен *волшебной* русской сказки), солдаты (ср. *бытовые* солдатские сказки) и воробей Сидор (сказки *о животных*).

Сюжет сказки имеет сугубо реалистическую основу: поход Варюши из дома за махоркой для деда оборачивается встречей с двумя солдатами на перроне железнодорожного вокзала, проявление добра с обеих сторон и последующие события с утратой кольца и его обретением весной. Однако строится сюжет по схеме волшебной сказки: герой покидает дом, встречается дарителя, нарушает своеобразный запрет (не надевать колечко на мизинец), утрачивает «волшебное средство», преодолевает препятствия на пути его повторного обретения и в конце достигает счастья (выздоровление деда, встреча с весной и осознание того, что «наша земля истинный рай и нету другой такой хорошей земли на белом свете!«)).

В тексте нет сказочной топонимики: дед и внучка живут в деревушке Моховое, девочка идет в село Переборы, рядом с которым железнодорожная станция. При этом девочка идет через лес – своеобразную границу между двумя мирами – реальным и сказочным. Лес, с одной стороны, вполне реален и описан Паустовским мастерски со всеми присущими писателю выразительными особенностями.

С другой стороны, писатель явно создает ощущение, что и Варюша, и читатель попадают именно в сказочный лес. Сказочность, т.е. небытовое ощущение от леса создается, в частности, диалогом Вари и воробья, когда на просьбу девочки поискать колечко Сидор «произносит»: «Ишь ты! Ишь ты! Нашла дурака!.. Ишь ты, ишь ты!». Паустовский использует прием

подражания – перевода пения птицы на человеческий язык, но характерно то, что в доме деда Кузьмы воробей не «говорит». Сказочность леса передается и звуками: «Варюша пошла к лесу. На опушке она остановилась. Что это звенит в лесу, будто кто-то осторожно шевелит колокольчики?»; «На верхушке сосны ударил дятел – пять раз». Интересно, что реальное время было именно пять часов утра: «Пять часов! – подумала Варюша. – Рань-то какая!..»

Чудесное утро в лесу создается сочетанием звуков и красок: «Тотчас на ветвях в золотом зоревом свете запела иволга». На этом примере можно проследить, как писатель «работает», создавая образ: эпитет *золотой* в фольклоре напрямую связан с металлом «золото» и обозначает материальное богатство, признак принадлежности к чему-то чудесному, а также является оценкой самого высокого качества, однако у Паустовского, во-первых, «золотой» - это не цвет, а свет («золотой ... свет»), а во-вторых, слово «золотой» уточняется цветовым нюансом – «зоревой», т.е. цвета утренней зари. Эстетическое впечатление, которое читатель получает, воспринимая эту фразу, усиливается за счет аллитерации: сочетание звонкого «з» и сонорных «р» и «л» («золотом», «зоревом», «запела иволга»). Интересно в этом предложении то, что первые два слова в фразе состоят из глухих звуков «т», «ч», «с», «к» («тотчас высоко»); затем звук чуть усиливается – за счет звонкого «в» («на **ветвях в**»), а в конце звучит громко.

Одной из особенностей поэтики фольклора является его «формульность», т.е. наличие в народных текстах речевых клише, устойчивых словосочетаний и фраз. Проявляется ли эта особенность в сказке? В тексте произведения ни разу не встретилось устойчивое сочетание («формула») из фольклора, исключая, может быть начало сказки, которую можно сопоставить с инициальной сказочной формулой: «Дед Кузьма жил со своей внучкой Варюшей в деревушке Моховое, у самого леса» (ср., например, «Жил-проживал Кузенька один-одинешенек в темном лесу»; «Жил-был старик со старухой; у них не было детей, а взяли к себе приемыша») и т.п. Явно, что писатель ориентировался на инициальную сказочную формулу: он указал на

социальные статусы героев, обозначил «у самого леса» и др.), однако писатель перестраивает даже начальную фразу, меняя в ней порядок слов: не со слова «жил» начинает, а с имени героев «дед Кузьма со своей внучкой». Далее – не в тридевятом царстве и пр., а в деревушке Моховое. Таким образом, Паустовский не подделывает свое произведение под народное, а, наоборот, включает элементы народного творчества в свое повествование.

Таким образом, литературная сказка, и в частности, сказка как жанр в творчестве Паустовского, всегда выявляет самобытность автора.

Проанализируем еще одно произведение Паустовского – «Тёплый хлеб» (1954 г.), которое имеет жанровое определение как «сказка-быль». Такое определение отчасти можно назвать оксюмороном, если учитывать первостепенное значение сказки как нечто волшебное и нереалистичное, а быль трактовать как рассказ, основанный на реальных событиях (бывальщина, былина). Похожее сочетание фантастического и реального можно наблюдать и в сказке М. Пришвина «Кладовая солнца». Встречается описание произведения Паустовского как рассказа ввиду реалистичности ситуации. Кроме того, сказку «Тёплый хлеб» нередко называют притчей из-за глубокого философского контекста.

Из реалистичного в произведении - изображение деревни и её жителей. Действие происходит во время войны. Раненный снарядом конь был оставлен командиром, который проходил мимо деревни. За животным ухаживал мельник Панкрат. Конь возил грузы на мельницу, тем самым оказывал помощь своему хозяину. Все жители деревни жалели раненое животное и каждый старался коня подкормить, угостить лакомством. Однажды мальчик Филька ел хлеб с солью, его аромат привлек голодного коня. Вместо того, чтобы поделиться с животным, он выбросил хлеб и ударил коня по морде.

Сказочное начало мы видим уже в имени персонажа. Жители деревни прозвали Федьку фразой «Ну тебя». Далее в тексте объясняется происхождение клички: «Филька был молчаливый, недоверчивый, и любимым его выражением было: «Да ну тебя!». <...> Когда бабка выговаривала ему за

неласковость, Филька отворачивался и бормотал: «Да ну тебя! Надоела!» [37, с. 620]. Такую интересную деталь можно назвать данью мифологической и фольклорной традиции. Имена Василиса Премудрая, Иван-Дурак или Елена Премудрая также обладают своими характеристиками, объяснениями. Носители таких имён отличались либо статусом в обществе, либо поведением, либо возрастом.

Далее и повествование приобретает фантастический характер – жестокость мальчика навлекает на деревню мороз. «Какая-либо беда — основная форма завязки. Из беды и противодействия создается сюжет», - пишет В.Я. Пропп, анализируя волшебную сказку [41, с.46].

«И вот после этого злорадного окрика и случились в Бережках те удивительные дела, о каких и сейчас люди говорят, покачивая головами, потому что сами не знают, было ли это или ничего такого и не было» [37, с.620]. Последняя часть предложения похожа на сказочную, намекая на сомнительную правдивость случившегося. Похожим по смыслу фразеологизмом будет народнопоэтическое выражение «Ни вздумать, ни взгадать, ни в сказке сказать, ни пером описать».

Фильке рассказывают притчу о старом солдате. Поведение хозяина избы очень похоже на действия мальчика, а раненный солдат здесь соотносится с раненной лошадью. Злость мужика из рассказа бабки отзывается в сердце Фильки:

«— Чего ж теперь делать, бабка? — спросил Филька из-под тулупа. — Неужто помирать?

— Зачем помирать? Надеяться надо» [37, с. 622].

Мотив надежды также характерен для сказок. Надежда на спасение, как и вера в добро — двигатель действий.

Рассмотрим сказку с точки зрения функций Проппа. Паустовский использует приём олицетворения, делая мороз полноценным героем-антагонистом, который наносит вред деревне: «...колючий мороз прошёл по деревне. Никто его не видел, но каждый слышал скрип его валенок по

твёрдому снегу, <...>. Бабка, плача, сказала Фильке, что наверняка уже замёрзли колодцы и теперь их ждёт неминуемая смерть» [37, с. 621]. Посредничество и отправление – Филька решает победить мороз и идёт к Панкрату, т.е. решает исправить недостаток, покидает дом и отправляется в путь. Панкрат даёт герою «сроку час с четвертью», чтобы Филька придумал, как бороться со злом. Фактически, ему предлагается трудная задача, испытание героя, вроде «Ступай туда, неведомо куда, принеси то, неведомо что» до определённого времени.

После оглашения идеи, Панкрат трижды спрашивает у Фильки о рисках: «А ежели лёд толщиной в твой рост, что ты будешь делать?», «А ежели замёрзнете?», «А ежели не согласятся ребята за твою дурь расплачиваться своим горбом?». Далее – уточнение к последнему вопросу: «Ежели скажут: «Да ну его! Сам виноват – пусть сам лёд и скалывает». Вероятно, это рушит сказочный троекратный повтор. В итоге мальчик попросил друзей о помощи, они развели костры, и река оттаяла. Символом примирения Фильки с окружающим миром становится хлеб – тёплый, свежий, с солью. Хлеб-соль – сакральный символ благополучия, защита от злых сил. Панкрат наставляет на верный путь Фильку, который в конце повествования узнает цену теплого хлеба и горячего человеческого сердца, замыкая смысловое кольцо рассказа (мораль).

В сказке фигурирует ещё один важный для повествования персонаж – сорока, живущая в сенях у Панкрата. Паустовский изображает привычный для читателя образ болтливой и излишне горделивой птицы, распускающей слухи. До конца непонятно, можно ли трактовать её появление как волшебного помощника: «Панкрат говорил, что если бы не тёплый ветер, то, пожалуй, и не обколоть бы лёд ребятам и старикам. <...> А сорока рассказывала, что она долетела до тёплого моря, где спал в горах летний ветер, разбудила его, натрещала ему про лютый мороз и упростила его прогнать этот мороз, помочь людям. <...> Всем известно, что сорока – самая болтливая птица на свете, и потому вороны ей не поверили – покаркали только между собой: что вот, мол,

опять завралась старая». Однако, доказательство, что сорока помогла, звучит от персонификации стихии: «Ветер будто бы не осмелился отказать ей, сороке, и задул, понёсся над полями, посвистывая и посмеиваясь над морозом» [37, с. 624].

Примечательно, что животные в сказках Паустовского, как правило, ведут себя по-человечески, реалистично, что свойственно рассказам. За счёт описания действий, эмоциональных характеристик, звери становятся полноценными героями, играя в сюжете важную роль. В сказочном повествовании они взаимодействуют с природой и её явлениями, как ворона подговаривает ветер следовать на юг. Уникальность изображения Паустовским животного мира в том, что они понимают людей, но никогда не разговаривают с ними. Так, Панкрат успокаивает обиженного коня: «Не пужайся, Мальчик! Филька не злой человек. Зачем же его обижать? Бери хлеб, мирись!». Паустовский наделяет коня человеческими действиями: «А когда съел весь хлеб, положил голову Фильке на плечо, вздохнул и закрыл глаза от сытости и удовольствия».

Раненый вороной конь, которого обидел Филька - разумное и доверчивое животное, неспособное злостью ответить на жестокость. Его скромность и зависимость от людей вызывают сочувствие: «постучит мордой в калитку, и, глядишь, ему вынесут свекольной ботвы или чёрствого хлеба». Столкнувшись с жестокостью Фильки, конь проявляет эмоциональность — из его глаз катятся слёзы, он жалобно ржёт. Конь символизирует каждого, кто нуждается в заботе и помощи. Не зря «двойником» раненого коня в рассказе становится просящий о помощи солдат. Благодаря раненному животному, с которым нехорошо поступил герой, раскрывается основная мысль сказки: главное зло человеческого мира — это равнодушие и жестокость, которые ведут к гибельным и неохватным последствиям. Зло искореняется милосердием и умением прощать.

Своеобразное проявление «сказочности» мы видим и в произведении «Растрёпанный воробей» (1948г.). В название вынесен нетипичный для сказки

зооним, авторская сказка нарушает привычный архетипический мир героев народной сказки. Здесь нет традиционных для животного эпоса типов-масок (лиса хитрая, медведь силен и неуклюж, волк, действующий в сюжетах «волк у проруби», «волк выманивает у старика разных животных, внуку и старуху», – глупый, поверженный). Без контекста образ воробья интерпретировать достаточно сложно. В заглавиях индивидуально-авторских сказок встречается данная птица, что еще раз указывает на литературную традицию. К примеру, Братья Гримм «Пес и воробей», М. Горький «Воробьишко», С. Маршак «Где обедал воробей?». Можно вспомнить и стихотворение в прозе И.С. Тургенева «Воробей». Особенность сказки Паустовского в том, что он даёт имя пернатому – воробей Пашка. Как у человека, у птицы есть родословная: «Пашкин дед, старый воробей по прозвищу Чичкин», который рассказывает историю про воробьиное племя. Снова мы видим представителя старшего поколения, полного мудрости и воспоминаний.

Композиция «Растрепанного воробья» приближена более к структуре рассказа, нежели к традиционной форме народной сказки. В начале сказки автор акцентирует внимание читателя на стуке старых часов, кузнеце, который ударяет восемь раз по наковальне, и звоне, который «посыпался по комнате, закатился под книжный шкаф и затих». Погружение в сказочный мир происходит постепенно: есть возможность не только представлять увиденное, но и слышать: «Было очень хорошо, что музыка все время только то и делала, что печалилась и радовалась за маму, как будто все эти скрипки, гобои, флейты и тромбоны были живыми добрыми существами» [37, с. 642]. В статье, посвящённой творчеству Паустовского, Ж.Г. Золотухина пишет: «Писатель искусно извлекает из находящихся вокруг предметов, словно из музыкальных инструментов, всевозможные звучания [12, с. 39]. Показательным будет также другой фрагмент текста, одушевляющий неживое: «Было так тихо, что казалось, все спит кругом: весь дом, и сад за окнами, и каменный лев, что сидел внизу у ворот и все сильнее белел от снега. Не спали только Маша, отопление и зима» [37]. Далее мы также встретим описание «живого» вещного мира:

отопление в трубах питает «свою теплую песню», чугунных лошадей на крыше театра с трудом удерживает чугунный человек с венком на голове.

Описание воробьиного сообщества удивительно схоже с человеческой жизнью. Птицы жалуются на трудности современной воробьиной судьбы и с ностальгией вспоминают времена, когда город наполняли лошади, а повсюду лежал рассыпанный овес. Вороне снятся сны, от которых она сердито каркала. Несмотря на редкие проблески юмора, история остается преимущественно трагичной и одновременно глубоко поэтичной.

Помимо включения человеческих качеств, автор не забывает и про птичьи повадки. Здесь мы узнаём привычное для вороны наглое поведение: «...ворона взлетала на форточку, протискивалась в комнату, хватала первое, что попадалось на глаза, и удирала. Она торопилась, забывала вытереть лапы о ковер и оставляла на столе мокрые след». Также, писатель подробно описывает «воробьиные столкновения», бои за территорию и пропитание. Не забывает автор и о воробьиных хитростях: «воробьи расселись на соседних крышах и часа два дразнили ворону. Они думали, что она разозлится и вылетит из ларька».

Главная тема в сказке «Растрёпанный воробей», безусловно, высокие и сильные чувства.

Украденный вороной букетик – вещь драгоценная не в силу стоимости, а как знак памяти и любви. Это подарок отца Маши ее маме – балерине. Машин отец – моряк, во время войны он сражался в море с фашистами, а теперь служит далеко от дома, на Камчатке. Он просит Машину маму приколоть этот букетик к платью, когда она будет первый раз танцевать Золушку: «Тогда я буду знать, что ты в это время вспомнила обо мне». Почему-то это важно – вспомнить о ком-то в самый счастливый момент своей жизни, разделить с отсутствующим здесь и теперь человеком свое счастье.

Воробей Пашка, желая отблагодарить Машу за тепло и заботу, вызывается достать для нее не волшебный перстень, а стеклянный букетик, подаренный отцом Маши её маме. Мотив благодарности живого существа

является в свою очередь лейтмотивом литературных сказок Паустовского («Стальное колечко», «Квакша»). Любовь по Паустовскому – чувство возвышенное и проявляется в отзывчивости, желании быть нужным в трудную минуту. Читатель не обращает внимание на то, что перед ним всего лишь воробей. В определенный момент текста он верит, что спасение будет, Пашка найдёт заветный букетик. Мастерство Паустовского – прозаика заключается в том, как ненавязчиво стираются границы реального и начинается волшебство, чудо входит в будничную жизнь.

Мы находим в тексте черты рассказа (композиционные элементы, занимательный приключенческий сюжет, отражение истории в жизни человека); очерка (достоверное изображение повадок представителей среды, малый охват действительности, соединение сюжетного рассказа, детектива (динамическое повествование, поиск пропавшего предмета, соединение сюжетных линий воедино в финале произведения).

Иной по поэтике будет сказка «Дремучий медведь» (1947 г.). Сам образ медведя, заявленный в названии, часто встречается в литературе: это и народные сказки «Медведь – липовая нога», «Маша и медведь», и сказка в переводе Л. Толстого «Три медведя», и устойчивые выражения (медведь на ухо наступил, медвежий угол, медвежья услуга, делить шкуру неубитого медведя и т. д.), и пословицы («Силен медведь, да воли ему нет»; «Медведь грозился, да в яму свалился»; «Медведь по корове съедает, да голоден бывает, а курица по зерну клюет — и сыта живет»; «В медведе думы много, да вон нейдет» и т.д.).

Для понимания и толкования символики образа медведя необходимо знать его основные коннотации. Название зверя табуировано в русском языке: напрямую его не называют, используя народный эвфемизм – медведь, т.е. тот, кто «мёд ведаёт» («мёд ест»). Почему такое «почтительное» отношение к зверю? Это единственное стопоходящее животное, т.е. напоминающее человека, - но только крупнее, сильнее, могущественнее. Медведь – тотемное животное, «прародитель» людей.

В славянской мифологии образ медведя связывали также с Велесом – богом «низа», т.е. земли, бога мертвых. Кроме этого, медведь соотносился и с образами «низшей славянской демонологии» – лешим и оборотнем. «У русских медведь – это человек, наказанный за свои грехи. Такой человеко-медведь обладал сверхспособностями, считалось, что он слышит на любом расстоянии. Это отразилось в свою очередь на «его функции гаранта клятвы, правил поведения, общего мироустройства» [16, с. 267]. Если человек нарушал клятву, то в этом случае медведь исполнял роль карающей силы. В сказках медведь представляет собой большого зверя, которого другие побаиваются, но часто оставляют в дураках (сказки «Лиса и медведь», «Вершки и корешки», «Кот Котофеевич») из-за его доверчивости и бесхитростности. В то же время все понимают, что рассерженный медведь способен разрушить многие преграды и одолеть любого противника, поэтому стараются избегать встречи с хищником, когда у него плохое настроение. «Медведь – единственный из анималистических персонажей русских сказок, который имеет полное человеческое имя – Михаил Иванович (Потапович) Топтыгин, а также прозвище Косолапый. Этот факт, безусловно, говорит об уважении этого сильного и умного зверя», - указывает филолог Ю. Романова [45].

Вернемся к сказке Паустовского «Дремучий медведь».

Писатель отходит от традиции и лишает персонажа однозначной негативности. Медведь назван "дремучим": автор использовал эпитет, отсылающий к народному творчеству. Шкура медведя сравнивается с "дремучим лесом", потому что покрыта хвоей и смолой и указывает на возраст зверя. Описывая своего «косолапого героя», Паустовский использует сравнение: «глаза у медведя горели зелёным огнём, как у молодого». Вероятно, эта деталь говорит о том, что у медведя сохранилась и его энергия, и его прежняя сила.

Как и в «Тёплом хлебе», у главного героя сказки, Пети, кроме имени, есть статус младшего в семье: «Сын бабки Анисьи, по прозвищу Петя-большой, погиб на войне, и остался с бабкой жить её внучек, сын Пети-большого – Петя-

маленький». В фольклорной сказке есть похожий персонаж – Иван-дурак. В древнерусской традиции слово "дурак" не означало глупость. Это было обережное детское имя для младшего сына, связанное с обычаем скрывать истинный статус ребенка до посвящения в подростковый возраст (отсюда имена "Первый", "Второй", "Третий / Другак" → "Дурак")

В этом же отрывке просматривается вариант первой по Проппу функции сказки – отлучка кого-либо из членов семьи (в данном случае смерть): «Мать Пети-маленького, Даша, умерла, когда ему было два года, и Петя-маленький её совсем позабыл, какая она была».

В основе сказки лежит борьба добра и зла. Медведь пытается напасть на телят, но терпит поражение от лесных обитателей. Как и в проанализированных выше сказках, флора и фауна помогают главному герою бороться со злом. Все обитатели реки и леса полюбили Петю за его доброту и бережное отношение к природе. Он никогда не обижал животных и растения, не разорял гнёзда. Природа наказывала медведя, который становился злее от голода и «выворачивал сосенки от злости». Ежевика вцепилась в медвежьи лапы, ива хлестала его ветками, дятел долбил по голове, шмели и пчелы жалили в нос, птицы выщипывали шерсть. В реке огромный окунь схватил медведя за хвост, а бобры обрушили на него подгрызенную ольху. Животные и растения действуют как сознательные защитники мальчика Пети, при этом их поведение биологически достоверно. Например, бобры валят деревья для строительства, а птицы реагируют на опасность — это соответствует реальным повадкам животных.

Особенностью этой сказки является наличие речи не только у героев-людей, но и у животных, птиц, и рыб. Так, на просьбу медведя отпустить его с миром окунь недовольно отвечает: «Вот хлебнёшь бочку воды, тогда не придёшь! – прохрипел окунь, не разжимая зубов. – Уж я ли тебе поверю, Михайлыч, старый обманщик!» [37].

Примечательно, что звери помнят добрые поступки Пети. Мальчик поблагодарил всех, кто его защитил, но никто ему не ответил – на реке было

тихо, как будто ничего и не случилось. Финал, где природа "молчит" в ответ на благодарность Пети, подчеркивает бескорыстность естественного мира и его самодостаточность.

Мальчик рассказал о случившемся только бабке Анисье, боясь, что другие ему не поверят. Бабушка выслушала внука и мудро заметила: "Вот уж и вправду говорят люди: не имей сто рублей, а имей сто друзей. Звери за тебя не зря заступились, Петруша!"

Таким образом, природа здесь – друг, отвечающий добром на уважение. Синтез научной точности (описание бобров, птиц) с поэтической метафорой ("рыбы хвастались чешуёй") делает текст эталоном "художественной экологии" для детей и взрослых. Сказка формирует не просто любовь к природе, а этику ответственности.

Выводы по главе 2

Проведя исследование художественного мира и своеобразия сказок К. Г. Паустовского, мы пришли к таким выводам:

1. К жанру сказки Паустовский обращался несколько раз: из-под его пера вышли девять сказок: «Похождения жука – носорога» (1945), «Тёплый хлеб» (1945), «Стальное колечко» (1946), «Дремучий медведь» (1948), «Растрёпанный воробей» (1948), «Соломенный бычок» (1948), «Заботливый цветок» (1953), «Артельные мужички» (1954) и «Квакша» (1954).
2. К характерным чертам поэтики писателя относится глубокая гуманистическая и философская направленность, особая роль природы и животного мира, а также своеобразие языка и стиля. Лирическая интонация, музыкальность прозы, точность и выразительность художественной детали, богатство эпитетов, особенно цветowych и звуковых, создают неповторимую атмосферу каждой сказки, делая ее узнаваемо «паустовской».

3. Связь сказок Паустовского и народного творчества проявляется в разных аспектах. Отметим главные: во-первых, большая часть сказок создает мир, в котором люди и животные сосуществуют в рамках нравственных категорий, где добро обязательно побеждает зло. Во-вторых, писателю близок народный взгляд на мир, который он, по мнению исследователей, идеализирует. Кроме этого, с народными представлениями коррелируют и «мысли о красоте человеческой души, о наличии в жизни высокой романтики, о необыкновенной ... любви, о красоте труда и пр.» (Померанцева Э.В.).
4. Одной из ключевых особенностей сказок Паустовского является сочетание в них сказочного и реалистического, причем основой сюжета, пространственных и временных характеристик, системы персонажей и пр. является реалистическое, бытовое, «всамделишное», тогда как сказочное выступает либо как аллюзия на народную сказку, как цитата или как элемент художественного мира – пространства, времени, персонажа и т.п.
5. Демифологизация чудесного – Паустовский использует узнаваемые сказочные схемы (испытание героя, волшебный предмет, благодарное животное), но переосмысляет их, придавая чудесному психологическую или естественно-природную мотивацию. «Чудо» часто оказывается результатом внутреннего прозрения героя, его доброго поступка, силы человеческих чувств (любви, доброты, раскаяния) или естественного хода вещей, воспринимаемого через призму детской веры и обостренного восприятия мира. Это «заземление» волшебства делает его сказки особенно убедительными и близкими читателю.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе работы было установлено, что сказка, будучи одним из универсальных феноменов культуры, определяется исследователями многоаспектно. Так, Э.В. Померанцева характеризует ее как «один из основных жанров устного народнопоэтического творчества, эпическое, преимущественно прозаическое, художественное произведение волшебного, авантюрного или бытового характера с установкой на вымысел» [40, с. 880]. В.П. Аникин подчеркивает коллективный характер создания и традиционность бытования сказки, указывая на «приемы неправдоподобного изображения реального» как на ее неотъемлемую черту [5, с. 195]. А.П. Квятковский в своем «Поэтическом словаре» акцентирует внимание на фантастическом характере и нравоучительной либо развлекательной цели сказки, видя в ней проявление народной мудрости и высоких моральных качеств. Ю.В. Алабугина определяет сказку как «народнопоэтическое или литературное произведение о вымышленных событиях и лицах, где действуют волшебные силы» [3, с. 341].

Центральным жанрообразующим признаком сказки, отличающим ее от других форм несказочной прозы, таких как предание, легенда или быличка, является последовательная установка на вымысел. Именно это качество, как было показано в работе, позволяет считать сказку наиболее художественным жанром фольклора, в полной мере реализующим эстетическую функцию искусства. Наряду с этим, Е.А. Костюхин справедливо указывает на развлекательную и поучительную функции сказки, которые обеспечили ей столь длительное и продуктивное существование в культуре [15, с. 92]. Важно также отметить, что сам термин «сказка» прошел определенную эволюцию, и его первоначальные значения, как, например, в словосочетании «ревизские сказки» XVIII века, отсылали к понятию документального свидетельства, полученного со слов опрашиваемого.

Проведенный анализ фольклорно-литературных взаимосвязей, повлиявших на своеобразие жанра литературной сказки К.Г. Паустовского,

позволяет прийти к выводу об их неповторимости, оригинальности, и как следствие – популярности у детской читательской аудитории.

Обращаясь напрямую к читателю, Паустовский через свои произведения помогает развивать ум и душу, учит замечать, осмысливать и любить красоту окружающего мира. Читатель чувствует душевную щедрость и безусловную искренность автора. Паустовский восхищается природой, искусством, человеком без тени фальши или напыщенности. Его взгляд на красоту глубоко человечен: он видит ее в обыденном и прививает умение ценить жизнь во всей ее полноте. Гуманизм писателя проявляется не на словах, а в способности показать, что подлинное величие — в искренности и чутком отношении к миру.

Таким образом, все задачи реализованы, а цель нашего исследования достигнута.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Азадовский М. К. Источники сказок Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. – Ленинград: Изд-во АН СССР, 1936. С. 134-163.
2. Азадовский М. К. Русская сказка. Избр. мастера, т. 1-2, 1932. – Ленинград: Academia, 1932. – 422 с.
3. Алабугина Ю. В. Большой толковый словарь для школьников. - М.: АСТ, 2013. С. 341
4. Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. - Ленинград: Изд. Госуд. Русского Геогр. Общества, 1929. - 120 с.
5. Аникин В. П. Русская народная сказка. - М.: Просвещение, 1977. – 208 с.
6. Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов. - СПб.: Паритет, 2006. – 314 с.
7. Бараг Л. Г., Березовский И. П., Кабашников К. П., Новиков Н. В. Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка. - Ленинград: Наука, 1979. С. 325—328.
8. Брауде Л. Ю. К истории понятия «литературная сказка» // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. Т. 36. № 3. – М.: Наука, 1977. С. 226-234.
9. Буслаев Ф. И. О литературе: Исследования; Статьи. - М.: Художественная литература, 1990. // URL: az.lib.ru (дата обращения: 02.06.2025).
10. Высказывания современников о творчестве Паустовского // Паустовский Константин Георгиевич URL: <http://paustovskiy-lit.ru/paustovskiy/bio/sovremenniki.htm> (дата обращения: 02.06.2025).
11. Выходцев П. С. На стыке двух художественных культур // Вопросы теории фольклора. – Ленинград: Наука, 1979. С. 3-30.
12. Золотухина Ж. Г. Музыкальность прозы К. Г. Паустовского: урок внеклассного чтения по рассказу "Растрепанный воробей" // Литература в школе, 2012. – № 6. – С. 38–40.

13. Измайлов А. Ф. Наедине с Паустовским // К.Г. Паустовский – прозаик, публицист, критик, драматург. – Ленинград: Наука, 1990. – 134 с.
14. Квятковский А. П. Поэтический словарь / Науч. ред. И. Роднянская. – М.: Сов. Энцикл., 1966. – 376 с.
15. Костюхин Е. А. Лекции по русскому фольклору: учебное пособие. - СПб.: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2020. – 336 с.
16. Кошкарлова, Ю. А. Концепции образа медведя в русской ментальности // Теория и практика общественного развития. – № 2. – 2010. – С. 266-270.
17. Кременцов Л. П. Книга о Паустовском. Очерки творчества. - М.: Моск. Учебники, 2002. – 208 с.
18. Лазутин С. Г. Поэтика русского фольклора: Учеб, пособие для филол. фак. ун-тов. - М.: Высш. школа, 1981. – 221 с.
19. Левицкий Л. А. Константин Паустовский. Очерк творчества. Изд-е 2-е. – М.: Советский писатель, 1977. – 408 с.
20. Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920 - 1980-х годов). – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1992. – 184 с.
21. Лупанова И. П. Полвека. Очерки. - 1916-1967. - М.: Дет. Лит., 1969. - 671 с.
22. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе: Уч. пособие. — М.: РГГУ, 2000. – 169 с.
23. Мелетинский Е. М. Структурно-топологическое изучение сказки – М.: Лабиринт, 1998. – 15 с.
24. Мелетинский Е. М. Миф и сказка. // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика URL: <https://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky11.htm> (дата обращения: 29.05.25).
25. Наговицын А. Е. Типология сказки. – М.: Генезис, 2011. – 329 с.
26. Некрасов В.П. В жизни и в письмах. Мемуарные очерки. – М.: Советский писатель, 1971. С. 156-165.

27. Никифоров А. И. Сказка, ее бытование и носители // Капица О. И. Русские народные сказки. - М.: гос. изд-во, 1930. - С. 7.
28. Никифоров А. И. Сказка // Литературная энциклопедия: В 11 т. – Т. 10. – М.: Худож. лит., 1937. С. 768 – 783.
29. Овчинникова Л. В. Русская литературная сказка: История. Классификация. Поэтика. – М.: Альфа, 2001. – 387с. URL: <https://www.dissercat.com/content/russkaya-literaturnaya-skazka-xx-veka-istoriya-klassifikatsiya-poetika> (дата обращения: 29.05.2025).
30. Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии. - СПб.: Императорская Российская Академия, 1821. С. 146.
31. Паустовский К. Г. Все начинается заново (Из литературного наследия). Публикация и комментарий Л. Левицкого // Вопросы литературы. – 1969. – №5. URL: <https://voplit.ru/article/vse-nachinaetsya-zanovo> / (дата обращения: 29.05.2025)
32. Паустовский К. Г. Загорской-Паустовской Е. С., 28 ноября 1931 г. // Письма Паустовского URL: <http://paustovskiy-lit.ru/paustovskiy/letters/letter-3.htm> (дата обращения: 29.05.2025)
33. Паустовский К. Г. Золотая роза: Психология творчества. - М.: Педагогика, 1991. – 224 с.
34. Паустовский К. Г. М. Г. Паустовской в Киев (Москва, 17 декабря 1923 года) // Письма Паустовского URL: <http://paustovskiy-lit.ru/paustovskiy/letters/letter-3.htm> (дата обращения: .06.2025)
35. Паустовский К. Г. Повесть о жизни. Все книги в одном томе. - М.: Эксмо, 2024 г. – 1040 с.
36. Паустовский К. Г. Рассказы и повести. – Магадан: Кн. изд., 1971. – 207 с.
37. Паустовский К. Г. Сказки // Городок в табакерке. - М.: Правда, 1989. С. 3-16.
38. Померанцева Э. В. Писатели и сказочники. – М.: Советский писатель, 1988. – 360 с.

39. Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. - М.: Наука, 1975. – 194 с.
40. Померанцева Э. В. Сказка // Краткая литературная энциклопедия. – Т. 6: Присказка - М.: Советская Россия, 1971. С. 880 – 882.
41. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. - Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1986. – 370 с.
42. Пропп В.Я. Морфология сказки. - Ленинград: Academia, 1969. - С. 134-152.
43. Пропп В.Я. Специфика фольклора. Фольклор и действительность. - М.: Наука, 1976. С. 16-34.
44. Пудожгорский В. К. Путешествие в прекрасное. - Вологда: Изд-во Вологод. гос. пед. ин-та, 1974. – 85 с.
45. Романова Ю. Образ медведя как важная составляющая русской ментальности // Огни над Бией. - 2018. - №47 URL: [https://xn--80alhdjhdchxy5hl.xn--p1ai/content/obraz-medvedya-kak-vazhnaya-sostavlyayushchaya-russkoy-mentalnosti#:~:text=\(дата обращения: 29.05.2025\)](https://xn--80alhdjhdchxy5hl.xn--p1ai/content/obraz-medvedya-kak-vazhnaya-sostavlyayushchaya-russkoy-mentalnosti#:~:text=(дата обращения: 29.05.2025))
46. Серов С. Я. Русская литературная сказка // Городок в табакерке. - М.: Правда, 1989. С. 3-16.
47. Сказка // Энциклопедия Кругосвет URL: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/SKAZKA.html (дата обращения: 02.06.2025).
48. Скороходов М. В. «Повесть о жизни» К. Г. Паустовского как источник ранней биографии писателя // Творческое наследие Константина Паустовского в XXI веке. - М.: МАКС пресс, 2023. - С. 47-61. URL: https://doi.org/10.29003/m3479.paustovsky_v1 (дата обращения: 29.05.2025)
49. Соколов Ю. Сказка // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. - Ленинград: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. С. 802-808. URL: <https://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt2/lt2-8024.htm> (дата обращения: 29.05.2025)
50. Соколовы Б. и Ю. Сказки и песни Белозерского края. – Архангельск: Северо-Западное кн. изд-во, 1915.

51. Стахорский С. В. Энциклопедия литературных произведений. – М.: Вагриус, 1998. – 656 с.
52. Тамарченко Н.Д. Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
53. Фен Цзин. Волшебная сила рассказов К. Паустовского // Международный журнал экспериментального образования. – М., 2022. – № 2. С. 28-32. URL: <https://expeducation.ru/ru/article/view?id=12077> (дата обращения: 02.06.2025).
54. Царик Д. К. Константин Паустовский. Очерк творчества. – Кишинев: Штиинца, 1979. – 24 с.
55. Часыгова Л. М., Хаджиева А. А. Образ природы в творчестве Константина Паустовского // Вестник науки №2 т. 1. С. 49-52. URL: <https://www.вестник-науки.рф/article / 4145> (дата обращения: 02.06.2025 г.).