

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: «Фольклорные корни сказок М. М. Пришвина»

Исполнитель Татмайер Юлия Алексеевна

(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат педагогических наук

(ученая степень, ученое звание)

Дорофеева Марина Георгиевна

(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

Заведующая кафедрой 

(подпись)

кандидат педагогических наук, доцент

(ученая степень, ученое звание)

Кипнес Людмила Владимировна

(фамилия, имя, отчество)

«15» января 2025 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2025

Содержание

Введение	3
ГЛАВА 1. ЖАНР СКАЗКИ В ФОЛЬКЛОРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ	5
1.1. Своеобразие народной сказки.....	5
1.2. Литературная сказка как жанр.....	122
Выводы по первой главе	211
ГЛАВА 2. ФОЛЬКЛОР В ТВОРЧЕСТВЕ М. М. ПРИШВИНА	24
2.1. Особенности художественного мира М. М. Пришвина	24
2.2. Фольклорные корни сказок М.М. Пришвина	322
Выводы по второй главе	49
Заключение	51
Список литературы	54

Введение

Данная выпускная квалификационная работа посвящена исследованию фольклорных корней в сказках М. М. Пришвина.

Творчество Михаила Михайловича Пришвина привлекает внимание представителей разных наук – литературоведов, лингвистов, культурологов, философов. И это неудивительно, так как в последние десятилетия были открыты архивы писателя и в печати появились ранее не публиковавшиеся тексты его дневников. Если в XX веке Пришвин «проходил» по ведомству «детская литература» или «литература о природе», то сегодня о Пришвине заговорили как о серьезном мыслителе. В этой связи пересматриваются выводы ученых-литературоведов и критиков, а также оценки, которые были даны Пришвину в советское время.

Актуальность исследования, таким образом, обусловлена необходимостью посмотреть на сказочную прозу Пришвина с точки зрения открывшихся новых данных о писателе и его творчестве.

Научная новизна данной исследовательской работы состоит в комплексном анализе сказок М. Пришвина.

Объектом исследования являются литературные сказки М. Пришвина.

Предмет исследования: фольклорные корни сказок М. Пришвина.

Материал исследования – сказки М. Пришвина из сборников ««За волшебным Колобком»», «Лесной доктор», а также сказка-быль «Кладовая солнца».

Целью исследования является изучение фольклорных корней сказок М. Пришвина.

Для достижения поставленной цели необходимо реализовать следующие **задачи**:

- изучить теоретические работы по исследуемой теме;
- изучить особенности фольклора и его жанровую специфику;
- проанализировать жанровые особенности фольклорной сказки;

- исследовать художественные особенности творческого мира писателя;
- провести отбор и проанализировать сказки М. Пришвина;
- сопоставить фольклорную сказку и сказки М. Пришвина и выявить их схожесть и различие.

Методологической основой исследования являются научные концепции, сформулированные в трудах фольклористов А. Аарне, В.Н. Андерсона, А.Н. Афанасьева, А.Н. Веселовского, Н.П. Андреева, А.И. Никифорова, В.Я. Проппа, Е.М. Мелетинского, Э.В. Померанцевой и др., а также труды литературоведов, посвященные исследованию творчества М.М. Пришвина – Г.А. Ершова, П.С. Выходцева, Г.П. Трефиловой, З.Я. Холодовой, В.В. Агеносова, А.Н. Варламова, Г.А. Токаревой и др.

В данной работе используются следующие **методы**: сравнительно-сопоставительный, структурно-семиотический, культурно-исторический.

Теоретическая значимость работы заключается в изучении проблемы определения художественных особенностей вепских сказок.

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования его результатов на лекциях и практических занятиях по дисциплинам «Устное народное творчество», «История русской литературы XX века», «Детская литература».

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

ГЛАВА 1. ЖАНР СКАЗКИ В ФОЛЬКЛОРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

1.1. Своеобразие народной сказки

В данном параграфе мы проанализируем своеобразие жанра народной сказки, выявим подходы к классификации сказочной прозы и сформулируем особенности композиции и поэтики фольклорной сказки.

Термин «фольклор» появился в научной сфере в середине XIX века и является по происхождению английским. В переводе *folklore* означает «народная мудрость». В России этот термин стал употребляться с конца XIX – начала XX. Он был введён в обиход фольклористами Е.В. Аничковым и А.Н. Веселовским, он заменил понятия, употреблявшиеся в русской науке до этого – "народная поэзия" и "народная словесность".

Фольклор и литература представляют собой два вида словесности. Однако между ними есть различия. Отметим некоторые из них.

Специфика фольклорного текста определяется в первую очередь такими его чертами, как связь народного словесного искусства с мифологией, с древними обрядами, с народной магией. Неслучайно корни фольклора искали именно в мифологии, и первая научная школа фольклористики, возникшая в середине XIX века, так и называлась – «Мифологическая школа» [Костюхин 2020]. В наше время у некоторых людей остается потребность в общении с людьми, практикующими магию, - всякого рода колдунами, гадалками, экстрасенсами. Этот факт только подтверждает глубокую связь фольклорных текстов с бытом и традициями народа, с его неистребимым «языческим сознанием».

В книге В. Я. Проппа «Фольклор и действительность» автор так определяет одно из различий между устным народным творчеством и письменной литературой: «Давно известно, что литература распространяется письменным путем, фольклор – устным. Эта разница до сих пор считается разницей чисто технического порядка. Между тем разница эта затрагивает самую суть дела. Она знаменует глубоко различную жизнь этих двух видов

поэтического творчества. Литературное произведение, раз возникнув, уже не меняется» [Пропп 2024: 6]. В отличие от литературных произведений текстам фольклора присуща вариативность. Это во многом связано с тем, что характер восприятия письменного текста и устного не одинаков: между читателем и писателем, как правило, лежит большой временной промежуток, а при восприятии произведения фольклора действует формула «здесь и сейчас». Это означает, что сказитель (исполнитель) может импровизировать, что-то добавлять в текст в зависимости от ситуации, что-то убирать. И т.п.

Существенным отличием фольклора от письменной авторской литературы является коллективность, т.е. фольклорное произведение коллективно создается и коллективно распространяется. Важно отметить и то, что сами фольклорные тексты являются отражением сознания группы (коллектива) людей.

Фольклору присущ естественный тип коммуникации, а литературе – технический.

Кроме этого, для фольклорных текстов характерна т.н. формульность. Словесные формулы в текстах фольклора – это обязательный элемент народной поэтики. Как пишет в работе Г.И. Мальцев: «Формульность является одной из типологических универсалий фольклора в целом» [Мальцев 1989: 4]. Формулы присущи любому традиционному народному тексту, будь то обрядовый текст (например, заговор), лирическая народная песня или, как в нашем случае, сказка. Примерами общеупотребительных формул в фольклоре могут быть, например, постоянные эпитеты. Независимо от жанра молодец будет «добрым», девица – «красна», лук – «тугой», а цветочки «лазоревы».

Рассмотрим традиционные сказочные формулы. Необходимо пояснить, что они касаются, как правило, волшебной сказки как вида сказочной прозы.

Изучив материал «Лекций по фольклору» Е.А. Костюхина, мы установили, что существует несколько типов сказочных формул.

Во-первых, это композиционные формулы.

С точки зрения композиционного положения в тексте, традиционные формулы подразделяются на инициальные (начальные) и финальные (концевые). Например, инициальные формулы: «Жил-был старик со старухой, у них не было детей...» («Жар-птица и Василиса-царевна»), «В некотором царстве, в некотором государстве жил да был царь с царицею...» («Царевна-лягушка») и т.д. Пример финальных формул: «... обвенчались и стали жить-поживать, добра наживать» («Три царства – медное, серебряное и золотое») или «Тем сказочки конец, а мне водочки корец» («Хитрая наука») и т.п. Инициальные и финальные словесные клише обрамляют сказочное повествование, как бы отграничивая его от реального мира. Сказочник, рассказывая сказку, инициальными формулами «переключает» слушателей из нашего реального мира в мир фантастический, сказочный, а финальными формулами «возвращает» его обратно.

Во-вторых, это медиальные (срединные) формулы, связанные с пространственно-временным описанием действия в сказке, с развитием сюжета. К таким формулам относят, например, такие, как «Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается», «Ехали близко ли, далеко ли, низко ли, высоко ли» и т.п. Также можно отметить заклинательные формулы, которые произносит герой при встрече с избушкой Бабы-яги: «Избушка-избушка, встань к лесу задом, ко мне передом...», также формулой будет являться и ворчание яги: «Фу-фу-фу, русским духом пахнет!». К слову, эти формулы относят к магическим, заклинательным, т.е. к самым древним в сказке.

В-третьих, это формулы описания женской красоты. Например, к ним относятся такие, как «И была она так красива, что ни в сказке сказать – ни пером описать», «Такой красоты неописанной, что хоть целый свет изойди, а другой подобной не сыщешь».

И наконец, это этикетные формулы. К ним относят словесные выражения типа «Крест клал по писанному, вел поклоны по-ученому».

К формуле относится и такое, одно из наиболее известных устойчивых сказочных выражений – «Утро вечера мудренее». Наличие ее в тексте, а точнее произнесение ее сказителем настраивает слушателей на то, что главный герой будет «выключен» из действия, а вершить события будут чудесные помощники.

Фольклорные тексты делятся на тексты обрядового фольклора и необрядового фольклора. В контексте нашего исследования нас интересует жанр сказочной прозы, которая относится к необрядовому фольклору [Росс 2008].

Термин «сказка» появился в русском обиходе только в XVII веке, до этого такого рода тексты народ называл «басень» (от «баять», т.е. говорить).

Известна такая фраза, которую использовал А.С. Пушкин в сказке о золотом петушке: «Сказка – ложь, да в ней намек – добрым молодцам урок». В этом утверждении подчеркнута самая важная черта сказки как жанра народной прозы – установка на вымысел и наличие «урока», т.е. поучения.

В толковом словаре С. И. Ожегова дано такое определение: сказка – это «повествовательное, обычно народно-поэтическое произведение о вымышленных лицах и событиях, преимущественно с участием волшебных, фантастических сил» [Ожегов 1984]. Следует уточнить: сказка может быть как народной, так и авторской (например, литературные сказки Б. В. Шергина, М.М. Пришвина, Е. Шварца и мн. др.).

Известный сказковед первой половины XX века А. И. Никифоров так пишет, определяя сказочный жанр: сказки – «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» [Никифоров 2008, с. 20]. Отметим, что Никифоров впервые обращает внимание на главную функцию рассказывания сказок – развлекательную, также автор считает важным обратить внимание и на построении сказки.

Композиционные особенности сказки.

Е.А. Костюхин об этом пишет следующее: «Несмотря на большое сюжетное разнообразие волшебных сказок, композиция их обладает известным единством, так что большинство сказок может быть сведено к единой композиционной схеме» [Костюхин 2020: 112]. Это композиционное единство было открыто В.Я. Проппом.

Выдающемуся ученому удалось рассмотреть в огромном корпусе сказочной прозы некое единообразие в плане построения сказочного повествования. Таким «элементом», определяющим развитие действия в сказке, ученый назвал функцию действующих лиц. Пропп определил и доказал, что таких функций, т.е. типовых поступков действующих лиц, существует тридцать одна [Пропп 2021: 41].

В более схематичном виде композицию сказки можно представить так – экспозиционная часть – основная часть – развязка.

Изучением сказки как жанра народной прозы занимались многие зарубежные и отечественные ученые. Среди самых именитых – А. Аарне, В.Н. Андерсон, А.Н. Афанасьев, А.Н. Веселовский, Н.П. Андреев, А.И. Никифоров, В.Я. Пропп, Е.М. Мелетинский, В.П. Аникин и мн. др.

Одной из проблем, которую решали фольклористы на протяжении двух веков, была классификация сказок. Рассмотрим некоторые подходы.

Начнем с собирателя и издателя народных русских сказок Александра Николаевича Афанасьева, который при публикации сказочной прозы русского народа столкнулся с проблемой систематизацией невероятно большого и неоднородного материала. Для выделения основных разделов ему понадобилось проделать большую и кропотливую работу, тем не менее в скором времени потребовалась более подробная классификация. Сказку необходимо было разделить на виды, роды, разновидности и т. д. Изданные в течение 1855-1864 гг. сборники народных русских сказок имели разный вид: если первые издания сказок имели хаотичный вид, то в последних выпусках Афанасьев сделал классификацию, выделив волшебные сказки, сказки о животных и бытовые [Афанасьев 1983].

П.В. Владимиров во второй половине XIX века издал свою книгу, в которой также предпринята попытка выстроить в систему типы сказок: мифы, животный эпос, бытовые произведения. В своей работе автор соотносит мифы и волшебные сказки. Но в э том случае есть множество нюансов, а именно то, что мифы не являются сказками, к тому же не всегда мифические существа задействованы в волшебных сказках [Владимиров 1896].

Знаменитый финский исследователь фольклора Антти Аарне в начале XX века предложил более детализированную систему классификации. По мере того, как накапливался сказочный материал в Европе, было обнаружено сравнительно малое количество сюжетов национальных, но множество интернациональных, также стало очевидным, что новый материал – это лишь вариация известных и изученных сюжетов. Соответственно возник вопрос о полном собрании известных европейской сказке сюжетов. Аарне сумел ответить на поставленный вопрос. Исследователь, в некотором количестве сборников, установил все сюжеты, имеющиеся в наличии на данный момент. Типы, которые повторяются, Аарне причислил к типам. Впоследствии, полноценный каталог таких типов опубликовали на немецком языке – «Указатель типов» [Аарне 1910]. Все типы были пронумерованы и названы. Сказки Аарне разделил на такие виды, как сказки, анекдоты и сказки о животных. Во всем мире каталог приобрел большую популярность.

Однако с классификацией Аарне не был согласен В.Я. Пропп, но об этом ниже. К несомненным достоинствам «каталога» сказок Аарне можно отнести тот факт, что он полезен в случаях нахождения похожих сюжетов, различных моментов в международных сказках.

Советский фольклорист Н.П. Андреев в 1929 г. издал «Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне» [Андреев 1929].

Упомянутый нами исследователь сказок А.И. Никифоров также предложил классификацию сказочных жанров, разделив их на два больших блока – натуральные сказки и сказки пародийные.

Выдающийся вклад с изучение и систематизацию сказочной прозы внес В.Я. Пропп. По причине отсутствия основополагающего признака, нет возможности решить задачу классификации сказок, в отличие от более точных наук, как биология или лингвистика. Пропп утверждает, что ввиду на момент создания его работы «Морфология волшебной сказки» состояния науки, за основу можно взять какой-нибудь признак поэтики отдельных видов сказки [Пропп 2021]. Но из-за малой изученности поэтики сказки, довольно рискованно пользоваться этим методом. Отсюда следует, что равнозначно трудно выделить классы сказок как из общего репертуара сказок, так и из видов народной прозы, в частности. Система Афанасьева является наиболее полной из ныне известных классификаций сказок.

Если в сборнике Афанасьева нет разделения на части и заглавий разделов, то и эту задачу осуществил Пропп. Ученый отмечает, что такие жанры народной прозы, как исторические сказания, пересказы былин, былички не относятся к сказкам, в свою очередь, прибаутки и докучные также не принадлежат к этой области, однако нельзя отрицать их примыкание к сказкам, поэтому они также должны помещаться в сказочных сборниках.

В «Мифологии волшебной сказки» Пропп пишет: «Если не брать во внимание эти недостатки, мы получаем достаточно стройную классификацию, включающую в себя:

1. сказки о животных;
2. сказки о людях;
3. волшебные;
4. новеллистические (включая анекдоты)» [Пропп 2021].

Однако, продолжает размышлять Пропп, помимо выделенных этих типов сказок (автор называет их «массивными») есть среди сказочной прозы и более миниатюрные тексты, примыкающие к ним. Ученый заметил, что у Афанасьева нет раздела для цепевидных сказок, который появился лишь в последние годы. Итак, в дополненном виде классификация Проппа выглядит так:

1. сказки о животных;
2. волшебные сказки;
3. новеллистические сказки;
4. кумулятивные.

Ученый XX века В. П. Аникин в книге «Русские народные сказки» тоже попытался классифицировать сказки и выделил следующие разделы сказок:

- 1) о животных;
- 2) волшебные;
- 3) новеллистические [Аникин 1976].

Таким образом, классификация сказок – это довольно сложная проблема для фольклористов.

Заключая этот параграф, мы приведем цитату упомянутого выше ученого Аникина, который также написал об отличии фольклора от авторской литературы: «Фольклорному методу сублимирования можно найти похожие на него параллели в профессиональном искусстве, но это, как правило, виды творчества, которые обязаны происхождением фольклору (литературные сказки, басни, песни, загадки и др.). Однако и в этих случаях, и во всех других видах литературного творчества сублимация не выступает в качестве свойства, определяющего всю специфику образности, а если и обнаруживается, ... то принципиально отличается от фольклорной» [Аникин 1996:182].

1.2. Литературная сказка как жанр

В этом параграфе будет осмыслена литературная сказка, описана краткая история её возникновения и развития, а также будет дано сопоставление фольклорной и литературной сказки.

Согласно точке зрения Т.Г. Леоновой, сказка представляет собой «эпическое, чаще всего прозаическое произведение с установкой на вымысел, произведение с фантастическим сюжетом, условно-фантастической

образностью, устойчивой сюжетно-композиционной структурой и ориентированной на слушателя формой повествования» [Леонова 1982: с. 7].

Сказка является уникальным примером народного творчества, однако она может превращаться также и в литературную сказку, при этом не разрушаясь структурно. Сказка как жанр закрепились еще в «допушкинский» период, в XVIII-XIX вв., и этот этап считается первым в ее развитии.

В средние века отношение к сказке было скорее негативным. Сказку причисляли к «вредным небылицам», относили к языческой культуре. Но в то же время и не исключали ее пользу, она имела как воспитательный эффект, так и занимательный.

Впервые народные сказки начали обрабатывать именно в XVIII-XIX вв., наряду с этим также появились переводы западноевропейских и восточных повестей и романов. Это связано с общим подъемом национального сознания. Литература стремится к самобытности, к самостоятельному развитию, начинают возрождаться и исследоваться народные традиции, острый интерес вызывала народная поэзия, «народная мудрость», все это обусловило проникновение фольклора в художественную литературу. «Предромантический» период обусловил создание литературной сказки, что является очень важным моментом в истории ее становления и развития.

В середине XVIII века синтезируются два основополагающих направления словесности – фольклор и литература. Следовательно, и сказка как жанр продолжает развиваться.

При первых попытках создания авторской сказки были задействованы традиции бытовых и сатирических сказок. В них, в основном, описывались приключенческие истории, также подвиги и деяния богатырей. Однако такие сказки, как правило, были взяты из уже известных источников, что не мешало им, в свою очередь, выполнять развлекательную функцию.

В это же время возникают профессиональные литературные сказки. Такой необычный жанр, как сказочные поэмы были созданы в конце XVIII века. Русская правительница Екатерина II также проявляла интерес к сказкам.

Она создала сборник сказок собственного сочинения, который состоял в основном из аллегорических поучительных сказок. В этот период сказка еще не сложилась как индивидуально-авторская, она все еще реализовывала фольклорные традиции и установки.

В конце XVIII – начале XIX века сказка получила первое литературное признание. Авторы стали включать в свои сборники и книги сказки. Культурное общество того периода, наконец, осмыслило легкость и непринужденность внутренней формы сказки, ведь сказка по сути своей является вымыслом, чем-то несерьезным, поэтому противопоставляется серьезным сферам политики, философии и истории.

Именно романтики в это время открыли новые художественные возможности в жанре сказки: они создали т.н. «сентиментальную сказку», раскрывающую тайные глубины человеческого сердца, придавая через перипетии сюжета и реальной жизни своеобразный романтизм. К сказке в этот период причисляли романы и сентиментальные повести, в основном авторов, писавших зарубежом.

Таким образом, сказка наконец смогла отделиться от других типов повествовательной литературы. Романтизм выявил множество преимуществ: интерес к миру народной поэзии, стремление к выражению духа народа в определенных литературных формах. Сказка позволяла новый жанровый вымысел, что было органичным для направления начала XIX века. Исследователь В.Ю. Троицкий отмечает. Ф. Шлегель в «Атенийских фрагментах» выражает отношение романтиков к сказке в целом, утверждая, что «сказка есть как бы канон поэзии» [цит. по: Модина 2016: 136]. К авторам романтических сказок можно отнести таких известных писателей, как: В. Ф. Одоевский, В.А. Жуковский, А. Ф. Вельтман и др. Все эти авторы писали свои произведения в духе народа. Например, Жуковский при написании сказок привносит лишь собственный стиль написания, оставляя при этом не тронутым народный сюжет, первооснову сказки, другими словами, он обрамляет сюжет. Однако, не только Жуковский работал в подобном ключе,

такая особенность характерна для всего периода этого века. Наряду с этим, сказка не должна терять своей уникальной черты двоемирия. Также очень примечательны произведения В. Ф. Одоевского («Пестрые сказки»). Они уникальны тем, что стали предшественниками одного из интереснейших видов сказки, которое полностью строится на фантастике и гротеске. Для них свойственны: авторская ирония, социальный посыл, сатира.

Известная всем сказка «Руслан и Людмила» А.С. Пушкина выполнена в классической манере. Пушкин явил собой целую литературную сказочную эпоху, он стал основоположником национальной традиции.

Т.Г. Леонова отмечает, что Пушкин придает своим персонажам наиболее сильную реалистичность, но и не забывает про «атмосферу подлинной сказки». Такую же тенденцию мы ранее наблюдали у Жуковского. Таким образом, Леонова смогла выделить несколько особенностей развития сказки в эпоху Пушкина: он создает сказки в народном стиле или же в пародийно-фольклорном. В народном стиле писали свои сказки авторы того времени такие как, В.А. Жуковский и П.П. Ершов. Н.А. Некрасов, П.А. Катенин и Н.М. Языков писали свои произведения в жанре сказки-пародии.

Следующим периодом в развитии сказки стали главенствовать такие авторы как М.Е. Салтыков-Щедрин, Л.Н. Островский, Н.П. Вагнер, этот период пришелся на 70-80 годы 19 века. В самом начале 20 века можно заметить, насколько большой скачок вперед совершила русская литературная сказка в сторону ее изучения. Также прослеживается направления ее развития, основные из них – это сатирико-аллегорическая и волшебнo-романтическая. Главные функции которой – нравоописательная и дидактическая. В тоже время сказка совершает прирост с массовой беллетристикой. В качестве теоретической базы исследователи выдвигают волшебную сказку. Они отмечают её приобщение к вечным человеческим ценностям и увлекательный сюжет.

В двадцатом веке сказка представлена многими жанрами. Для ее подробного осмысления предпочтительно выделить три исторических этапа

развития: «серебряный век», эпоха советской сказки, и сказка 90-х годов. Для любого литературного произведения характерно проникновение атмосферой времени, его проблемами и пристрастиями. В 20-40 годы сказка стала отображением революции, борьбы с буржуазией, технический прогресс. Обширный период с окончания войны и до 90-х годов охватывает актуальной вопрос гуманизма в сказочных произведениях. В современный период авторская сказка нередко растворяется в фантастике и аллегории мира «фэнтези». Рассмотрим каждый период отдельно. Литературная сказка «серебряного века» один из этапов в истории литературной сказки. Он приурочен к первому десятилетию XX века. В этот период многие писатели и поэты были заинтересованы мифологией и всем, что с ней связано. Литературная сказка проходила сложный путь по выявлению ее типов, превратившись затем в общедоступные сказки. Ученые отметили, что многие известные поэты «серебряного века» придавали нарочитый оттенок сказочности своим стихам (А. Ахматова, А. Белый, М. Цветаева, Ф. Сологуб и многие другие), также в прозе (В. Хлебников, М. Горький, В. Иванов, М. Горький и т.д.). Одной из самых примечательных черт этого века стали сказки. Символизм помог раскрыть сказку в этой эпохе по-новому, благодаря ощущению зыбкости и нестабильности, свойству конечности того, что так дорого и привычно, романтике тайны. В этот период авторы стремились к созданию нового искусства с одновременной ориентацией на многолетние традиции.

Сказка этого периода отличается усложненностью, полифункциональностью; является достоянием мировой культуры в целом, включает в себя множество жанров, мифологизирована. К ним принадлежат жанры: сказка-миф, сказка-притча, сказка-новелла, сказка-легенда, сказка-лирическая миниатюра. Представители «серебряного века» старались прочувствовать душу русского народа через века, поэтому обратились к такому сложному и невероятно интересному жанру литературы.

В советское время сказка претерпевала воздействия, в первую очередь, с политической точки зрения. Из-за постоянных запретов и строгой цензуры развитие было долгим и трудоемким. Авторы литературных детских сказок XX века опираются, прежде всего, на фольклорные традиции, а также на творчество Г. Х. Андерсена и А. С. Пушкина, социально-аллегорические и педагогические сказки XIX века.

Советская литература отличалась ориентацией на социально-дидактический заказ. Однако, это не помешало большому количеству советских авторов исторически закрепиться на пьедестале признанных классиков литературной сказки. Критики были настроены категорично против сказки, так как она мешала решению проблем, созданных реальным миром. Но уже в конце 30-х годов исследователи проводят активную работу по освоению жанровых особенностей литературной сказки. В 20-е годы сказка подвергалась большому количеству критики: ее осуждали за новые принципы воспитательной функции, неприемлемой была тема «царей и королей». В период революции необходима была мощная агитационная акция, которая шла вразрез с постулатами, диктуемыми литературной сказкой. Ценнейший вклад в развитие жанра сказки внесли Самуил Маршак и Корней Чуковский: в их творчестве наиболее важным стало педагогически-научное осмысление сказки.

Свой вклад привнес и Максим Горький – автор «Сказок об Италии» и др. произведений в жанре сказки. Его имя ознаменовало новый этап в развитии литературной сказки. Произведения Горького через волшебство сказки отражали реальные стороны жизни: писатель сатирически изображал ненавистное ему мещанство и в то же время восхищался красотой окружающего мира, настаивал на оптимизме и романтизме. Писатель стал основоположником многочисленных направлений в детской сказке современности, благодаря особенностям поэтики. Его основными трудами стало множество статей, посвященных детскому читателю, а также труды по

педагогическим исследованиям. Горький выпустил различные социально-воспитательные указатели.

Особое внимание стоит уделить 20-м годам, в это время произошло «воскрешение памяти» жанров. В это время появились новые сказки – как прозаические, так и поэтические (произведения А. Ахматовой, М. Цветаевой, Е. Замятина, А. Ремизова и т.д.) Липовецкий определил, что важным считается тот факт, что авторы сказок обращаются к народным идеалам нравственного плана.

В 30-е годы XX века стали формироваться «сказки жизни», истоками которых стали романтические традиции, воплощенные в сказке Ю. Олеши «Три толстяка». Произведения строятся на основе «романизации» и «взаимодействии романтической «поэмности», свойственной реалистическому произведению», на «живом контакте сказки с современностью» (пьесы-сказки Т. Габбе и С. Маршака, «Сказка о Военной тайне...» А. Гайдара, сказки Е. Шварца, «Приключения Буратино» А. Толстого, также часть произведений С. Писахова К. Паустовского, Л. Лагина, В. Каверина, и др.). Их свойством является «субъективное, лирическое начало», но наряду с этим наблюдаются и обратные направления: противоборство бесчеловечному духу времени противопоставляется идеализация действительности

При развитии детской литературной сказки в советскую эпоху сформировалась и иная тенденция – появление «сказки культуры», воспроизводящей литературно-сказочную традицию, иначе говоря, «дважды» литературных сказок, например, пьесы-сказки Е. Л. Шварца «Снежная королева», «Тень».

И для сказок Е. Шварца, и для произведений в этом жанре замечательного писателя, фольклориста и драматурга Т. Г. Габбе («Город мастеров, или Сказка о двух горбунах» и др.) характерна централизация вопроса о нравственном воспитании, о достоинстве и свободе человеческой личности.

Исследователи выделили несколько функционально-тематических групп литературных сказок 1950-60-х гг. для юношеского и детского возраста:

- 1) научно-фантастические сказки;
- 2) созданные по мотивам «исполнения желаний» (Ю. Тюмин «Шел по городу волшебник»);
- 3) научно-познавательные (Е. Велтистова «Электроник – мальчик из чемодана») [Петровский, 1986].

Отсюда следует вывод, что сказка получила активное развитие на основе усложнения жанрового синтеза и связующей с действительностью. Из-за требований времени (20-е годы) литературные сказки стали более обращены к сказкам о животных, на социально-бытовые и сатирические. Далее, волшебно-сказочная традиция была использована в период становления сказки в 1930-50-е годы. В период развития советской сказки на нее была возложена задача обозначения скрытого или же явного смысла советского правительства. К примеру, в произведениях Е. Шварца, основанных на происхождении фольклорного или литературного сюжета («Золушка», «Красная Шапочка», «Тень». «Снежная королева» и др.), были отмечены дополнения традиционно морального конфликта социальным, на первый план выдвигались социально-классовые проблемы [Рассадин 1964].

Однако данное направление не вступало в противоречие с общими принципами сказки. Даже в сложный политический этап страны, сказка смогла закрепиться и обосноваться в литературе, несомненно, благодаря талантливым авторам. Причиной этому послужили универсальность сказки, её гуманистический смысл, неискоренимость из общества, поэтому их с удовольствием читает нынешнее поколение детей, также они входят в круг литературного образования. Стоит отметить уникальное творчество М.М. Пришвина, которое строится на основе сказочного мировоззрения, его можно причислить к поэтам и писателям «серебряного века», ставшими создателями «недетских» сказок.

Вторая половина XX века стала периодом практического исчезновения народно-литературной сказки. Исследователи утверждают, что литературная сказка того периода в основном ориентировалась на «память жанра», трансформируется в соответствии с типами художественного мышления и индивидуально-творческими поисками. Так, например, заложенный ещё в творчестве А.С. Пушкина, тип сказки-поэмы хотя поначалу и стал продуктивным для литературы, но в дальнейшем угас и почти полностью отсутствует во второй половине XX века.

Детская литературная сказка шла различными путями развития. Возрастает количество сказочных произведений, которые предназначаются для чтения детей, причем в сказках происходит синтез с научной фантастикой. Их форма значительно усложняется.

Функционально-тематические разновидности литературных сказок приобретают следующие разновидности:

- 1) произведения В. Бианки, В.Д. Берестова, С.В. Сахарнова, Н.И. Сладкова, Г.Я. Снегирева имеют природоведческое и научно-познавательное направление;
- 2) волшебнo-дидактическое (С.В. Михалков, В.П. Катаев);
- 3) игровое (Э. Успенский);
- 4) приключенческо-фантастическое (В. Губарев, Е. Велтистов, Н. Носов, Р. Погодин).

В конце XX века литературная сказка продолжала развиваться, литературоведы считают, что жанр литературной сказки проходит новый этап развития. Среди писателей и поэтов, обращавшихся к этому жанру, можно назвать Л. Филатова с его блистательным текстом «Про Федота-стрельца...», произведения Л.С. Петрушевской, Ю. И. Ковалю, детские сказки В. П. Крапивина, С. Л. Прокофьевой, К. Булычева, Э. Успенского.

Таким образом, связь авторской сказки с фольклорной является неоспоримой.

Форма литературной сказки, как это отразилось в конкретных текстах и как потом доказали исследователи, бывает трех родов:

Первый род состоит в том, что поэт не проявляется в тексте сказки, в ней проявляют себя одни только действующие лица (герои произведения).

Второй род: когда поэт сам ведет повествование о приключениях своих героев.

Третий род: когда поэт скрывает действующие лица, а приводит только речи героев, как бы сформировывая литературную сказку, поучительная и воспитательная функция.

Итак, можно констатировать, что между фольклорной (народной) сказкой и сказкой литературной (авторской) существуют как совпадающие моменты (наличие волшебства, фантастических элементов и персонажей; схожесть в построении сюжета; счастливый финал – победа Добра над злом и т.д.), так и особенности. Эти отличия касаются самого важного аспекта – присутствия в литературной сказке автора как выразителя своей, частной точки зрения на человека, мир, на все происходящее. Авторское начало отражается на поэтике литературной сказки – на использовании языковых средств, на стилистических особенностях.

Оба вида сказок оказали влияние друг на друга: признаки фольклора нашли свое отражение в создании авторских сказок, такие как устность, вариативность, синкретизм, коллективность, как гармоничное слияние традиционности и импровизации.

Выводы по первой главе

Проведя исследование жанра фольклорной и литературной сказки, мы установили следующее:

1. Фольклор и литература являются видами словесности и тесно взаимодействуют друг с другом на протяжении многих столетий.

2. Жанровая система фольклора и литературы имеет существенные различия, но при этом есть и схожие жанры, например, жанр сказки.

3. Осмыслением жанра народной сказки занимались многие литературоведы и фольклористы, как в нашей стране, так и зарубежом – А. Аарне, В.Н. Андерсон, А.Н. Афанасьев, А.Н. Веселовский, Н.П. Андреев, А.И. Никифоров, В.Я. Пропп, Е.М. Мелетинский, В.П. Аникин, Т. Г. Леонова и мн. др.

4. Сказка представляет собой «эпическое, чаще всего прозаическое произведение с установкой на вымысел, произведение с фантастическим сюжетом, условно-фантастической образностью, устойчивой сюжетно-композиционной структурой и ориентированной на слушателя формой повествования» (Т.Г. Леонова).

5. Литературная сказка как жанр литературы оформилась в первой половине XIX века. Многие зарубежные и русские писатели работали в жанре сказки и создали выдающиеся произведения («Сказки» Г. Х. Андерсена и А. С. Пушкина, «Конек-Горбунок» П. Ершова, «Три толстяка» Ю.К. Олеши, «Маленький принц» А. Экзюпери, «Золушка» и «Тень» Е. Л. Шварца, «Про Федота-стрельца, удалого молодца» Л. Филатова и мн. др.).

6. На становление и развитие литературной сказки огромное влияние оказала сказка народная. История развития литературной сказки как жанра отражает процесс взаимодействия со сказкой фольклорной: от полной зависимости от её специфики – до всё большей свободы от неё. Кроме этого, на литературную сказку в XX веке влияли разнообразные политические, общественные и культурно-эстетические процессы (революции, мировые войны, эпоха сталинского террора, оживление общественной и литературной жизни в эпоху оттепели, научно-технический прогресс и т.д.).

7. Между фольклорной (народной) сказкой и сказкой литературной (авторской) существуют как совпадающие моменты (наличие волшебства, фантастических элементов и персонажей; схожесть в построении сюжета; счастливый финал – победа Добра над злом и т.д.), так и особенности. Эти

отличия касаются самого важного аспекта – присутствия в литературной сказке автора как выразителя своей, частной точки зрения на человека, мир, на все происходящее. Авторское начало отражается на поэтике литературной сказки – на использовании языковых средств, на стилистических особенностях.

ГЛАВА 2. ФОЛЬКЛОР В ТВОРЧЕСТВЕ М. М. ПРИШВИНА

2.1. Особенности художественного мира М. М. Пришвина

В данном параграфе мы рассмотрим главные особенности художественной системы М. М. Пришвина.

Михаил Михайлович Пришвин – мастер русской прозы XX века.

К.Г. Паустовский в очерке о Пришвине сказал о нем так: «Но о Пришвине писать трудно, почти невозможно. Его нужно выписывать для себя в заветные тетради, перечитывать время от времени, открывая все новые драгоценности в каждой строке его прозы-поэзии, уходя в его книги, как мы уходим по едва заметным тропинкам в дремучий лес с его разговором родников, трепетом листьев, благоуханием трав, - погружаясь в разнообразные мысли и состояния, свойственные этому чистому разумом и сердцем человеку» [Паустовский 1983: 6].

Как нам кажется, в этом утверждении Паустовский выделил основные качества Пришвина как писателя – тесную связь с природой, таинственный диалог с ней, схожесть прозы писателя с поэтическим самовыражением.

В своих «Дневниках» за 22 сентября 1930 года Пришвин так выразился о своем творческом процессе: «Как это объяснить, что я, когда пишу рассказ или делаю снимок (*Пришвин занимался фотографией – Ю.Т.*), то знаю, что я не повторяю другой чей-нибудь рассказ и не делаю такой же снимок, как все, что я создаю нечто совершенно новое, показываю такое, чего никто еще не видал. Мое знание неповторяемости создаваемой мной вещи находится в знании себя внутреннего: там, внутри меня, есть такой глаз личности, которого нет у другого; я им увижу, назову это словом, и люди будут его понимать, потому что я увидел и назвал такое, чем они живут повседневно, а не видят» [Пришвин 1990: 176-177].

В этом утверждении, на наш взгляд, важно подчеркнуть самое главное, что делает творца творцом – это неповторимость, оригинальность его взгляда на мир, который находит отражение в его произведениях.

В контексте нашего исследования нам кажется ценным привести и такое утверждение Пришвина из его «Дневников», касающееся родной природы: «Красота дальних стран непрочная, потому что всякая далекая страна рано или поздно должна выдержать испытание на близость. Потому истинную прочную красоту художник должен открывать в близком и повседневном» [Пришвин 1990: 175]. Получается, что красота открывается только в том, что находится рядом с тобой долгое время.

Творчеством Пришвина интересовались и интересуются представители разных наук – литературоведы и лингвисты, фольклористы, культурологи и философы. И это неудивительно, так как в последние десятилетия вырос интерес к этому писателю как к серьезному мыслителю. Однако в учебниках для высших учебных заведений творчество Пришвина не рассматривается (например, в пособии «Русская литература XX века... Под ред. С.И. Тиминой» нет ни только статьи, ему посвященной, но даже просто упоминания «через запятую»; нет произведений автора и в списке рекомендуемой для чтения литературы). Если в начале XXI века сказка-быль «Кладовая солнца» еще оставалась в программе по литературе для 5 класса, то в наши дни этот текст убран из школьных учебников под предлогом слишком большого временного промежутка между послевоенной жизнью крестьянских детей и жизнью современных детей. В средней общеобразовательной школе чтение произведений Пришвина – удел школьников начальной школы. Таким образом, Пришвин «приписан» к детской литературе.

Среди самых авторитетных работ о мировоззрении, поэтике писателя мы могли бы назвать труды таких исследователей, как Г.А. Ершов, П.С. Выходцев., Г.П. Трефилова, З.Я. Холодова, В.В. Агеносов, А.Н. Варламов и др. Интерес к творчеству этого писателя не утихает и в наше время – появляются новые кандидатские и докторские диссертации, в которых

осмысляется специфика художественного мира Пришвина. Вот цитата из диссертации Подоксенова А. М.: «И сегодня уже очевидно, что М. Пришвин принадлежит к числу таких писателей XX века, как Г. Гессе и М. Булгаков, А. Камю и А. Платонов, Т. Манн и Х. Борхес, чье искусство глубоко философично и обозначение которых «мыслитель» является не метафорой, а точным указанием на характер их творческой деятельности, требующей пристального философско-культурологического исследования» [Подоксенов 2008: 7].

Следует также добавить, что изучение творчества Пришвина распадается в «пришвиноведении» на три этапа: первый этап – это ранние критические статьи о нем; второй этап – это критика и анализ художественных произведений писателя, в которых его признали, главным образом, «певцом природы», а также детским писателем; третий этап, начавшись в постперестроечное время, продолжается и в наше время: сейчас активно публикуются дневники Пришвина, а также мемуарные тексты жены писателя В. Д. Пришвиной, которые, главным образом, и становятся объектом изучения современных исследователей. Именно в последние десятилетия открыта возможность для полноценной оценки и личности Пришвина (не только как писателя, но и как философа, оригинального мыслителя), и, конечно, его произведений, включая художественные. Изучив работы по творчеству Пришвина, мы выяснили, что одним из выразительных средств писателя была метафора. Вот как об этом пишет Арзамасцева: «Основой размышлений о сущности и истоках вдохновения, о роли литератора в жизни общества, о природе литературного творчества стала для писателя метафора, в том числе интертекстовая, одним из источников образования которой становятся аллюзии (ссылка на историческое событие или литературное произведение, которые предполагаются общеизвестными) на классические тексты русской литературы XIX века» [Арзамасцева 2001: 305].

По мнению ученых, занимавшихся стилем Пришвина, яркой чертой идиостиля писателя является диалогичность.

Диалогичность является одним из основных феноменов, привлекающие внимание лингвистов, занимающихся проблемами понимания и интерпретации текста. Проблема интертекстуальности получила свою разработку в исследованиях И.В. Арнольд, Н.А. Кузьминой, Н.А. Фатеевой, В.Е. Чернявской, И.И. Чумак-Жунь. К.Ю. Игнатова и др. Предлагаются следующие определения этого культурологического и лингвистического феномена: «Под интертекстуальностью понимается включение в текст либо целых иных текстов с иным субъектом речи, либо фрагментов в виде маркированных или немаркированных, преобразованных или неизменных цитат, аллюзий и реминисценций» [Кузьмина 2007: 346]; «Интертекстуальность – текстовая категория, отражающая соотнесенность одного текста с другими, диалогическое взаимодействие текстов в процессе их функционирования, обеспечивающее приращение смысла произведения».

Интертекстуальность есть практически в любом художественном тексте. Полноценный лингвистический анализ литературного произведения невозможен без восстановления всех связей анализируемого текста с предшествующими ему текстами. Интертекстуальность выступает как одно из направлений носящей универсальный характер «диалогичности культуры и познания» [Фатеева 2008: 120]. Взаимовлияние художественных текстов, проявляющееся в прямом и косвенном цитировании, аллюзиях и реминисценциях, стилизации, заимствовании и переосмыслении тропов и фигур, приводит к тому, что на первый план в восприятии и интерпретации выходит скрытый смысл произведения, его подтекстовая структура.

Одним из наиболее интересных проявлений «диалога» текстов, «диалога» текста и читателя (по Кузьминой, «Интертекстуальность – это глубина текста, обнаруживающаяся в процессе его взаимодействия с субъектом») является «диалог» метафор [Там же: 123]. Родство природы метафоры и интертекста, как утверждает автор, несомненна. Обязательная для образования и функционирования окказиональной метафоры «расщепленность семантики художественного слова» становится ключевой

интертекстуальной фигурой. Причем часто менее актуальные для полного раскрытия смысла текста межтекстовые параллели более эксплицированы (явно выраженные, развернутые), чем те, с которыми данный текст носит глубинные связи, и именно имплицитный (подразумеваемый, скрыто содержащийся) текст становится местом множественного структурирования смысла.

Понимание функционирования метафоры в поле интертекста имеет двоякий характер: говорят о постоянно воспроизводящихся метафорических архетипах, создающих в процессе развития культуры парадигму образов, и об индивидуальных авторских тропах, разрабатывающихся в последующих текстах литературы. Мы под интертекстовой метафорой понимаем функционирование метафорического образа как в пределах идиостиля отдельного автора, так и в лингвокультурных контекстах большей продолжительности.

В творчестве Пришвина интертекстовая метафора становится одним из средств создания «мифологической глубины авторского образа мира, его культурологического объема и философской диалогичности» [Тагильцева 1997: 17]. Пришвин переосмысливает знаковые для культуры библеизмы. Например, в рассказе о ремесленниках, делающих обувь, писатель для иронической характеристики нового класса нэпманов, мелких торговцев, скупающих товар, использует лексему жених: «Идет заезжий гость из Астрахани в шапке с бобровым мехом, во всем новеньком, и все к нему протягивают костлявые, руки, как сучья с висящими башмаками. И какие лица у них при этом, - будто не коммивояжер из Астрахани... За женихом астраханским идут женихи мариупольские, крымские, кавказские, даже сибирские» [Пришвин 1983: Т.2: 474].

Метафоризации слова предшествует цитата из евангельской притчи о десяти девах, в которой под женихом понимается Христос-Спаситель человечества. Пришвин идет на осознанное снижение данного образа: «спасителем» для человека новой эпохи, эпохи потребления, является

коммерсант. Ирония усиливается благодаря использованию метафоры в форме множественного числа: Жених «библейский» сменяется множеством «маленьких» женихов, ничего не имеющих общего с духовностью и религией, но воспринимающихся массой в качестве носителей современных сакральных ценностей.

Рассказывая в своем первом крупном произведении «За волшебным ко- лобком» (1908) о путешествии на Крайний Север России, Пришвин метафоризирует прецедентные имена собственные, имплицитно уподобляя себя великому Данте (безусловно, мы чувствуем определенную долю самоиронии в этом сравнении): Комары теперь не поют, как обыкновенно, предательски жалобно, - воют, как легионы злых духов. Мой маленький Вергилии (проводник) ... не идет, а скачет. У него вся шея в крови. Мы бежим, преследуемые диаволами Дантова «Ада» (комарами) [Пришвин 1983: Т.1: 280].

В течение всей жизни М. Пришвин изучал классическую литературу, анализировал собственный опыт, наблюдал за современным литературным процессом и «создавал авторскую философию творчества» [Арзамасцева 2001: 305].

В основе интертекстуального образа может лежать сравнение, носящее аллюзивный характер и получающее авторскую метафорическую развертку: Писателям дали самую широкую возможность путешествовать, и многие до того доездили, до того привыкли питаться чужим, что вовсе потеряли себя и сделались «очеркистами». Между тем настоящий писатель - имел возможность ездить так по свету, как скупой рыцарь: и, дорожа своим подвалом возможностей, писатель сел на место стаи... Есть ли такой писатель? Есть, но еще в утробе матери-жизни. Ему скоро надо будет пуповину отрезать, и он полетит, и его писания будут для всего света, это будет универсальная литература [Пришвин 1983: Т.2: 124].

Метафорическая аллюзия у Пришвина может носить предельно экспериментальный характер. Например, собственную жизнь – и бытовую, и

литературную, и внутреннюю Пришвин идентифицирует как кладовую Плюшкина. Переосмысление традиционных литературных образов базируется на взаиморазвитии различных экспрессивно окрашенных оттенков смысла; через коннотации, связанные с героем гоголевской поэмы, здесь – авторская художественная рефлексия: Если я занимаюсь дома в часы отдыха каким-нибудь любительством: собака там есть у меня, любимая, или птица, или - еще что-нибудь есть... в том числе, конечно, разные мечтанья, желанья, почти беспредметные - так вот, если люблю все это, ценю, невольно придаю какое-то всему этому живому личному особенное значение... и, мало того, стыдно станет за все, когда это личное, бесполезное вдруг предстанет перед глазами общества. И пусть перед этим объективным глазом все мое личное явится, как никому не нужный хлам плюшкинской кладовой, - не в этом дело...

Сколько раз, прочитав злобную заметку о своих книгах, проникался я этим самоуничтожающим чувством к своей плюшкинской литературной кладовой и сколько раз восстанавливался во всем том своем хозяйстве, когда друзья подавали свой голос за мой хлам [Пришвин 1983: Т.3: 115-116].

Пришвин предлагает два взгляда на собственную жизнь: извне – и тогда в метафоре актуализируются семы и коннотации, традиционные для восприятия данной реминисценции; изнутри – при таком ракурсе данный образ характеризует собственное пришвинское творчество, вырастающее из «хлама».

Диалог метафорического образа мира в прозе Пришвина непредставим без учета всех возможных интертекстуальных элементов, имеющих подтекстовую природу. Благодаря интертекстуальности, метафорический образ мира Пришвина, с одной стороны, вводится в широкий культурно-литературный контекст, с другой стороны, открывает читателю экзистенциальные глубины внутреннего мира великого писателя.

В диссертации «Мифологическое и сказочное в художественном мире М.М. Пришвина» Г.А. Токарева проводит анализ существующих подходов к

осмыслению художественного метода Пришвина и делает вывод о том, что характерными чертами этого метода являются:

1. Мифотворчество как главный художественный метод Пришвина (впервые идея высказана Р. Ивановым-Разумником в статье «Великий Пан»: «Для раннего Пришвина характерна руссоистская поэтизация природы, первобытности»). Мифологическими чертами в творчестве писателя являются неразделенность человека и природы, особое внимание к слову, возвращение в первостихию языка через звук и ритм.

2. Мифологизация в творчестве Пришвина – это, по мнению исследователя, «мировоззренческая установка». «Монистическая философия Пришвина, идея движения "живого вещества" предопределяет специфику мифологизма писателя, особенности символизации, а также характер соотношения реалистического и романтического начал в творчестве художника.

3. Символизм писателя, который прослеживается на протяжении всего творчества (например, даже в названиях есть проявление символики цвета – «Золотой луг», «Голубая стрекоза» и т.п.).

4. Сказовая манера повествования.

5. Сложный синтез реального и сказочного в произведениях Пришвина формируется в соответствии с идеей ритмической организации "вещества жизни"; сказка в эстетической системе писателя предстает как явление ритма».

6. Философский характер прозы Пришвина. «У Пришвина понятие «сказка» носит глубоко индивидуализированное содержание - заимствование тех или иных сказовых форм позволяет достичь общечеловеческого содержания» [Агеносов 1988: 78]. «Автор делает очень важное для нас наблюдение: «Пришвинская сказка обладает значительно меньшей установкой на вымысел, чем фольклорная» Монография В. Агеносова - одна из наиболее зрелых работ по творчеству Пришвина» [Токарева 1999].

Кроме этого, добавим к особенностям художественного мира Пришвина наблюдение Паустовского о соединении в его текстах прозы и поэзии.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что художественный мир Пришвина сложен, а основным творческим методом писателя является мифотворчество. Сказка как жанр в творчестве писателя имеет свои черты – отход от вымысла, что присуще фольклорной сказке, а также наличие ярких авторских черт, касающихся как стиля (сказовая манера), так и современных автору коллизий.

2.2. Фольклорные корни сказок М.М. Пришвина

В этом параграфе нами будут проанализированы произведения М. Пришвина, которые имеют фольклорные корни, - сказка-быль «Кладовая солнца», «В краю непуганых птиц», «Лесной доктор», «За волшебным Колобком».

На протяжении своей литературной деятельности Пришвин опирался на словесное творчество народа. В поэзии народа он видел образец искусства – особенный по своей красоте, мысли, поэтическому единству формы и содержания. Произведение на новом материале, подобное народной сказке, было поэтическим идеалом, созданию которого писатель посвятил всю жизнь. В 1934 году М.М. Пришвин об этом говорил: «Я загадываю написать такой рассказ, таким русским простым языком, чтобы он был понятен всему народу, независимо от образования того или другого читателя» [Пахомова 1993: 92]. Получается, что писатель хотел создать произведение нового вида и жанра, представляющее собой «сказку, заключенную в категории пространства и времени» [Агеносов 1998: 192] с современными героями, обычными людьми.

Доброе начало, вера в человеческие возможности и оптимизм. Все это способствовало тому, чтобы начать писать для детей. Часто те произведения, которые не предназначались маленьким читателям, становились подвластны для детского чтения. М.М. Пришвин считал, что отделять детскую литературу

от взрослой неодолимой преградой не следует. «Испытанием таланту писателя для взрослых может служить маленькая вещица, годная в детскую хрестоматию, - замечал он. - Напротив, это плохой детский писатель, кто может писать только для детей». Писатель находил уникальную интонацию, манеру общения с детьми разного возраста. «Нигде так не нужна простота языка, - писал он, - как в рассказах для ребенка младшего возраста, но никакой мастер и мудрец от стилистики не напишет такого рассказа, если он в то же время не способен погладить ребенка словом, как погладил бы его просто рукою по голове любящей детей человек» [Аникин 1985: 245].

Для Михаила Михайловича Пришвина сказка – особая форма искания правды, она важна именно своей обобщенностью, возможностью идеализации действительности, выявлением ее важных свойств. Самым главным было для писателя и приобщение через нее к поэтическому и историческому опыту народа, в «мифологической форме осмысливающему явления природы, связь ее сюжетов с этнографическим корнями» [Арнольд 2002: 167], а значит, более глубокое художественное изучение реальности. В жанре сказки Пришвин увидел огромные возможности сближения мечты и действительности, «творчества небывалого», как единственно возможное в условиях того времени средство проведения идеи религиозного преображения мира. Но это сближение происходило всегда на основе метафоры, которая была основным средством особенности поэтики и стиля писателя.

Особенной на этом пути была сказка-быль М.М. Пришвина «Кладовая солнца». «Сказка ложь, да в ней намек, добрым молодцам — урок», — мы уже цитировали эту народную мудрость.

«Кладовая солнца» Пришвина — это настоящая кладовая, имеющая особенную ценность, интересную информацию. Здесь и человеческие взаимоотношения, и богатые знания об своеобразии родного края, и даже уроки выживания в трудных ситуациях. Заглавие построено на метафоре, что виднеется на всем сюжетном и идейном построении произведения. Что же такое «Кладовая солнца»? Как и всякое точное название, в этом наименовании

произведения есть несколько смыслов. Во-первых, кладовая солнца – это болото, в недрах которого за долгое время скопилось топливо (торф, нефть), используя его, человек может не только согреть свое жилище и готовить еду, но и развивать промышленность, идти вперед к цивилизации. Во-вторых, кладовая солнца – это живое сердце, в котором за жизнь должны отложиться самые «солнечные» сокровища – доброта и любовь. Ибо только они могут побороть зло – и в человеке, и в окружающей его природе.

Сюжет этой сказки является не мудреным, и для восприятия – довольно простым. «В одном селе, возле Блудова болота, в районе города Переяславль-Залесского, осиротели двое детей». Такое начало имеет замечательное произведение. Это напоминает сказку, где читатель входит в чудесный мир, где все живое взаимосвязано. На этом фоне появляются два образа — Настя и Митраша, которые на протяжении всего произведения являются главными героями, вокруг которых происходят необычные события, выявляющие индивидуальные особенности каждого из них.

Данная сказка-быль М. М. Пришвина имеет счастливый конец. Митраша из-за своего упрямого характера оказался на Блудовом болоте. И в своей борьбе за жизнь ему помогла собака Травка. А Настенька, увлеченная сбором ягод, на некоторое время забыла о брате, «еле передвигает за собой корзину, вся мокрая и грязная, прежняя золотая курочка на высоких ножках».

Под вечер голодный Митраша и уставшая Настя встретились. Им было суждено встретиться вновь в лесу и продолжить свой путь вместе, как уже двести лет «живут» на Блудовом болоте ель и сосна. Здесь наблюдаем сравнительную метафору (ели и сосна).

Внешняя оболочка сюжета не исчерпывает философских идей Пришвина, переданных в предельно обобщенной форме сказки. Каждый герой борется изо всех сил за свое существование. Целомудрие у героев есть, сознание необходимости всякую мысль свою, всякое чувство, всякий поступок согласовывать «со всей цельностью своего личного существа, отнесенное к общему - «ко всему человечеству» [Выходцев 2006: 17].

Идея бессмертия – это личное сознание мировой борьбы за существование, это сознание личности. Сочетание сознательного и бессознательности руководят путниками. Бессознательное не только может влиять на сознание, но способно даже управлять им.

В научной литературе о Пришвине встречается двойное понимание мира писателя, имеющее в своей основе две сферы, которые вступают в конфликт между собой в сознании персонажей – это сферы «подлинная и мнимая, высокая и низкая, бытовая и научная, нравственная и безнравственная, обыденная и желаемая, реальная и фантастическая, которые автор решительно хочет примирить», противоречивость этих половин в значительной степени определяются желанием автора «свершить недостижимое» [Выходцев 2006: 16]. Писатель повествует о том, как важно любить и уметь трудиться.

Главные герои повести — брат и сестра — остались одни. Их трудолюбие и хозяйственность помогает им справляться со всем домашним хозяйством, оставшимся после смерти родителей, а Митраша даже делал соседям деревянную посуду. В своей сказке-метафоре М.М. Пришвин говорит также о важности умения договориться, найти взаимопонимание в сложных ситуациях. Так, если бы дети не поспорили и не рассорились бы друг с другом на развилке дорог в лесу, Митраша не увяз бы в болоте, они быстрее набрали бы клюквы и вернулись домой. И все же ребята поняли свои ошибки, не растерялись, проявили не только силу характера, но и сообразительность — и благополучно выпутались из беды. А это – еще один урок не только для них, но и для нас, читателей замечательной поучительной сказки-были М. М. Пришвина «Кладовая солнца».

Сказочное в произведении предстает в реальном облики, а реальное – в сказочном. Изображая реальных действующих лиц, автор делает их фантастическими, метафорическими, наделяет их чертами, которые не присущи детям в их возрасте. Метафорическая основа и реальность соотносятся друг с другом, создавая единую картину происходящих действий, основным содержанием которых является вымысел и правда.

Люди, по мысли автора, вкладывали себя в природу и тем самым утверждали человечность. Лирический герой в произведениях Пришвина всегда умнее, наблюдательнее своих читателей. Он делится своим опытом, передавая свою мудрость, которая «проникнута не житейской мелкой моралью, а ощущением сопричастности к большому миру, открывающемуся пронизательному взгляду читателей» [Выходцев 2006: 21].

В этом мире царит культ Человека – творца и преобразователя жизни. Поэтому, прежде всего, в главных героях произведения «Кладовая солнца» заложена человечность, спасающая и выручающая их из трудных ситуаций.

Раскрывая особенности «сказки-были», Пришвин писал: «Сказка тем сказка, что она подчинена ритму, не как рассказ, механическому, а песенному. Я это понял по «Кладовой солнца». Я буду говорить о значении сказки при моих попытках творчества, но я должен предупредить, что сказку я понимаю в широком смысле слова как явление ритма, потому что сюжет сказки с этой точки зрения есть не что иное, как трансформация ритма». «Из этого следует сверхзадача анализа моего творчества - она может рассматриваться как ответ на фундаментальный философский вопрос о месте человека в мире, поскольку только творческий субъект ставит и решает данный вопрос в своих произведениях» [Там же].

Эмоциональная функция цвета, его эстетика и метафоричность особенно заметны в таких произведениях Михаила Пришвина, как «Весна света», «Голубая стрекоза», «Повести нашего времени». Цвет у Пришвина – это та предметная конкретность, которая создается посредством метафоры и приобретает значение символа. Магия цвета – в его гармоническом единстве с общим эмоциональным строем произведения, с общей идейной нагрузкой повествования. Ключом к пониманию особой метафоры цвета могут служить слова В.Д. Пришвиной: «Писатель искал способа выбраться из-под груза собственных жизненных впечатлений, он создавал обобщающие мысли-образы, отражающие жизнь, личность, время...» [Николина 2007: 50].

Так, на наш взгляд, в голубом цвете, который наиболее часто встречается у писателя, он философски обобщил свое отношение к жизни, к тем реалиям, которые, как он был убежден, олицетворяют высоту человеческих чувств и победу красоты. Может быть, в силу такого обобщения цветовая динамика Пришвина очень естественно вошла в нашу повседневную речь. Достаточно назвать хотя бы такие характеристики из ритмического ряда писателей: весна света, голубой сон, голубая стрекоза, голубое поле льна.

На божественном языке голубой означает воздух, «лазурь как цвет неба, Святой дух и вечную истину; Бог-Творец всегда голубого цвета».

На священном языке он становится «символом бессмертия, а значит, человеческой. Физической смерти, цветом печали и траура. Лазурь представляет духовное возрождение» [Шейнина 2003: 304].

В мирском языке голубой означает верность. Также этот цвет ассоциируется с доблестью и благородством, преданность (голубая кровь – аристократ).

В русской метафоризации голубой является ключевым символом-цветом (многие писатели и поэты обращались к этому цвету, например, Сергей Есенин). Голубой – это цвет весны, цвет надежды, цвет жизни. Пришвинская цветопись преследует цепь метафор, которые показывают любовь художника к прекрасному на земле. В его прозе невозможно опустить ни одного слова, нельзя поменять местами ни одной фразы. Лаконизм, афористичность, метафоричность и нередко символическая цветовая гамма отличают лучшие художественные образцы писателя. Это, вне всяких сомнений, свойство подлинной поэзии.

«Малейшая неточность в расположении слова как элемента художественной конструкции разрушает образ, общую мелодию рассказа» [Курбатов 2006: 89]. Без ущерба для основного замысла нельзя, разумеется, заменить и цвет. В этом отношении нам представляется очень важная следующая мысль писателя: «Мучился всю жизнь над тем, чтобы вместить в поэзию прозу» [Ершов 1996: 54].

Многие дневниковые миниатюры Пришвина воспринимаются нами как стихотворения в прозе. Например, в повести «Жизнь дерева» есть глава «Сентябрь», в которую включена лирическая зарисовка «Колокольчики»:

«Вот сейчас сижу на пне, и я вижу: лист потек и ветер понес, навалило чуть ли не по колено, и все-таки не могло засыпать листвой высокого голубого колокольчика, и он остался голубым цвести в конце сентября под желтой листвой» [Пришвин 1983: Т.1: 67].

Исследователь Курбатов предлагает записать эти строки верлибром [Курбатов 2006: 89]. Тогда наиболее полно можно почувствовать лиричность текста Пришвина.

В поэтическом шедевре использован прием контраста (голубой – весна, жизнь; желтое – осень, увядание), и эстетическое поле обогащается новой смысловой емкостью, создается оригинальная семантическая сфера, открывается неповторимость символа.

Потенциал цветовых характеристик Пришвина обнаружился уже в его «Охотничьих рассказах» («Белая радуга», «Лиловое небо», «Синий лапоть»). Обращаясь к ассоциативному художественному резерву читателя, автор пишет в одном из них:

«Я люблю белую радугу; она мне, как молодая мать с полной грудью молока. Белая радуга в это утро одним концом своим легла в лесистую пойму, перекинулась через наш холм и другим концом своим спустилась в ту болотистую долину, где я сегодня буду...» [Пришвин 1984: Т.4: 74].

Каждая повесть, каждый рассказ писателя заключают в себе огромные возможности для сопереживания то своими контрастными цветовыми метафорами, то символами-цветами.

Эстетический потенциал таких лексем (эпитетов), как светлый (светлы капли), ослепительный (ослепительные березы), белый (белое утро), золотой (золотые лучи), черный (черные силуэты), красный (красный звон), приобретая нередко фразеологическое звучание, передавал и живописную

неповторимость окружающего мира, и то сокровенное, что составляло основу писательского отношения к природе.

Вот каково, например, цветное описание апрельского дня в лирическом этюде Пришвина «Апрельский свет»: «Апрельский свет – это темно-желтый, из золотых лучей, коры и черной, насыщенной влагой земли. В этом свете мы теперь ходим» [Пришвин 1983: Т.2: 142]. Здесь удивительно точно передано ощущение тепла весеннего дня, проснувшейся земли.

В рассказе с символическим названием «Голубая стрекоза» Пришвин взволнованно рисует трагедию на берегу лесного ручья, где умирал от ран мальчик. «Я не буду, - говорит он, - описывать, как мы спасли этого раненого, - по-видимому, его спасли доктора. Но я крепко верю: им, докторам, помогли песнь ручья и мои решительные и взволнованные слова о том, что голубая стрекоза и в темноте летала над заводью».

Голубая стрекоза – образ, вне всяких сомнений, заключающий смысловую многоплановость. Это одновременно и предметная конкретность, и символ, запечатлевший победу жизни над смертью.

Ни колдовское многоцветье «Золотого луга», ни половодье голубых красок «Повестей нашего времени», ни обилие света и цвета в поэтических дневниковых этюдах не могли оставить читателя равнодушным. А яркая и запоминающаяся метафорическая цветопись, безусловно, сообщает всему повествованию поэтическую живописность и глубину обобщения.

Первой книгой Пришвина стала книга, посвященная его путешествию на Русский Север», - «В краю непуганых птиц» (1907). В названии книги мы уже видим отражение главной темы книги – темы природы («в краю», «птицы»). В этом произведении содержится такое признание писателя: «Я вышел из фольклора». Это утверждение относится не только к первой книге, но и ко всем последующим произведениям Пришвина.

В "Краю непуганых птиц" Пришвин показывает бедность, социальную несправедливость, но сохраняет при изображении и цельность народных характеров, и человеческую веру в красоту и "новую, свободную жизнь".

Ощувив себя "поэтом в душе", Пришвин перенял оптимистическую веру безымянных творцов народной поэзии. Его творчество основано на фольклоре и этнографии, что видно в его путевых очерках, где он передавал не только текст, но и обстановку и нравственные аспекты.

Фольклор стал для Пришвина нравственно-эстетической школой, особенно в уже упомянутой книге "В краю непуганых птиц". В ней писатель использовал широкий круг фольклорных жанров: предания, легенды, поверья, былины, песни, былички, похоронные причитания и даже свадебный обряд. Северный фольклор воспринимался им как устная летопись края, чрезвычайно популярная среди местных жителей. Исторические экскурсы в книге помогали читателю сравнивать прошлое и настоящее. Герои очерков – сказочники и певцы, носители народной мудрости и философии.

Укажем, какие фольклорные жанры включены в структуру произведения:

- 1) местные исторические предания о Петре I;
- 2) местная карельская легенда о сотворении морей, озер и рек;
- 3) местное народное поверье о лебедях;
- 4) исторические предания о панах и их кладах: "Маринино приданое" и "О старике-герое Койко";
- 5) быличка о Шишко (лешем);
- 6) похоронные причитания (плач вдовы по мужу);
- 7) свадебный обряд.

Исследователи отметили, что Пришвин-писатель убедителен, когда он выступает как художник, верный дедовской традиции. Приведем пример из произведения «В краю непуганых птиц»: «... чем глубже и глубже погружался старик в прошлые времена, тем они ему становились милее и милее. Отцы, деды, даниловские подвижники, соловецкие мученики, святые старцы, а в самой седой глубине веков жили славные могучие богатыри.

- Какие же это богатыри? – спрашиваю я. – А вот послушай, я тебе про них старинку спою, - отвечал старик.

И, продевая крючком в петли матицы, запел:

Во стольном городе во Киеве,

У ласкова князя у Владимира...

Трудно передать то настроение, которое охватило и унесло меня куда-то, когда я услышал первый раз былину в этой обстановке: на берегу острова, против сосны, под которой начинал свою жизнь этот сказитель-старик...» [Пришвин 1983: Т.1: 100].

Полно неотразимой силы и творчество плакальщицы Степаниды Максимовны, "исключительного человека на Карельском острове". Вхождение устного слова (плач) в письменное (авторский текст) было вызвано повышенным интересом М. Пришвина к отдельной человеческой личности, стремлением к более глубокому проникновению в мир внутренних чувств и переживаний исполнительницы. Именно самовыражение (а это главная суть плача, записанного Пришвиным от Степаниды Максимовны) явилось "душевым голосом очерка". "Вслушиваясь в плач вдовы по мужу, я понял, что тоскливое чувство вызывала главным образом маленькая пауза в каждом стихе. Спев несколько слов, вопленица останавливалась, всхлипывала и продолжала. Но, конечно, много значили и слова..." [Пришвин 1983: Т.1: 55].

Плач вносит в текст элементы импровизации. Речь идет не столько о самом жанре, сколько о его стилеобразующих формулах. Именно они придают тексту определенную направленность речевого потока, окрашивают его интонационными формулами восклицания, обращения, волеизлияния, вносят разговорную интонацию, ощущение сиюминутности совершающегося события.

"Надгробные песни Степаниды Максимовны" – образцовые произведения народной поэзии. Вот одна из них. Плач вдовы.

Уж как сесть горюше на белую брусовую на лавочку,

Уж ко своей-то милой, любимой семеюшке,

Ко своей-то милой венчальной державушке

Ты послушай, моя милая, любимая семеюшка...» [Там же].

В книге запечатлены и спасены для нас, потомков, уходящие и частично навеки ушедшие местные термины, народные речения, передающие неповторимый колорит жизни на Русском Севере. Например, гугай (филин), визильник (клевер), большой ердань (прорубь), мень (налим), старина и досюльщина (былина), пожни (сенокосные места) и др.

Наиболее яркая форма проявления фольклоризма сказок Пришвина – это использование народных пословиц и поговорок. Например, крестьяне часто говорят: "У меня поле в девять ровниц", или о парне скажут так: "Был конь, да заезжен, был молодец, да подержан"; время ранней утренней охоты называют так: "Черт в зорю не бьет" (5, с. 65); а о крестьянке-вдове говорят: "Хоть по мужу-то и порато повопишь, а по деточкам по желанию. Родна матушка плачет до гробовой доски, до могилушки. А молода жена до нова мужа. А родимая сестра плачет, как роса на траве" [Пришвин 1983: Т.1: 60].

Все богатство наблюдений добыто М. Пришвиным утомительными хождениями по камням, ночевками с охотниками и рыбаками у костра или в курной избе, беседами в прозрачные белые ночи с разными местными людьми.

Фольклор никогда не становился для писателя украшающим орнаментом, не являлся он для него и самоцелью, а всегда неразрывно был связан с раскрытием дум и чувств народа. Книга очерков "В краю непуганых птиц" раскрывает нам заветные мысли самого автора, его веру в добро, справедливость, правду, его необычайную любовь к жизни, благоговение перед красотой мира и человека.

В произведении «В краю непуганых птиц» можем наблюдать такие языковые особенности и приемы народной поэтики, как:

употребление сельскохозяйственной лексики диалектного характера.

Такие как:

Слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами: «голубушка», «подруженька», «мостиночку дубовую», «волюшкой», «лебедушка» и др.

Встречается в его сказках и такой прием, как народная тавтология, т.е. повторение однокоренных слов: «Хлеб да соль! Хлеба кушать! Ничего, хлеб

на хлеб валится. Куй железо, пока горит, а девицу отдавай, пока сваты бьются. Отпустите на мою слезу слезливу на свадебку, «Уж не катитесь, мои горькие слезы горячие».

Синтаксис предложения в данном произведении, разнообразен, есть как простые предложения, так и сложные, повествовательные, восклицательные и вопросительные.

«Трудное дело большухи в таком доме, где все врозь лезет. Ко всей хозяйственной суете можно привыкнуть: пораньше вставать, хлопотать у печи, будить, распределять работу, вечно толкаться из стороны в сторону и не знать себе покоя. Но самое трудное дело – это ладить со всеми.

Да как ты смеешь? Я тебя косою!» [Пришвин 1983: Т.1.: 68, 74, 89].

Проанализируем еще одно произведения М. М. Пришвина, в самом названии которого есть указание на народную сказку, - «За волшебным Колобком». Это произведение по форме является своеобразным путевым дневником, в котором в художественной (обработанной) форме автор знакомит нас с Русским Севером, с людьми (народами), там проживающими, с их верованиями, образом жизни, национальными особенностями и т.п. Так как Русский Север всегда был отделен многими километрами от «материковой» России, он долгие годы оставался самобытным, хранил традиции и следовал им.

Повесть Михаила Пришвина, где сказочная простота переплетается с пластичностью и многогранностью русского модернизма, словно художник, играющий с красками на холсте. Путешествуя по Русскому Северу с необычным провожатым, герой словно странник, ведомый таинственным проводником, посещает Соловки, Кандалакшу, Лапландию и другие заповедные уголки. Эти места, словно древние сказания, оживают перед читателем, открывая свои тайны и секреты. Наблюдая за героем, читатели проникаются местными нравами, верованиями и обычаями, словно впитывая в себя ароматы и звуки этих северных деревень. Они ощущают лёгкую грусть экзистенциального одиночества, как путник, затерявшийся в тумане, ищет

свой путь. Литературное странствие по северным деревушкам в поисках ускользающего смысла жизни — это настоящая находка для романтиков и философов, словно драгоценный камень, который они пытаются рассмотреть и понять.

Данная повесть делится на 2 части и имеет 41 глава:

Разберем 1 часть произведения, в которой 15 глав.

- Предисловие автора
- Часть I. Солнечные ночи
- Волшебный колобок
- Лес
- Красные горы
- Море
- У Марьи Моревны
- По обещанию
- Из записок на северной двине
- По морю на лодке к святым островам
- Соловецкий монастырь (письма к другу)
- Солнечные ночи
- Кандалакша
- Река Нива и озеро Имандра
- По Имандре
- Олений остров
- Солнечные ночи в Хибинских горах

В первой части повествование начинается с «Предисловия автора»: в нем автор повествует о цели создания данного произведения и с чем оно связано. Вот что он пишет:

«Эту первую часть путешествия я описываю в отделе «Солнечные ночи». В Архангельске я познакомился с одним моряком, который увлек меня своими рассказами, и я отправился с ним на рыбацком судне по Северному Ледовитому океану. Недели две мы блуждали с ним где-то за Каниным Носом

и приехали на Мурман. Здесь я поселился в одном рыбацком становище и занимался ловлей рыбы в океане. Наконец, отсюда на пароходе я уехал в Норвегию и вокруг Скандинавского полуострова поплыл домой. Эту вторую часть пути я описываю в отделе: «К варягам». Плана путешествия у меня не было, но когда я стал о нем раздумывать, то мне представилось, будто кто-то мной руководил... Кто же это?..

И мне стало казаться, что я, как в сказке, шел по Северу за волшебным колобком».

В данном фрагменте важно не только перечисление вполне реальных географических мест (Кандалакша, Норвегия, Северный Ледовитый океан и др.), но и введение мотива пути, сказочного путешествия, причем, как чувствует это автор, «кем-то руководимого». Следовательно, не только по своей воле бродил писатель по суровым местам севера, но и, словно сказочный герой, по чьей-то еще воле он отправился туда – вслед за сказочным колобком.

В следующей главе, названной автором «Волшебный колобок», мы можем увидеть еще одну отличительную черту фольклора – связь с народной мистикой, т.е. с пониманием того, что за видимым реальным миром существует еще какой-то – только намеками, смутными видениями напоминающий о себе.

Также в данном отрывке мы можем выделить такие структурные элементы народной сказки, как присказка: «Начинается сказка от сивки, от бурки, от вещей каурки. В некотором царстве, в некотором государстве жить людям стало плохо, и они стали разбегаться в разные стороны». Эта инициальная формула традиционной волшебной сказки.

В начале книги «За волшебным колобком» Пришвин нарочито играет совмещением и наложением двух этих стилистических пластов (или планов) – простоты и сказочной заповедности, путая сказовые прихваты с модернистской пластичностью.

Обыгрывая идею с волшебным проводником, он путает следы, углубляясь то ли в фантазийный, то ли в реальный мир; рассказывает о

Соловецком монастыре в жанре повести-сказки, впрочем, по мере продвижения к Лапландии, становясь всё более и более серьёзным.

«Какой бы ни был спутник, всё-таки, он говорит, улыбается, кряхтит. Но вот он ушёл, и вместо него начинает говорить и это пустынное, безлюдное место. Ни одного звука, ни одной птицы, ни малейшего шелеста, даже шаги не слышны на мягком мху. И всё-таки что-то говорит... Пустыня говорит...

Хорошо и больно. Хорошо потому, что в этой тишине ожидаешь такую светлую, чистую правду. И больно потому, что внезапно из далёкого прошлого выбегают серенькие мысли, как маленькие хвостатые зверьки.

Эта северная природа потому и волнует, потому так и тоскует, что в ней глубокая старость, почти смерть вплотную стоит к зеленой юности, перешёптывается с ней. И одно не бежит от другого...» [1, с. 7,8].

Одиночество перерождает структуру описания, влияет на неё, вот ведь что: отныне, не находясь в диалоге, не прислушиваясь к коммуникативным зеркалам, Пришвин углубляется в собственные психоаналитические подтексты, постоянно поминая детство, побег из дому, дикую природу вокруг.

Пришвинские очерки категорически лишены социального и, тем более, политического, из-за чего они автоматически начинают перемещаться в сторону символистов, декадентов и неприкрытого эстетства, нависающего над простыми людьми (поморами, норвегами), их просторами и домами, фьордами, островами и протоками.

«Я не успел открыть рот от изумления и досады, как старуха, посмотрев в окно, вдруг сказала:

-- Да, вишь, вон и приехали за генералом. Вон идут с моря. Алексей прислал. Ступай-ка, ступай, батюшка, куда шел.

А потом еще раз оглядела меня и воскликнула:

-- Да уж не ты ли и сам генерал!

-- Нет, нет, бабушка, -- спешу я ответить, -- я не генерал, а только лодка эта за мной послана.

-- Ин и есть! Вот так и ну!»

Языковые особенности можем выделить следующие:

1. Уменьшительно-ласкательные: батюшка, зыбулька, лоточек, деревенька, женка, Иванушка и др.

2. Формульность (устойчивые сочетания слов, клише словесные): «шли мы долго ли, коротко ли, близко ли, далеко ли, - добрались до деревушки Сюзьма»; «баба-яга, костяная твоя нога»; «мужичок-с-ноготок»; «по коробу поскребла, по сусеку помела», «бай-бай...» и т.п.

3. Постоянные эпитеты: «леса дремучие», «моря синие», и авторские эпитеты, созданные по народному способу, – «златоперый ёрш»;

3. Повтор однокоренных слов: дивы-дивные, чуды-чудные, мало-помалу, ступай-ка-ступай и др.

5. Пословицы, поговорки: «Народ, что тюлень».

6. Заговор на ловлю рыбы:

«Муля, муля, приходи, цело стадо приводи,

Либо двух, либо трех, либо целых четырех...»

7. Сказовая (народная) манера: «Задумалась женка, забыла свое некрасивое лицо, в лодке улетела по цветным полоскам и, прекрасная, засияла во все море и небо. Стукнул веслом Иванушка, разбудил в воде огнистые зыбульки» (глава «Море»).

В следующем фрагменте мы можем наблюдать совмещение сказочности с реальности, важный для волшебной сказки «жанровый показатель» - двоимирие, которое заключается в том, что девушки, которые погибли в море, стали заложницами дна морского, т.е. они попали из *этого* мира в *тот* мир.

В тексте читаем:

«Марья Моревна, морская царевна, -- молит он человеческим голосом, - за что ты меня губишь? Не коли меня, я тебе пригожусь.

Заплакала Марья Моревна, канула горячая слеза в холодное Белое море...

-- Спасай меня, красная девица, сними с себя дорогой платочек, намочи в синем море!

Сняла царевна шелковый платочек, помочила в синем море.

Взял платочек, прижал к своей ране и спустился на холодное дно. И лежал там тысячи лет.

Плачет купава у берега» [Пришвин 1983: Т.1: 10].

«Радостно стучит и бьется на новом месте волшебный колобок. Так свежа, молода эта песенка: "Я от дедушки ушел, я от бабушки ушел"».

Я в "чистой" комнате зажиточного помора. Посреди нее с потолка свешивается вырезанный из дерева, окрашенный в сизую краску голубок. Из угла смотрят на меня преподобные Зосима и Савватий, перед ними догорает лампада. А этот крест перед окнами к морю, вероятно, поставил еще благочестивый прадедушка помора. Шторм разбил его шхуну, и он спасся на обломке мачты.

В память чуда и поставлен здесь крест высотой с этот двухэтажный дом.

В верхнем этаже чистая комната для гостей, а внизу живут хозяева. Я слышу оттуда мерный стук. Будто от деревенского прядильного станка».

В данном отрывке синтаксис предложений так же разнообразие: в нем есть простые и сложные предложения.

В этом произведении Пришвин определился как художник с исключительно острым и глубоким чувством природы и простотой народной речи, как мастер реалистически-красочной ландшафтной и бытовой живописи.

В литературном творении «Лесной доктор» М.М. Пришвин удивит мальчиков и девочек данным произведением. Автор повествует о невероятной истории осины, которую лесорубы ошибочно приняли за погибшее дерево. Они были уверены, что восемь отверстий в стволе — признак её нежизнеспособности, и собирались её спилить. Но природа преподнесла им неожиданный сюрприз. Оказалось, что эти отверстия были проделаны дятлом, который самоотверженно лечил осину, избавляя её от вредителей — червей-древоточцев. Птица действовала с хирургической точностью, проявляя невероятное упорство и мудрость.

Жанр: Рассказ о природе.

Главный герой произведения рассказчик.

Второстепенные герои – ребята-лесорубы.

Формульность в данном произведении есть, она выражена в повествовательной форме добра и зла, причем зла ошибочного. Данный рассказ повествует о полезности птиц (дятлов) и их работе как санитаров леса, которые избавляют деревья от паразитов. Лесорубы в этом рассказе зло не очевидное. Пришвин оправдывает их: «Наши ребята-лесорубы ошибочно приняли здоровое дерево за больное и срубили его».

Проанализируем языковые особенности в рассказе «Лесной доктор».

Мы отметим уменьшительно-ласкательные формы слов: «Проказники!», «Пареньки подивились».

Диалоговая форма речи:

«Эх вы, проказники! — сказали мы и указали им на срезанную осину. — Вам велено резать сухостойные деревья, а вы что сделали?»

— Дятел дырки наделал, — ответили ребята. — Мы поглядели и, конечно, спилили. Все равно пропадет. Стали все вместе осматривать дерево» [Пришвин 1983: Т.1.: 34].

Таким образом, проведенный нами анализ текстов Пришвина убедил нас в том, что писатель на протяжении всего творческого пути неизменно обращался к народной сказке, находя в ней живой источник для вдохновения и реализации собственных художественных идей.

Выводы по второй главе

Проведя исследование в рамках данной главы, мы пришли к таким выводам:

1. М. М. Пришвин является выдающим мастером слова. В своих произведениях, с самой первой книги «В краю непуганых птиц», писатель обращается к русскому фольклору.

2. Творчеством писателя интересуются не только литературоведы, но и философы, культурологи, лингвисты. Нам особенно ценно было прочитать и статьи, посвященные языку Пришвина. Мы выяснили, что если сюжеты произведений Пришвина отличаются простотой, то язык — мудрой простотой исконного русского народного говора. Однако писатель не растворяется в стихии местных диалектов. Он создаёт свой собственный пришвинский язык на основе народной речи, видя в этом основу художественного искусства. Он писал: «Работа писателя — самая мучительная и неблагодарная. Никогда нет уверенности, что получится хорошо... Фразу нужно строить идеально, слитно. И так плотно, чтобы не было щелей, иначе может потянуть сквозняком. Читатель умён».

3. Фольклор никогда не становился для писателя украшающим орнаментом, не являлся он для него и самоцелью, а всегда неразрывно был связан с раскрытием дум и чувств народа. Исследователи утверждают, что творчеству Пришвина ближе мифологическая сторона, а не собственно фольклорная. Это отразилось и на его т.н. «сказочных произведениях».

4. Проанализировав произведения Пришвина «Кладовая солнца», «В краю не пуганных птиц», «Лесной доктор», «За волшебным Колобком» и др., мы пришли к выводу, что с фольклорной сказкой тексты Пришвина роднит многое: Пришвин следует структуре сказочных по жанру произведений (линейное развитие действия, наличие героев и антагонистов, дарителей и помощников, счастливый финал и др.); он использует отдельные особенности поэтики сказки (сказочные имена, традиционные формулы; обилие пословиц, поговорок и т.п.); наличие (или предположение о том, что оно есть) двоемирия и т.п. Много в текстах Пришвина и языковых особенностей, присущих фольклору в целом и сказке, частности:

5. Близкой к народной сказке Пришвина делает также особое отношение писателя и его персонажей к природе, их, похожее на народное, восприятие природы, одушевление и поэтизация ее.

Заключение

В процессе работы над ВКР мы пришли к следующим выводам:

Фольклор и литература являются видами словесности и тесно взаимодействуют друг с другом на протяжении многих столетий. Жанровая система фольклора и литературы имеет существенные различия, но при этом есть и схожие жанры, например, жанр сказки.

Осмыслением жанра народной сказки занимались многие литературоведы и фольклористы, как в нашей стране, так и зарубежом – А. Аарне, В.Н. Андерсон, А.Н. Афанасьев, А.Н. Веселовский, Н.П. Андреев, А.И. Никифоров, В.Я. Пропп, Е.М. Мелетинский, В.П. Аникин, Т. Г. Леонова, Э.В. Померанцева, В.И. Калугин и мн. др.

Сказка представляет собой «эпическое, чаще всего прозаическое произведение с установкой на вымысел, произведение с фантастическим сюжетом, условно-фантастической образностью, устойчивой сюжетно-композиционной структурой и ориентированной на слушателя формой повествования» (Т.Г. Леонова).

На становление и развитие литературной сказки огромное влияние оказала сказка народная. История развития литературной сказки как жанра отражает процесс взаимодействия со сказкой фольклорной: от полной зависимости от её специфики – до всё большей свободы от неё. Кроме этого, на литературную сказку в XX веке влияли разнообразные политические, общественные и культурно-эстетические процессы (революции, мировые войны, эпоха сталинского террора, оживление общественной и литературной жизни в эпоху оттепели, научно-технический прогресс и т.д.).

Между фольклорной (народной) сказкой и сказкой литературной (авторской) существуют как совпадающие моменты (наличие волшебства, фантастических элементов и персонажей; схожесть в построении сюжета; счастливый финал – победа Добра над злом и т.д.), так и особенности. Эти отличия касаются самого важного аспекта – присутствия в литературной сказке автора как выразителя своей, частной точки зрения на человека, мир, на

все происходящее. Авторское начало отражается на поэтике литературной сказки – на использовании языковых средств, на стилистических особенностях.

Творчество М.М. Пришвина связано с народным творчеством. В произведениях Пришвина мы обнаружили различные жанры фольклора, например, такие как архангельские исторические предания о Петре I; карельская легенда о сотворении морей, озер и рек; поверье (о лебедях, о рыбе); былички (например, о Шишко, т.е. о лешем); похоронные причитания (плач вдовы по мужу); свадебный обряд.

Проанализировав произведения Пришвина «Кладовая солнца», «В краю не пуганных птиц», «Лесной доктор», «За волшебным Колобком» и др., мы пришли к выводу, что с фольклорной сказкой тексты Пришвина роднит многое: Пришвин следует структуре сказочных по жанру произведений (линейное развитие действия, наличие героев и антагонистов, дарителей и помощников, счастливый финал и др.); он использует отдельные особенности поэтики сказки (сказочные имена, традиционные формулы; обилие пословиц, поговорок и т.п.); наличие (или предположение о том, что оно есть) двоемирия и т.п.

Главными особенностями художественного мира Пришвина исследователи, начиная с первой серьезной работы о писателе критика Р. Иванова-Разумника (статья «Великий Пан»), называют мифотворчество и символизм. Также к особенностям художественного мира Пришвина можно отнести соединение в его текстах прозы и поэзии.

Пришвин ориентируется на народную сказовую манеру: он повествует свои истории сам, создавая особый стиль повествования. Сложный синтез реального и сказочного в произведениях Пришвина формируется в соответствии с идеей ритмической организации "вещества жизни"; сказка в эстетической системе писателя предстает как явление ритма».

Сказочное в произведении предстает в реальном облики, а реальное – в сказочном. Изображая реальных действующих лиц, автор делает их

фантастическими, метафорическими (как, например, в сказке-были «Кладовая солнца»). Метафорическая основа и реальность соотносятся друг с другом, создавая единую картину происходящих действий, основным содержанием которых является вымысел и правда. Сказка Пришвина, таким образом, обладает «значительно меньшей установкой на вымысел, чем фольклорная» (В. Агеносов). Несмотря на то, что многие ученые утверждают, что творчеству Пришвина ближе мифологическая сторона жизни народа, чем собственно фольклорная, но мы нашли также аргументы в пользу того, что авторская сказка Пришвина строится во многом по канонам народной сказки.

Таким образом, проведенный нами анализ текстов Пришвина убедил нас в том, что писатель на протяжении всего творческого пути неизменно обращался к народной сказке, находя в ней живой источник для вдохновения и реализации собственных художественных идей.

Таким образом, задачи исследования реализованы, цель достигнута.

Список литературы

1. Агеносов В.В. Творчество М. Пришвина и советский философский роман. Пособие по спецкурсу. – М.: Прометей, 1988. – 127 е.;
2. Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. – Ленинград: Издание Государственного русского географического общества, 1929. – 120 с.
3. Аникин В. П. Русские народные сказки: сборник / В. П. Аникин. – М.: Детская литература, 1976. – 544 с.
4. Арнольд И.О. Стилистика М.М. Пришвина - М.: Флинта, паука, 2002. – 384 с.
5. Афанасьев, А.Н. Русские народные сказки [Текст] / А. Н. Афанасьев – М.: Правда, 1983. – 584 с.
6. Афанасьев А.Н. Народные русские сказки. – М.: Гослитиздат, 1957. – 448 с.
7. Борисова Н.В. Художественное бытие мифа в творчестве М. Пришвина. Монография. - Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2004. - 227 с.
8. Выходцев П.С. Народнопоэтическая основа философской прозы М.М. Пришвина // Русская литература. - 1980. - № 1. - С.49-72.
9. Дворцова Н.П. М. Пришвин и русская религиозно-философская мысль XX в. - Тюмень: Изд-во Тюменского гос. ун-та, 2002. – 80 с.
10. Ершов Г.А. Михаил Пришвин: Жизнь и творчество. – М.: Художественная литература, 1973. – 189 с.
11. Ершов Г. Поэтика Михаила Пришвина. М., 1996. – 376 с.
12. Кожин В.В. Время Пришвина // Пришвин и современность / Сост. П.С. Выходцев. - М.: Современник, 1978. - С.67-76.
13. Костюхин Е. А. Лекции по русскому фольклору: учебное пособие / Е.А. Костюхин. – 6-е изд., стер. – Санкт-Петербург: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2020. – 336 с.
14. Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции мировоззрения. М., 2007. – 272 с.

15. Курбатов В.Л. Михаил Пришвин. – М., 2006. – С.87-90.
16. Леонова Т.Г. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке: (Поэтич. система жанра в ист. развитии) / Т. Г. Леонова. - Томск: Изд-во Том. ун-та, 1982. – 197 с.
17. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под редакцией Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чехихина-Ветринского. – М.: Слово, 2001. – 591 с.
18. Литературный энциклопедический словарь Текст. / Под ред. В.И. Кожевникова и П.А. Николаева. М., 1987. – 752 с.
19. Мальцев Г.И. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики / Г. И. Мальцев. – Л.: Наука, 1989. – 167 с.
20. Медриш Д.Н. Литература и фольклорные традиции. – С.: Издательство СГУ, 1980. – 247 с.
21. Мелетинский Е.М. Миф и историческая поэтика фольклора // Е.М. Мелетинский. Избранные статьи и воспоминания. М., 1998. – 23 с.
22. Мотяшов И. Михаил Пришвин. Критико-биографич. очерк. М., 1985. – С. 115-134.
23. Никифоров А.И. Сказка и сказочник / А. И. Никифоров; Сост., вступ. ст., Е. А. Костюхина. — М.: ОГИ, 2008. — 376 с.
24. Николина Н.А. Поэтика повестей М. М. Пришвина. / Н.А. Николина // Русская речь. – №2. – 2007. – С. 46-50.
25. Пахомова М.Ф. М. М. Пришвин. - СПб, 1993 – С. 89-95.
26. Паустовский К.Г. Михаил Михайлович Пришвин // Пришвин М. Зеленый шум/Вступ. ст. К. Г. Паустовского. – М.: Правда, 1983. – 480 с.
27. Пименова Г.А. Жанр романа-сказки у М.М. Пришвина. М.: Флинта, 1999. – С. 120-145.
28. Подоксенов А.М. Философско-мировоззренческий дискурс и культурный контекст творчества М. М. Пришвина: Автореф. дисс. на соиск. ... доктора философ. наук. – Белгород, 2008. – 36 с.

29. Померанцева Э.В. Писатели и сказочники. – М.: Советский писатель, 1988. – 360 с.
30. Пришвин М.М. Дневники / Сост., предисл. и комм. Ю. А. Козловского. – М.: Правда, 1990. – 480 с.
31. Пришвин М.М. Собрание сочинений в 8 т-х. Т.1., Т.3., Т.4. – М., 1983-1984.
32. Пришвина В.Д. Путь к Слову. - М.: Молодая гвардия, 1984. – 262 с.
33. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. – М., «Азбука-классика. Non-Fiction», 2024. – 448 с.
34. Пропп В.Я. Поэтика фольклора / В.Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 1998. – 351 с.
35. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки / В.Я. Пропп. – М.: Лабиринт-пресс, 2021. – 144 с.
36. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2014. – 332 с.
37. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь лингвистических терминов. М., 2003 – 623с.
38. Росс Е. Русский фольклор в таблицах и схемах. – Самара: Издательский Дом «Бахрах-М», 2008. – 144 с.
39. Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы. Учебник для студентов высших учебных заведений / В.Н. Альфонсов, В.Е. Васильев и др. / Под ред. С. И. Тимоиной. – СПб.: Изд-во «Logos», 2002. – 586 с.
40. Русское устное народное творчество. Хрестоматия по фольклористике: Учеб. Пособие / Сост. Ю. Г. Круглов, О. Ю. Круглов, Т. В. Смирнова. / Под ред. Ю.Г. Круглова. — М.: Высш. шк., 2003. – 710 с.
41. Словарь литературоведческих терминов. Ред.-сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М., «Просвещение», 1974. – 509 с.

42. Токарева Г.А. Мифологическое и сказочное в художественном мире М.М. Пришвина: Автореф. на соиск. ... канд. филол. наук. – Хабаровск, 1999. – 16 с.
43. Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова. Т. 4. – М.: Астрель: АСТ, 2000. – 1499 с.
44. Толковый словарь Ожегова / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – 1949-1992.
45. Трефилова Г.П. М.М. Пришвин // История русской советской литературы. 1917-1965: В 4 т. - 2-е изд. - М.: Наука, 1968. - Т.3.С.212-241.
46. Фатеев В.А. Пришвин // Русские писатели, XX век. Библиографический словарь: в 2 ч., Ч.2, М - Я. – М.: Просвещение, 1998. С. 224 - 230.
47. Хайлов А. Михаил Пришвин. Творческий путь, М. — Л., 1987. – 297 с.
48. Хмельницкая Т. Творчество Михаила Пришвина. М., 1991. – 305 с.
49. Холодова З.Я. Художественное мышление М.М. Пришвина: Содержание, структура, контекст. - Иваново: Изд-во «Иваново», 2000. – 296 с.
50. Хроленко А.Т. Поэтическая фразеология русской народной поэтической песни. Воронеж, 1981. –161 с.
51. Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. – М., 2003. – 591с.