

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования

«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра русского языка и литературы

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА  
(МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ)

На тему: Художественная картина мира в экранизациях русских и туркменских сказок:  
сопоставительный аспект

Исполнитель \_\_\_\_\_ Алыев Сапармурад \_\_\_\_\_

Руководитель \_\_\_\_\_ кандидат педагогических наук \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ Дорощеева Марина Георгиевна \_\_\_\_\_

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой \_\_\_\_\_

(подпись)

\_\_\_\_\_ кандидат педагогических наук, доцент \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ Кипнес Людмила Владимировна \_\_\_\_\_

«10» сентября 2020 г.

## Содержание

<b>Введение .....</b>	<b>3</b>
<b>Глава 1. Теоретические основы исследования художественной картины мира.....</b>	<b>6</b>
1.1. Понятие художественной картины мира в лингвистике.....	6
1.2. Сказка как предмет лингвистических исследований.....	10
1.3. Особенности отражения художественной картины мира в сказках.....	19
<b>Выводы .....</b>	<b>37</b>
<b>Глава 2. Сопоставительный анализ художественной картины мира в экранизированных русских и туркменских сказок.....</b>	<b>39</b>
2.1. Обзор экранизированных русских и туркменских народных сказок.....	39
2.2. Особенности художественной картины мира в экранизации русских народных сказок.....	42
2.3. Особенности художественной картины мира в экранизации туркменских народных сказок.....	62
<b>Выводы.....</b>	<b>68</b>
<b>Заключение.....</b>	<b>71</b>
<b>Список использованной литературы.....</b>	<b>76</b>

## Введение

Выпускная квалификационная работа посвящена исследованию специфики художественной картины мира в экранизированных русских и туркменских народных сказках на основе их сопоставления.

«Опыт человечества в познании мира отражается в разных формах общественного сознания: науке, философии, религии, мифологии, искусстве, – каждая из которых формирует свою картину мира: научную, философскую (мировоззренческую), религиозную, мифопоэтическую и образную (художественную)» [Ефремов 2017: 43].

Художественная картина мира – это объект познания и осмысления в целом картины мира определенного народа. Художественная картина мира находит своё отражение как в авторских произведениях, так и в произведениях фольклора. Между художественной картиной мира, созданной в произведениях искусства и фольклоре, есть очевидная и тесная связь с языковой картиной мира, так как именно в слове выражена национально-культурная специфика мировидения.

Мы убеждены, что представления о ключевых для языковой картины мира идеях «в полном объёме можно изучить на фольклорном материале, а именно на основе текстов народных сказок» [Писаренко 2019: 248].

Сказки всегда были объектом пристального внимания художников, писателей, композиторов и т.п. Неудивительно, что и кинематограф, а впоследствии и телевидение обратились к народной сказке. В советском, а позже и российском кинематографе по мотивам русских народных сказок было снято большое количество фильмов-сказок. Национальные кинематографии, возникшие на территории бывшего СССР, а в новое время развивающиеся самостоятельно, также бережно относятся к своему национальному фольклору и являются создателями кино- и телеверсий своих народных сказок. Можно утверждать, что интерес к киносказкам, созданным по мотивам народных сказок, вызван потребностью того или народа

сохранить свои основные «национальные коды», воспроизведя их на современном аудиовизуальном языке.

Сопоставление художественных картин мира в экранизациях сказок разных народов позволяет обнаружить их национально-культурные маркеры. Этим обусловлена **актуальность** настоящей работы.

**Объектом** изучения в данной работе является художественная картина мира народных сказок.

**Предмет** исследования – функционирование национально-культурных маркеров в экранизированных русских и туркменских народных сказках.

**Цель** диссертационного исследования – выявление специфики художественной картины мира в экранизированных русских и туркменских сказках.

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

1. Рассмотреть понятие художественной картины мира в лингвистике.
2. Проанализировать существующие лингвистические подходы к исследованию сказки.
3. Рассмотреть особенности отражения художественной картины мира в сказках.
4. Сделать обзор экранизированных русских и туркменских народных сказок.
5. Проанализировать особенности художественной картины мира в экранизации русских и туркменских народных сказок.
6. Сопоставить национально-культурные маркеры в экранизированных русских и туркменских народных сказках.

**Новизна** работы состоит в сопоставлении художественной картины мира в экранизированных русских и туркменских народных сказках.

В работе использовались следующие методы исследования: описательно-аналитический метод, метод семантико-когнитивного анализа, лингвокультурологический анализ, сравнительно-сопоставительный анализ.

**Структура работы.** Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы.

Во **введении** обосновывается актуальность, формулируются объект, предмет, цель и задачи исследования.

**Первая глава** посвящена теоретическим аспектам понятия художественная картина мира, в частности, в ней рассматривается лингвистический подход к понятию художественная картина мира, сказка рассматривается как предмет лингвистических исследований, анализируются особенности художественной картины мира, отраженные в сказках.

Во **второй главе** проводится сопоставительный анализ художественной картины мира, представленной в фильмах-экранизациях русских и туркменских сказок. В рамках этого анализа дан краткий обзор экранизированных русских и туркменских народных сказок, выявляются особенности художественной картины мира в русских и туркменских народных сказках, сопоставляются национально-культурные маркеры.

В **заключении** приводятся выводы, сделанные в рамках исследования.

# Глава 1. Теоретические основы исследования художественной картины мира

## 1.1. Понятие художественной картины мира в лингвистике

Прежде чем рассмотреть понятие художественной картины мира, необходимо обратиться сначала к понятию «картина мира». Этот термин («картина мира») был предложен в 1914 году немецким ученым Генрихом Герцем, который определял её как «совокупность внутренних образов внешних предметов» [цит. по Аюпова 2012: 30].

Есть разные классификации картин мира. Например, по степени общности выделяют общую, фундаментальную, частную и конкретную картины мира, а также собственно картину мира и картину реальности. А по методу познания различают мифологическую, религиозную, научную, философскую картины мира.

Безусловно, каждый естественный язык характеризуется специфическим членением, концептуализацией окружающего мира. Это означает, что основу естественного языка составляет определённая картина мира, а говорящий человек «организовывает содержание высказывания в соответствии с этой моделью» [Богатова 2006: 11].

Язык служит основным инструментом познания окружающего мира и в то же время формирует определенный тип мировосприятия. Иначе говоря, язык отражает *языковую картину мира* каждого народа. «Совокупность представлений о мире, заключенных в значении разных слов и выражений данного языка, складывается в некую единую систему взглядов и предписаний, которая навязывается в качестве обязательной всем носителям языка» [Зализняк, Левонтина, Шмелев 2012: 11]. Наличие общей картины мира, таким образом, отражается в языке и обеспечивает тем самым не только взаимопонимание говорящих на данном языке, но и одинаковое отношение их к бытию, быту, событиям и т.д.

Когда речь идёт о результате «фиксации концептосферы вторичными знаковыми системами, которые материализуют, овнешняют существующую в сознании непосредственную когнитивную картину мира» [Попова, Стернин 2010: 37], то подразумевается опосредованная картина мира. К картинам мира такого плана относят языковую и художественную картины мира. Художественная картина мира в таком ракурсе рассматривается как разновидность индивидуальной картины мира, сформированной «как результат художественного мышления» и отражающей «представления о писателе об окружающем его мире, закреплённые в языковой форме в одном или нескольких произведениях» [Петрова 2006: 48].

Актуализация художественной картины мира связана с художественно-эстетическими поисками филологической науки, а они направлены на «изучение специфических форм выражения литературной и лингвистической репрезентации действительности в их взаимосвязи с мышлением, языком, культурой» [Даутова 2016]. Именно этот подход подтолкнул учёных, занимающихся исследованиями в области лингвистики, к популяризации понятия «картина мира», без которого невозможно будет рассматривать художественную картину мира.

Картина мира – это, как известно, многоаспектная и многогранная категория. Художественную и языковую картину мира принято рассматривать в аспекте литературоведения и лингвистики. Вместе с тем исследователи считают, что в условиях современной научной парадигмы эффективен общепилологический подход. Он ценен тем, что позволяет выявить ценностные доминанты, обусловленные национально-культурными особенностями.

В настоящее время в арсенале филологической науки множество научных направлений, в рамках которых на первый план выступает взаимосвязь языка и личности, языка и культуры, языковой и художественной картины мира, взаимосвязей художественной и языковой

картины мира и мышления, миропонимания, национальной специфики в языковой и художественной картине мира.

С.Б. Аюпова предлагает интересную теорию и методологию понятия «языковая художественная картина мира». Обосновывая её отличие от языковой картины мира, исследователь отмечает, что языковая художественная картина мира и языковой картине мира как системе языка определенной нации не тождественны, первая из них относится ко второй как частное к общему, при этом имея свою специфику.

По мнению С.Б. Аюповой, во-первых, субъективная духовность и эстетизм языковой художественной картины мира – это следствие художественного способа освоения реальной действительности; во-вторых, языковую художественную картину мира отличает такое её свойство, как «образный способ осмысления действительности»; в-третьих, «языковая и языковая художественная картины мира отличаются объемом языкового инвентаря» [Аюпова 2012].

Вообще если говорить о значимости художественной и языковой картинах мира, то следует отметить их системообразующую научную категорию в познании целостного образа мира и человека.

Исследователи отмечают важность изучения художественных картин мира в аспекте диалога культур, что обусловлено глобализацией. И поэтому сегодня актуализировано моделирование художественного образа мира и языковой картины мира как диалога культур в парадигме пространственно-временных координат интегрированного мира, единого информационного поля.

Художественная картина мира – многоплановое, многоаспектное, сложное понятие. И это неудивительно. У каждого индивида есть своя картина мира, и она включает в себя национальный и субъективный компоненты, причём именно субъективный компонент указывает на наличие

художественной картины мира. Кроме того, исследователи считают, что художественная картина мира – часть картины мира, т. е. «главный связующий элемент всех ее частей». Если бы её не было, то невозможно было бы составить наглядное представление об окружающем мире [Аюпова 2012: 65].

Впервые термин «художественная картина мира» был предложен Б.С. Мейлахом. По его мнению, художественная картина мира – «воссоздаваемое всеми видами искусства синтетическое панорамное представление» об определенной действительности «пространственно-временных диапазонов» [Аюпова 2012: 66]. Одной из составляющих художественных картин мира является эстетическая картина мира [Лыткина, 64]. С.М. Богатова обращает внимание, что данный термин акцентирует «идеальность» и «целостность» содержания, которое стоит за этим термином. Само же определение «художественная» здесь связывает «соотнесенность данной картины мира с некой творческой концепцией» [Богатова 2006: 17].

С точки зрения Н.А. Кузьминой, художественная картина мира – это «поэтическая альтернатива» физическому миру, «образ мира», который создается в сознании автора текста «как результат его духовной активности».

Исследователи в качестве специфических черт художественной картины мира рассматривают её принадлежность (как структурного компонента) к общеязыковой картине мира в той мере, «в какой творческое сознание является частью общенародного сознания», причём эта степень (мера) совпадения может быть разной, что зависит от «творческой манеры» писателя [Рожков 2014: 21]. Художественную картину мира часто рассматривают как особую форму мировидения, своего рода вариацию действительному, физическому миру. Такая «вариация» являет собой образ мира, который формируется в сознании писателя «как результат его духовной активности» [Богатова 2006: 8].

Многокомпонентность художественной картины мира указывает на её сложную структуру, составляющими которой являются измерения коммуникативного, смыслового и прагматического плана. По мнению Л.В. Миллер, художественная картина мира – пространство, в котором содержатся семантическое, прагматическое и коммуникативное измерения. В первое из них входят концептуализированные знания и смыслы, второе связано с процессом концептуализации оценки, интенции и эмоциональной реакции, а третье является сферой так называемой «художественной коммуникации», являющейся особым типом концептуализации [Аюпова 2012: 70].

Например, если говорить о художественном произведении, то в нём воплощение художественной картины мира происходит согласно с «авторскими интенциями», определяемыми как «творческие задачи автора». Бывают случаи, когда текст произведения не даёт определенного, однозначного ответа. В таком случае «он ведет диалог или полилог с читателем» при помощи полифонии, или голосов, ни один из которых не превалирует над остальными [Рожков 2014: 20].

В каждом произведении отражен особый эстетический мир, создана своя эстетическая система. В народных сказках художественное мировидение «конструирует особую художественную реальность» [Баймуратова 2009: 32], и художественная картина мира сказочного произведения – текстового или экранизированного – является значимым фрагментом общей картины мира.

По мнению А.О. Шубиной, художественная картина мира представляет собой «концептуализированное художественное пространство», в формировании которого участвуют когнитивные элементы, или концепты, существующие в сознании человека или в «коллективном бессознательном» [Шубина 2009: 97], поэтому анализ художественной картины мира в сказках позволяет лучше понять концептосферу того народа, которым эти сказки

созданы. Следовательно, сказки - это важные фрагменты концептуализации мира.

В художественной картине мира всегда очевидны определённые ключевые фрагменты – так называемые ключевые слова. Благодаря им, когда мы говорим о тексте, формируются «внутритекстовые и межтекстовые ассоциативные поля» [Хартикова 2017: 172]. Сказочный мир не является исключением.

Исходя из вышеизложенного можно сделать вывод, что художественная картина мира есть совокупность, состоящая из элементов национального образа мира и авторских представлений, а художественный текст есть авторский вариант концептуализации данного произведения. Художественная картина мира в народных сказках – совокупность тех же составляющих, но с учётом того, что творцом сказок является этнос.

## **1.2. Сказка как предмет лингвистических исследований**

Сказка как сложное и многогранное литературное явление, всегда привлекала и привлекает внимание литературоведов, лингвистов и переводчиков [Атлас 215: 24]. В лингвистике сказка является предметом изучения таких разделов, как лингвофольклористика, лингвокультурология, этнолингвистика, когнитивная лингвистика. Общеизвестно, что автором одних из самых фундаментальных исследований сказки является В.Я. Пропп. Он считал, что наука о сказке должна носить энциклопедический характер, поскольку область сказки чрезвычайно огромна и «для её исследования требуется работа нескольких поколений учёных. Изучение сказки – не столько частная дисциплина, сколько самостоятельная наука энциклопедического характера» [Пропп 2014: 6-7]. При этом учёные подчёркивают, что «энциклопедичность науки о сказке связана с энциклопедичностью самой сказки, именно она является отражением (манифестацией) фольклорной картины мира, которая тесно связана с

национальной картиной, но в то же время эти картины мира отличаются друг от друга [Баринова-Нестерова 2016: 49].

Организация текстов сказок, как известно, является многоуровневой и многоплановой. Ввиду этого сказки достаточно сложный объект исследований. Языковые средства – это важнейшие составляющие сказки, поскольку с их помощью реализуется творческий замысел, традиции, отображаемая действительность. Вместе с тем язык сказки усложняется за счет её обусловленности психологическими, философскими, социологическими, культурологическими факторами. Это, во-первых, обуславливает интерес лингвистов к исследованию данного жанра, во-вторых, объясняет большое количество подходов к изучению сказок [Соловьева 2017: 8].

Так, например, при исследовании сказок используются лингвоцентрический, текстоцентрический и антропоцентрический подходы [Стекольников 2014: 31]. Лингвоцентрический подход предполагает изучение особенностей функционирования языковых единиц и категорий в фольклорном тексте. Интересно, что, например, когда мы говорим о народной сказке, то должны учитывать специфику функционирования слов в таких сказках. Именно лексика является основным художественным средством отображения картины мира в фольклорном тексте. Примечательно, что «многие слова языка фольклора живут двойной жизнью»: они являются и обозначением вещного мира, и знаками, и символами, отражающими традиционные смыслы, актуализирующими «часть неосознанных архетипических представлений» [Сердюк 2009: 185].

Вышесказанное позволяет утверждать, что речь идёт не только о денотативной содержании лексики, но и об обязательном коннотативном её содержании, специфику которого можно определить с помощью определения внутритекстовых связей и «компонентами народной традиции, отражающими национальное мировоззрение» [Соловьева 2017: 10].

Лингвистические исследования сказки актуализируются в семантическом, синтаксическом и прагматическом аспектах. Кроме того, исследователи обращают внимание на тот факт, что в семантике многочисленных лексических единиц сопряжены понятие и традиционный культурный смысл. Как справедливо замечают исследователи, целый фольклорный текст, к которому относится, в том числе, и народная сказка, можно описать через комплекс составляющих его семантических полей, представленных в виде словаря. «Элементы подобного словаря обычно теряют собственное конкретное значение (синтагматическое), приобретая значимость (и, соответственно, новые валентности в пределах некоторой замкнутой, жестко организованной системы парадигматической)» [Неклюдов 2005: 25].

Вообще сказка – это чрезвычайно сложная композиция. Например, если обратить внимание на смысловые части сказки, несложно заметить, что каждая из частей является самостоятельным целым в содержательном (семантическом) плане, поскольку обладает собственной семантикой.

В рамках текстоцентрического подхода любой художественный текст, отражающий картину мира, предстает как результат и продукт творческой деятельности. Рассмотрим этот подход на примере работ уже упомянутого выше В.Я. Проппа. В «Морфологии сказки» он выделил главный структурный элемент сказки – функцию, которую назвал универсальным элементом. Благодаря такому подходу можно любую сказку, «разобрав» на составляющие ее функции, проанализировать с точки зрения текстообразования. Инварианты, или функции в терминологии В. Я. Проппа, образуют сюжетный каркас любой сказки, а содержание сказки может быть передано при помощи последовательности функций, которых, как известно, Пропп выделил 31.

Функции выстроены ученым определенным образом: наличие одних функций вызывает к реализации в сюжетном сказочном повествовании

другие, при этом существующие пары функций могут быть связаны отношениями дополнительной дистрибуции. Таким образом, функции являются как бы единицами семантического описания сказки, а грамматическим уровнем в сказке можно назвать порядок их следования.

Идеи Проппа явились (и до сих пор являются) плодотворными для исследователей разных литературных текстов, включая, разумеется, и сказки.

Другие исследователи считают, что для корректного анализа фольклорного текста и сказочного, в частности, необходимо учитывать разноуровневую информацию, заключенную в тексте, т.е. информацию разного уровня знаний – знание языка, различных языковых коннотаций, знание категорий фольклорной традиции и бытовой культуры.

Авторы статьи «Грамматика сказки» С. Фотино и С. Маркус, вышедшей в 1985 году, предлагают свою модель процесса понимания сказочного текста, которая, как нам кажется, в основе отталкивается от теории Проппа. В данной модели ученые выделяют два уровня: первый уровень – это сегменты-события и второй – это т.н. нарративные сегменты, объединяющие сегменты-события, которые являются значимыми для хода повествования. Однако при выделении сегментов-событий и дальнейшем их отождествлении, по замечанию самих авторов, возрастает уровень субъективности, что умаляет достоинства данного критерия.

Уровневое описание сказок предлагает и Б. Кербелите (литовская исследовательница). В своём подходе она предлагает учитывать имплицитные смыслы сказки, акцентируя внимание на постепенном возрастании – от уровня к уровню – степени абстракции описания в сказке. Предполагается, что на первом уровне необходимо выделить элементарные сюжеты, где изображается столкновение двух персонажей, при этом один из них достигает цели. Получается такая последовательность: начальная ситуация – акции персонажей – результат. На этом уровне персонажи

называются по выполняемой в сказке функции, их действия описываются лексическими средствами самого текста сказки. Второй уровень – обобщённое обозначение действия персонажей. На этом же уровне подчеркивается значение персонажей для элементарного сюжета. Что касается третьего уровня, на данном этапе только значимые действия персонажей находят выражение в абстрактной форме.

Таким образом, в данных подходах лингвистического описания сказок мы наблюдаем путь от синтагматического анализа к парадигматическому и семантическому. Сначала выделяются единицы для анализа текста, а после изучаются законы, по которым эти единицы группируются.

Интересный подход к описанию сказок мы встречаем у датского фольклориста Б. Холбека. В своей монографии «Интерпретация волшебной сказки» (“*Interpretation of Fairy Tales*”, 1987), вышедшей в Хельсинки в 1987 году, он рассматривает влияние парадигматических законов строения волшебной сказки на последовательность сказочных действий. В основу такого подхода исследователь положил принцип семантических оппозиций, причем синтагматическое подчинено прагматическому: иногда различные эпизоды, повествующие о перемещении героев, могут меняться местами. Также этот исследователь выделяет оппозиции относительно возраста, пола и социального положения. Все перечисленные типы оппозиций можно встретить в таких частях сказки, как зачин и развязка. Если в начале повествования герой занимает низкое положение в социальной иерархии: в семье подчиняется старшим, является неженатым, то в финале сказки предстает противоположная картина – герой преображается в социальном плане: он добился высокого положения, имеет собственную семью, перешел в разряд «взрослых» людей, совершив своеобразную – по ходу сказки – инициацию. Далее в сказке можно найти (выделить) ряд эпизодов, соотнеся их по одной из перечисленных выше трех оппозиций или в системе оппозиций. Таким же образом, т.е. с помощью оппозиций, описываются и

действующие лица. По мнению Холбека, «синтагматическое строение сказки подчинено парадигматическому, т. е. различные эпизоды, описывающие перемещение по тем или иным осям координат, могут в некоторых пределах меняться местами, в то время как порядок функций, описывающих то или иное конкретное перемещение, остается неизменным» [Холбек 1987].

И.А. Голованов в ряде своих работ рассматривает фольклорный текст как многоуровневую структуру. Исследователь выделяет формальный, контекстный и содержательный уровни фольклорного текста, акцентирует внимание на анализе этих уровней [Голованов 2014: 148–151]. Фольклорный текст предлагается рассматривать по трём направлениям: 1) текст – не-текст; 2) текст – контекст; 3) художественный текст – нехудожественный текст. Текст интегрирован в культуру этноса и представляет её сакральную подсистему. Для не-текста это нехарактерно. Не-текст – единица мгновенного характера, он не фиксируется в коллективной памяти. Фольклорные произведения, как известно, вариативны, т.е. не имеют устойчивой («залитой») формы, при этом элементы, из которых складываются фольклорные тексты, всегда подчинены традиции, они константны. По утверждению искусствоведа и киноведа З.Я. Тураевой, «в основе всевозможных многочисленных вариантов фольклорного употребления (исполнения, записи) лежит некая абстрактная модель инвариантного свойства, возникшая как системная единица вербального уровня, служащая в данной коммуникативной ситуации способом интеллектуального или вполне практического освоения мира» [цит. по Стекольников 2014: 32]. В различных вариантах может меняться объем самого текста, его лексическое и фразеологическое наполнение, последовательность структурных элементов, но эти вариационные изменения всегда будут совпадать с правилами текстуализации и не выходить за пределы разработки темы, сюжета и пр. Важно подчеркнуть, что содержание фольклорного текста (в нашем случае сказки) определяется не только словесным текстом, но и событием, в рамках которого текст произносится.

Известно следующее утверждение Б.А. Ларина: «Всякое изложение фольклорного произведения вписано в синхронно сосуществующую с ним (и в этом смысле являющуюся его контекстом) невербальную модель. Оно неотделимо от ее элементов...они равноправно участвуют в хранении, передаче, воспроизведении сообщения и его семантики» [Ларин 1974]. Что делает фольклорный текст художественным явлением, позволяющим говорить о представленной в нем художественной картине мира? Это неизбежная потребность людей в эстетизации и субъективно окрашенных переживаниях. Здесь велика роль рассказчика, который самостоятельно выбирает (отбирает) интересный, заслуживающий внимания фольклорный материал, окрашивает его своими эмоциями, наблюдениями, талантом, и обыденный текст постепенно приобретает характер обращения к коллективу, а многократность воспроизведения и варьирование завершают процесс перехода от бытового рассказа к художественному творчеству.

В лингвистических исследованиях популяризируется и интерпретация сказок в контексте порождения и восприятия сказочного текста, выделяются когнитивное, деривационное, прагматическое и психолингвистическое направления. Исследования такого плана актуальны в рамках антропоцентрического подхода. В таком контексте когнитологи, изучающие специфику фольклорных текстов, ставят во главу угла концепты фольклорной картины мира, к специфическим чертам которых относят:

- монологичность, предусматривающую хранение коллективного опыта автором и слушателями, а также воспроизведение содержания текста с минимальными изменениями);
- отражение устойчивых коллективных установок в части аксиологической составляющей, т. е. отражение ценностей коллектива и однолинейность оппозиционного моделирования мира;

- своеобразие языкового выражения, иными словами, речь идёт об обусловленности средств выражения творческим замыслом автора и воплощении в тексте через смысловые структуры, которые актуализованы с помощью мотивов и конструктивных стилистических элементов, т. е. с помощью формул, характерных для сюжетных, композиционных, жанровых моделей, конструктивных тематических элементов.

Концептуальное содержание изменяется ввиду изменений, происходящих в общественном сознании. Следовательно, происходят изменения и в фольклорном сознании, и вообще в ценностной системе общества. Формирование содержания фольклорного концепта осуществляется под влиянием фольклорного дискурса. В то же время содержание фольклорного концепта обуславливает содержание фольклорного дискурса. Это значит, что «концепт порождает культуру и порождается ей» [Новиков 1988: 23].

По наблюдениям Л.Г. Бабенко, при создании текста на глубинном уровне активно функционирует закон инкорпорирования, включающий процесс образования семантической структуры — предикацию и результат этого процесса – номинацию [Бабенко 2005].

В контексте нашей научной работы нам важным кажется и такой подход. В рамках прагматического направления лингвистики фольклорный текст рассматривается как речевой акт, который, чтобы оказать воздействие на адресата, осуществляется с определенными намерениями и для этого использует особый комплекс языковых и стилистических средств. Такие ученые, как М. Венгранович, З. Тураева подчеркивают коллективный и активный характер восприятия фольклорного текста, влияющий, в зависимости от реакции слушателей, на содержание, структуру и внетекстовые элементы воспроизводимого фольклорного текста. Слушатели, т.о., также включены в процесс создания текста, они не только осмысливают

его, но и воспроизводят его новый вариант в последующем акте фольклорной коммуникации.

Психолингвистическое направление считает, что коммуникативная деятельность представляет текст как динамический процесс его порождения и восприятия. Модель порождения текста включает три основных этапа: мотивацию и замысел; осуществление плана; сопоставление реализации и замысла. Восприятие текста первоначально связано с восприятием материального выражения, затем осуществляется переход от материального образа языкового знака к образу его содержания [Кузнецов 1990: 74–75].

Сказочный текст, по мнению Л.В. Сахарного, хранится в памяти в виде набора ключевых слов, которые получают экспликацию в процессе воспроизведения данного текста. И, помимо воспроизведения ключевых слов, существенным моментом здесь является соположение элементов текста: в начале воспроизводится экспозиция сказки, затем – развязка и в конце – развертывание.

Таким образом, в контексте лингвистических исследований сказочный текст рассматривается как многоуровневая структура. В то же время наблюдается многообразие подходов к изучению этого феномена. Наиболее эффективными считаются лингвоцентрическое, текстоцентрическое и антропоцентрическое направления, поскольку они обладают эффектом взаимодополняемости и позволяют раскрыть сущность текста волшебной сказки наиболее полно.

### **1.3. Особенности отражения художественной картины мира в сказках**

В данном параграфе мы обратимся к таким проблемам, как соотношение художественной и фольклорной (сказочной) картин мира,

выясним особенности волшебной сказки, понаблюдаем над некоторыми особенностями лексики, встречающейся в русских сказках.

Сказки являются любимым жанром народного искусства. Они были распространены уже в Древней Руси и, несмотря на то, что православная церковь, усматривая в них языческую ересь, боролась с ними на протяжении нескольких веков, она не могла препятствовать их распространению. «В исторической и мемуарной литературе XVI – XVII вв. можно найти ряд упоминаний о сказке, доказывающих, что в эти века сказка была распространена среди различных слоёв населения. Царь Иван IV не мог заснуть без рассказов бахаря. В опочивальне его обычно ожидали три слепых старца, которые посменно рассказывали ему сказки и небылицы... Иностранцы путешественники (Олеарий, Самуил Маскевич) с изумлением говорят о сказках, которыми, по их наблюдениям, в XVII в. русские забавлялись во время пиров» [Померанцева 1963: 28].

Народная сказка – это целый пласт национальной культуры, в котором собрана многовековая мудрость целого народа. В нашем исследовании мы главное внимание уделяем волшебной сказке, отличие которой от остальных жанров сказки (бытовой, сказки о животных, кумулятивной) в особом «фантастическом», волшебном элементе, а также в специфическом сюжете сказки, представляющем собой «модель коловращения судеб главных героев с обязательным возвращением к идеальному миру» (Чернильев В.Д.) [Росс 2008: 49].

«Художественный мир народной сказки с его фантастическими образами и картинками представляет интерес для осмысления этнической картины мира. Сказка как уникальный жанр народного творчества обладает способностью не только воспроизводить те или иные реалии, но и по-своему трансформировать их» [Терещенко 2017: 56].

Волшебные сказки наиболее архаичны, своими корнями они уходят в мифологическую эпоху. Волшебное начало сказки заключает в себе религиозно-мифологическое воззрение первобытного человека, одухотворение им вещей и явлений природы, приписывание этим вещам магических свойств.

Волшебные народные сказки богаты образами. Среди мужских персонажей русской народной волшебной сказки можно назвать таких героев, как Иван-дурак, Иван Царевич, Емеля; среди женских – Елену Прекрасную, Василису Премудрую, Марию Царевну. К сказочным персонажам, которые обычно помогают героям, принадлежат Гуси-лебеди, Царевна-лягушка, Жар-птица и др. В волшебных сказках часто встречаются демонические персонажи, такие как Баба-Яга, Кощей Бессмертный, Змей Горыныч, которые обыкновенно имеют двойственную природу и способны как причинять зло, так и оказывать помощь.

Дед Мороз, Баба Яга, Жар-птица и др. являются именами собственными; будучи мифологическими персонажами, они представляют пласт уникальных реалий русского национального мира.

Языковая картина мира каждого народа, как мы упоминали выше, отражена в словах, словесных формулах, устойчивых идиоматических выражениях и т.п. – одним словом, в лексике. Как язык сказки любого народа, так и язык русской народной сказки уникален: он отражает мировидение русского народа. «Язык сказки содержит так называемую безэквивалентную лексику, в которой отражаются представления русского народа о главных жизненных ценностях: труде, семье, любви, общественном долге, родине. В такой лексике находит свое отражение не только быт, культура, ценности и традиции народа, но и фольклорная картина мира. Безэквивалентная лексика, как известно, «фотографирует» предметный мир. Это экспрессивная, оценочная лексика, она содержит метафоры, метонимии,

фразеологизмы и наименования героев и предметов сказочного/ волшебного мира» [Баринова-Нестерова-Сергутина 2016: 49].

В состав безэквивалентной лексики входят особые слова-реалии, т.е. такие лексические единицы, которые не имеют ни полных, ни частичных эквивалентов среди лексических единиц другого языка. Реалии составляют самостоятельный разряд слов.

Фольклор характеризуется наличием особых словесных формул. Так, например, характерным для русских сказок является описание отдаленного и неопределенного места такой словесной формулой, как «за тридевять земель в тридевяти царстве в тридесятом государстве»; в сказке особое место занимают формулы зачина и финала: зачины «Жили-были...», «В некотором царстве, в некотором государстве...», финальные фразы – «стали жить-поживать, добра наживать да медок попивать», «и я там был, вино пил, по усам текло, а в рот не попало» и т.п.

Важно, говоря о художественной и фольклорной картине мира, отметить следующее: в области *художественных картин мира* народные или фольклорные картины мира занимают особое место. Художественная картина мира – понятие более широкое, объемное, в него как составная часть входит фольклорная картина мира. В свою очередь, к фольклорным разновидностям художественной картины мира принадлежит сказочная картина мира, то есть такая, которая создана в народных сказках [Даниленко 2016, 2017].

Кроме термина фольклорная картина мира используется термин фольклорно-языковая картина мира. В своей докторской диссертации «Язык фольклора как отражение этнической ментальности (на материале фольклорной концептосферы русской волшебной сказки и былины)» (2015) И. П. Черноусова интерпретирует фольклорно-языковую картину мира как особую концептосферу. Автор диссертации проводит анализ таких

сказочных и былинных концептов и субконцептов, как красота, благословение, избушка, русский дух, еда, сон, баня, сила, стрельба, игра, печаль, служба, молитва, сон, утро, награждение, помощь, сон, заговор, бегство и погоня, богатырь, хвастовство, наказание, дарение, честь-хвала, женитьба, родина и др.), но мы не найдём в ней ни сказочной, ни былинной картин мира в целостном виде. Чтобы воссоздать их в таком виде, недостаточно вырвать из них те или иные концепты. Необходимо их систематизировать в соответствии с картиной реального мира. Основу этой картины мира составляет универсальное представление о мире.

В мироздании всего-навсего четыре этажа – физическая природа, живая природа, психика и культура. Первый из них изучается физикой, второй – биологией, третий – психологией и четвёртый – культурологией. Каждая из этих наук называется частной, поскольку она изучает отведённую ей часть мира. Но есть и общая наука. Это философия. Она обобщает достижения всех частных наук, чтобы создать единую картину мира – общенаучную или философскую [см. подр.: Даниленко 2016].

Выдающимся собирателем русских сказок в XIX в. стал А. Н. Афанасьев. В 1855–1863 гг. он издал восемь сборников, которые составили основу русского сказочного фонда. Этот фонд существенно пополнился благодаря деятельности И. А. Худякова и Д. Н. Садовникова.

Первый издал «Великорусские сказки» в двух томах в 1860–1862 гг., а второй – «Сказки и предания Самарского края» в 1884 г.

Анонимное творчество составляет параллель авторскому. Одни фольклорные произведения связаны с религией (например, былички – это рассказы об языческих персонажах, а легенды – о христианских), а другие – с наукой (приметы), искусством (сказки, былины, народный театр, песни и др.), нравственностью (пословицы), политикой (исторические предания) и т. д. Мы можем найти у анонимных авторов фольклорных произведений свою

версию по существу всей духовной культуры. Её можно назвать народной духовной культурой.

Не все фольклорные жанры равноценны по своей значимости. Одно дело прибаутки, а другое, например, былины. Наибольшей значимостью обладают пословицы и сказки. Вот почему в области фольклористики стали формироваться особые научные дисциплины о них – паремиология и сказковедение [Даниленко 2017: 139].

Сказки имеют свою жанровую структуру. Первая классификация сказок выполнена выдающимся фольклористом – собирателем народных сказок А. Н. Афанасьевым. Он выделил следующие жанры: 1) сказки о животных; 2) сказки о предметах, 3) о растениях; 4) волшебные сказки; 5) былинные; 6) исторические сказания; 7) новеллистические или бытовые; 8) былички (о мертвецах, ведьмах, леших и проч.); 9) народные анекдоты; 10) докучные; 11) прибаутки.

В XX в. сказковедение пошло по пути сокращения числа сказочных жанров. Так, В. Я. Пропп, исключил из состава сказок былины, исторические сказания, былички и др. «Таким образом, получается всего четыре крупных разряда – о животных, волшебные, новеллистические, кумулятивные (или цепевидные)» [Пропп 1984: 59]. В книге «Русская народная сказка» В. П. Аникин «оставил» всего три жанра – о животных, волшебные и бытовые. Если последовательность представить в измененном виде, то есть на первое место поставить волшебные, а затем сказки о животных и бытовые, то можем увидеть, что в основе этой классификации лежит интересный критерий – степень отдалённости сказок от реального мира.

Исходя из него, можно увидеть, что именно волшебные сказки отдалены от реального мира в максимальной степени, в то время как бытовые – в минимальной. Промежуточное положение между ними занимают сказки о

животных. Несмотря на то, что в качестве персонажей выступают животные, за ними легко угадываются люди.

Русские волшебные сказки, сказки о животных и бытовые сказки вносят свой вклад в сказочную картину мира, созданную русским народом.

Термин картина мира в русской фольклористике появился у В. Н. Топорова. В 1963 г. он высказал идею о воссоздании фольклорной картины мира. Эта идея в дальнейшем получила поддержку у других фольклористов. В результате возникло множество определений фольклорной картины мира. Её определяют по-разному. Например, как «моделирующую систему традиционной народной культуры» (Н. И. Толстой), как «одно из воплощений картины мира традиционной народной культуры» (Е. И. Алещенко), как «особую фольклорную реальность, выраженную с помощью языка традиционного народного творчества» (О. А. Петренко). Кроме этого, в свете новейших достижений науки, фольклорную картину мира определяют как «концептосферу, семантически перекодированную в систему культурных смыслов устно-поэтической картины мира» (Б. Н. Путилов) и т. д. [Черноусова 2013: 114].

Единой фольклорной картины мира в сознании людей не существует, а есть её особые, сравнительно независимые друг от друга, разные формы, входящие в базовые картины мира. Выделяют две таких формы – пословичную картину мира и сказочную.

Сказочная картина мира соседствует в обыденном сознании с пословичной [Даниленко 2017: 374]. Их соседство вполне естественно, поскольку пословицы и сказки охватывают весь мир, а следовательно, создают свои картины мира. Главное отличие между ними – реалистичность пословичной картины мира и фантастичность – сказочной. Если в пословицах – реальная жизнь, то в сказках – фантастические вымыслы.

Каждая форма картины мира отражает мироздание, но мифологические картины мира построены на его мифизации, сказочные – фееризации, пословичные – паремизации и научные – сциентизации.

«Фееризация (осказочивание) превращает реальный мир в сказочный. Это происходит благодаря чудесным свойствам, которые приобретают в нём самые обыкновенные предметы. Эти свойства делают сказочный мир замысловатым и необыкновенным» [Даниленко 2017: 143].

В.П. Аникин писал: «Сказка создала поразительно живой, замысловатый мир. Всё в нём необыкновенно: люди, земля, горы, реки, деревья, даже вещи, предметы, орудия труда, и те приобретают в сказках чудесные свойства. Топор сам рубит лес, дубина сама бьёт врагов, мельница мелет без человека. Из сумы выскакивают здоровенные парни, готовые оказать услугу. Взмывает в поднебесье ковёр-самолёт. В небольшом сундучке помещается большой город с жителями, домами, улицами» [Аникин 1977: 160].

Что такое чудо? Событие, которое происходит не по естественным, а сверхъестественным причинам. По естественным причинам, например, люди не могут родиться от рыбки, а в сказке «Иван – коровий сын» читаем: «Повара рыбку вычистили, вымыли, сварили, а помой на двор выплеснули. Проходил мимо корова, помой полизала. Девка-чернавка положила рыбку на блюдо – отнести царице – да дорогой оторвала золотое пёрышко и попробовала. А царица рыбку съела. И все три понесли в один день, в один час: корова, девка-чернавка и царица. И разрешились они в одно время тремя сыновьями: у царицы родился Иван-царевич, у девки-чернавки Иван – девкин сын; и корова родила человека, назвали его Иван – коровий сын» [Сказки народов мира, 1987, с. 26).

По естественным причинам от разных матерей, одна из которых, к тому же, – корова, не могут родиться дети, как две капли воды, похожие друг на

друга, а по сверхъестественным – пожалуйста: «Ребята уродились в одно лицо, голос в голос, волос в волос» [Там же].

По естественным причинам не могут дети расти не по дням, а по часам, и стать сверхсилачами в десять лет, а в сказке – пожалуйста: «Растут они не по дням, а по часам; как тесто на опаре поднимается, так и они растут. Долго ли, коротко ли, стало им годков по десяти. Стали они с ребятами гулять, шутить шутки нехорошие. Какого парня возьмут за руку – рука прочь, возьмут за голову – голова прочь» [Там же].

В мифах отражено вполне серьёзное отношение к самой возможности чудесных событий.

На вере в реальность чуда держится любая религия. Совсем другое отношение к чуду мы обнаруживаем в сказке.

«Чудо в сказке расценивается как событие вымышленное, нереальное и даже, выражаясь по-бахтински, смеховое. В его реальность ни сказочники, ни их слушатели уже не верят. Оно становится в сказке предметом развлечения. В восприятии чуда сказка превращается в антипод религии. Религиозная вера в реальность чуда в ней дискредитируется. Как явная насмешка над верой в реальность чуда звучит типичная сказочная концовка: «И я там был, мёд-пиво пил, по усам бежало, да в рот не попало» [Даниленко 2017: 144].

Сказка готовила почву для пословичного сознания. Вера в чудо в нём уже не играет существенной роли. Научное же сознание поставило на вере в реальность чуда окончательный крест.

В.Я. Пропп дал композиционное определение волшебной сказки: «Здесь будет изучаться тот жанр сказок, который начинается с нанесения какого-либо ущерба или вреда (похищение, изгнание и др.) или с желания иметь что-либо (царь посылает сына за жар-птицей) и развивается через отправку героя из дома, встречу с дарителем, который дарит ему волшебное средство или помощника, при помощи которого предмет поисков находится.

В дальнейшем сказка даёт поединок с противником (важнейшая форма его – змееборство), возвращение и погоню. Часто эта композиция даёт осложнение. Герой уже возвращается домой, братья сбрасывают его в пропасть. В дальнейшем он вновь прибывает, подвергается испытанию через трудные задачи и воцаряется и женится или в своём царстве или в царстве своего тестя.

Это – краткое схематическое изложение композиционного стержня, лежащего в основе очень многих и разнообразных сюжетов. Сказки, отражающие эту схему, будут здесь называться волшебными» [Пропп 2014: 5].

Волшебная сказка в большей мере, чем другие сказочные жанры, связана с религией (мифом).

Как в мифах, так и в сказках действуют сверхъестественные силы. Эти силы имеют две главные особенности: они могущественны и чудотворны. В могуществе и чудотворности своего бога не сомневается ни иудей, ни мусульманин, ни христианин, ни представитель какой-либо другой религии.

Чудеса, изображаемые в волшебных сказках, связаны как с положительными героями, так и с отрицательными. Так, в русских волшебных сказках в качестве первых выступают Иван-царевич, Иван-король сын, Иван-дурак, Василиса Премудрая, Марья Моревна и др., а в качестве их врагов – Кощей Бессмертный, Баба Яга, многоголовый Змей и т. п.

«Победе положительных героев над отрицательными в сказках способствуют волшебные силы. Эти силы, как и в мифах, сверхъестественны. Но в мифах они имеют божественную природу, а в сказках – художественную» [Даниленко 2017: 146].

Миф принадлежит религии, а сказка – искусству. Совершенно справедливо В. Я. Пропп придавал этой разнице фундаментальное значение.

В своём главном труде он писал: «Под мифом здесь будет пониматься рассказ о божествах или божественных существах, в действительность которых народ верит. Дело здесь в вере не как в психологическом факторе, а историческом. Рассказы о Геракле очень близки к нашей сказке. Но Геракл был божеством, которому воздавался культ. Наш же герой (герой волшебной сказки. – В.Д.), отправляющийся, подобно Гераклу, за золотыми яблоками, есть герой художественного произведения» [Пропп 2014: 13–14].

Первые волшебные сказки формировались на мифологической основе. Для приобретения своей жанровой самостоятельности сказка должна была утратить религиозные функции. Она должна была, в частности, открепиться от религиозного обряда. «Однако сказка, уже лишённая религиозных функций, сама по себе не представляет собой нечто сниженное сравнительно с мифом, от которого она произошла. Наоборот, освобожденная от уз религиозных условностей, сказка вырывается на вольный воздух художественного творчества, движимого уже иными социальными факторами, и начинает жить полнокровной жизнью. Этим объяснено происхождение не только сюжета со стороны его содержания, но происхождение волшебной сказки как художественного рассказа» [Пропп 2014: 313].

В русских сказках сохранились лишь отголоски языческих верований. О почти полном исчезновении мифологических персонажей из сказок писал В. П. Аникин: «Повествование о сверхъестественной силе в волшебных сказках, казалось бы, должно привести к появлению в них мифических существ, характерных для русской демонологии: леших, полевиков, полудниц, водяных, русалок, домовых, овинников, баенников, гуменников, хлевников, клетников и прочих обитателей крестьянского двора и усадьбы.

Однако в сказке почти нет этих существ, как нет и нечистой силы, олицетворённой в трясовицах, злыднях, кикиморах и в других злых духах. Если в волшебных сказках и встречаются иногда лешие, водяные, кикиморы,

то потому, что они заменили настоящих персонажей чудесного (мифологического. – В.Д.) повествования. Так, например, в одном из вариантов сказки «Морозко» вместо всеильного хозяина зимних стихий Мороза представлен леший, который одарил падчерицу всем, чего только могла пожелать крестьянская девушка» [Аникин 1977: 88].

Место языческой веры в русских сказках заняла мечта. Если не в жизни, то хотя бы в сказках, мечтал русский человек: пусть появится вода, исцеляющая раны и даже воскрешающая мёртвых. Если не в жизни, то хотя бы в сказках: пусть появятся молодильные яблоки, возвращающие молодость. Если не в жизни, то хотя бы в сказках пусть появится топор, который рубит дрова сам по себе. Если не в жизни, то хотя бы в сказках пусть появятся у людей, оказавшихся в трудной ситуации, чудесные помощники.

Волшебные силы в сказках делятся на два вида. С одной стороны, их проводниками являются чудесные (волшебные) помощники, а с другой, – чудесные (волшебные) предметы.

О чудесных помощниках Э. В. Померанцева писала так: «Бок о бок с основными героями волшебной сказки стоят и их чудесные помощники. Они многообразны и многочисленны: Сват Разум, Опивало и Обьедало, Горыня, Дубыня и Усыня, старушка-задворенка, Сивка-бурка – вещая каурка, Серый волк, Ногай-птица, Кот и Кобель и многие, многие другие. Одни из них фантастичны и чудесны, они целиком в тридевятом царстве, поэтому образы эти предельно обобщены и лишены индивидуального характера. Другие почти обыкновенны, живут земной жизнью, преодолевают реальные трудности; они рисуются сказочниками с мягким юмором, с применением характерных приёмов бытовой сказки, с помощью психологизации образа, индивидуализации речи и т. д.» [Померанцева 1963: 64].

Чудотворные свойства сказка приписывает не только продуктам природы и материальной культуры, но и продуктам духовной культуры. Такие свойства она приписывает, например, языку. Слово в ней может переходить в дело чудесным образом. Сказал сказочный герой волшебные слова – и река остановилась, и лес расступился, и муравьи сползли со всей округи, и пчелы слетелись со всего света, и т. д.

Сказочная картина мира вышла из недр мифологического мировоззрения. Из этого мировоззрения сказка унаследовала представление о чуде как сверхъестественном событии. Но она кардинальным образом изменила к нему своё отношение: если в религии в чудо верят как в реальное событие, то в сказке оно расценивается как выдумка.

Выдумка позволяет сказочникам создавать собственные чудеса. Такие чудеса идут не от волшебных помощников или предметов, а от самих сказочников. Возьмём, например, бытовую сказку «Горе». В ней рассказывается, как к бедному мужику привязалось горе. Это горе – не чувство, а живой человек, с которым главный герой пьянствует в кабаке. Что это, как не чудо? Но это чудо – выдумка сказочника. Его создатель – не волшебные силы, а сам сказочник.

В сказках, как в мифах и пословицах, мироздание делится на три части – небесную, земную и подземную (загробную). Каждая из этих частей нашла отражение в соответствующих картинах мира – мифологических, сказочных и пословичных. Между ними нет непроходимой пропасти, поскольку их объединяет один и тот источник – реальный мир. Но их творцы смотрели на него с разных точек зрения. Вот почему каждая из них имеет своеобразие – в частности, национальное.

Предки славян заселили небо высшими богами (Перуном – верховным богом и богом грома и молнии, Сварогом – богом солнца, Стрибогом – богом ветра и т. п.), а землю – низшими (лешими, водяными,

домовыми и т. п.). В загробный же мир, в отличие от древних греков, они поместили не души мёртвых, а уподобили его земному миру.

«Сказочная картина мира в значительной мере отделилась от мифологической и тем самым в какой-то мере приблизилась к пословичной. Сказочники стали изображать действительность в более реалистическом виде, чем создатели мифов. Гром и молния, солнце, ветер и т. д. изображаются в сказках уже как продукты природы, а не как деяния Перуна, Сварога, Стрибога и других мифологических персонажей» [Даниленко 2017: 150].

О реалистической основе волшебной сказки читаем у В. П. Аникина: «В волшебной сказке во всей вещественной предметности оживает чудесный мир, заполненный светом, солнечным сиянием, лесным шумом, посвистыванием ветра, ослепительным блеском молний, громыханием грома – всеми реальными чертами окружающего нас мира» [Аникин 1977: 165].

Отсюда не следует, что сказки вплотную приблизились к адекватному изображению реального мира. До пословичной картины мира им было ещё очень далеко. Реальный мир в сказках подвергается мощной фееризации. На место мифологических персонажей они помещают вымышленных сказочных персонажей, которые живут в двух мирах – реальном и нереальном (волшебном, чудесном, вымышленном, фантастическом).

В книге «Русская сказка» В. Я. Пропп указывал: «Сказочная композиция в значительной степени построена на наличии двух миров: одного – реального, здешнего, другого – волшебного, сказочного, т. е. нереального мира, в котором сняты все земные и царят иные законы» [Пропп, 1984, с. 191].

Что это за законы? В отношении к сказочному мирозданию можно назвать два таких закона. Первый из них можно обозначить как стирание границ, а другой – как неопределённость пространства и времени.

Стирание границ – это важнейшая примета волшебной сказки. Это границы, которые разделяют небо, землю и загробный мир.

Народ в лице сказочников, сказителей придумали лекарство от смерти – живую воду. Она обладает чудесным свойством воскрешать из мёртвых. О ней упоминается в таких русских сказках, как «Сказка о молодильных яблоках и живой воде», «Иван и чудо-юдо», «Иван – мужицкий сын», «Марья Моревна», «Медное, серебряное и золотое царство» и многие др.

Живая вода стирает границу между живыми и мёртвыми, между земным миром и загробным. Подобным же образом обстоит дело и с границей между землёю и небом. В сказках её может стереть чудесный конь. Реальный конь – вполне земное животное, а вот у сказочного коня, волшебного помощника, имеются крылья, настолько мощные, что он может взлетать высоко в небо.

В своей яркой форме стирание границ в сказке заявляет о себе в оборотничестве. Оно стирает границы самым неожиданным образом – между живыми людьми и неживыми предметами, между людьми и растениями, между людьми и животными и т. д. Возьму здесь примеры только из одной сказки – «Морской царь и Василиса Премудрая». Вот какие чудесные превращения мы можем в ней обнаружить: голубицы обращаются в красных девиц; кони – в зелёный луг, деревья, озеро; Иван-царевич – в старого пастуха, старенького попа, селяню; Василиса – в смирную овечку, церковь, утку; морской царь – в орла.

Неопределённость пространства и времени [Даниленко 2017: 152]. В сказке описываются события, которых в действительности не было. Чтобы подчеркнуть их вымышленность, пространство и время в ней изображаются в нарочитой неопределённости. Для указания на эту неопределённость в ней выработаны такие формулы, уже цитировавшиеся нами выше: «В некотором

царстве, в некотором государстве», «За тридевять земель, в тридесятом государстве», «Близко ли, далеко ли», «Долго ли, коротко ли» и т. п.

К подобным формулам приближены и такие зачины в сказках, в которых нет каких-либо подробных сведений об их действующих лицах, – такие, как «Жил да был крестьянин», «Жили-были старик со старухой», «Жили-были муж с женой, и была у них дочка», «В старые годы у одного царя было три сына» и т. п. По мере развития сюжета первоначальная неопределённость в сказке в какой-то мере уменьшается, но всё равно она сохраняется в ней до её конца. В особенности ярко это заметно в сказках, где герой должен добраться до иного мира, который находится за тридевять земель в тридесятом царстве.

Время, которое такой герой тратит на преодоление расстояния от своего местопребывания до тридесятого государства, чаще всего неопределённо, но при этом это расстояние может быть преодолено им мгновенно. В этом ему помогают волшебные средства.

В. Я. Пропп писал: «Хотя этот иной мир очень далёк, но достичь его можно мгновенно, если обладать соответствующими средствами. Конь, орёл переносят героя через леса и моря, или он улетает на ковче-самолёте, или на воздушном корабле, или на лодочке, которая летит по воздуху» [Пропп 1984: 191].

У тридесятого царства нет определённого местопребывания. Оно может находиться и за тридевять земель, и за морем, и на высокой горе и даже глубоко под водой. Но само по себе оно мало чем отличается от царства, родного для героя. Даже если оно находится под водой.

В сказке «Морской царь и Василиса Премудрая» читаем: «А Иван-царевич отправился в подводное царство; видит – и там свет такой же, как у нас; и там поля, и луга, и рощи зелёные, и солнышко греет» [Сказки народов мира, 1987, с. 24].

Когда тридцатое царство помещается под водой, всякие сомнения о его месте в структуре сказочного мироздания сразу рассеиваются: живые люди не могут жить под водой, стало быть, тридцатое государство есть загробный мир. Но границы между ним и земным миром чрезвычайно размыты, поскольку, во-первых, загробный мир и земной очень похожи друг на друга, а во-вторых, живые люди могут проникать в подземный мир, оставаться там живыми и возвращаться живыми оттуда. Могут появляться на земле и герои подземного царства – как, например, Кощей Бессмертный или Змей Горыныч.

Неопределённость, имеющаяся в сказках в отношении границы между земным миром и загробным, всё-таки не перечёркивает эту границу полностью. Несмотря на очевидное сходство между ними, мы можем обнаружить между ними и очевидное различие. Это различие бросается в глаза, когда речь заходит о царях. В тридцатом государстве нередко царский трон занимает не человек, а животное. В этом случае оно становится медвежьим (царь – медведь), змеиным (царь – змей) и т. д. Таких царей на земле не водится.

Таким образом, художественная картина мира народных сказок основывается на системе четырёхуровневого мироздания, «носители чудесных свойств становятся узловыми пунктами сказочной картины мира. Благодаря фееризации, сказочную специфику в этой картине мира приобретают представления обо всех этажах мироздания – физиосфере, биосфере, психике и культуре» [Даниленко 2017].

В изучении сказки в XIX в. сформировалось две ведущих школы – мифологическая и миграционная. Представители первой сосредоточились на поиске у сказок архаических, мифологических корней, представители второй школы изучали миграцию сюжетов из одних стран в другие. Сравнительно-сопоставительный подход, характерный для представителей миграционной школы фольклористики, идеи которой развивались и в XX веке, например, в

трудах В.М. Жирмунского, наиболее предпочтителен в контексте нашего диссертационного исследования. Во второй главе мы сопоставим народные сказки русского и туркменского народов.

## Выводы по I главе

В первой главе мы рассмотрели понятие художественной картины мира, её черты, проанализировали актуализацию художественной картины сказочного мира в лингвистических исследованиях.

Художественная картина сказочного мира – это средство познания и осмысления в целом картины мира определенного народа. Как известно, национальные картины мира находят отражение в особенностях языка сказок, особенно народных: особенности мировосприятия того или иного народа, представления о ключевых для их языковых картин мира идеях «в полном объеме можно изучить на фольклорном материале, а именно на основе текстов народных сказок» [Писаренко, 248]. Неудивительно, что сказки всегда, с момента появления телевидения, представляют большой интерес для режиссеров.

В советском, а позже и российском кинематографе по мотивам русских народных сказок вышло достаточно много фильмов-сказок. Интересен тот факт, что чаще всего в рамках одного фильма-сказки используются мотивы сразу нескольких народных сказок. Это влияет на особенности художественной картины мира в экранизированной сказочной истории. Сопоставление художественных картин мира в экранизации сказок разных народов позволяет обнаружить её национально-культурные маркеры.

Исследователи в качестве специфических черт художественной картины мира рассматривают её принадлежность (как структурного компонента) к общеязыковой картине мира в той мере, «в какой творческое сознание является частью общенародного сознания», причём эта степень (мера) совпадения может быть разной, что зависит от «творческой манеры» писателя [Рожков 2014: 21]. Художественную картину мира часто рассматривают как особую форму мировидения, своего рода вариацию действительному, физическому миру. Являет собой образ мира, который

формируется в сознании писателя «как результат его духовной активности» [Богатова 2006: 8].

Многокомпонентность художественной картины мира указывает на её сложную структуру, составляющими которой являются измерения коммуникативного, смыслового и прагматического плана. По мнению Л.В. Миллер, художественная картина мира – пространство, в котором содержатся семантическое, прагматическое и коммуникативное измерения. В первое из них входят концептуализированные знания и смыслы, второе связано с процессом концептуализации оценки, интенции и эмоциональной реакции, а третье является сферой так называемой «художественной коммуникации», являющейся особым типом концептуализации [Аюпова 2012, 70].

Например, если говорить о художественном произведении, то в нём воплощение художественной картины мира происходит согласно с «авторскими интенциями», определяемыми как «творческие задачи автора». Бывают случаи, когда текст произведения не даёт определенного, однозначного ответа. В таком случае «он ведет диалог или полилог с читателем» при помощи полифонии, или голосов, ни один из которых не превалирует над остальными [Рожков 2014: 20].

В каждом произведении есть свой эстетический мир, своя эстетическая система. В народных сказках художественное мировидение «конструирует особую художественную реальность» [Баймуратова 2009: 32], и художественная картина мира сказочного произведения – текстового или экранизированного – является значимым фрагментом общей картины мира.

По мнению А.О. Шубиной, художественная картина мира представляет собой «концептуализированное художественное пространство», в формировании которого участвуют когнитивные элементы, или концепты, существующие в сознании человека или в «коллективном бессознательном»

[Шубина 2009: 97], поэтому анализ художественной картины мира в сказках позволяет лучше понять концептосферу того народа, которым эти сказки созданы. Следовательно, сказки - это важные фрагменты концептуализации мира.

В художественной картине мира всегда очевидны определённые ключевые фрагменты – так называемые ключевые слова. Благодаря им, когда мы говорим о тексте, формируются «внутритекстовые и межтекстовые ассоциативные поля» [Хартикова 2017: 172]. Сказочный мир не является исключением.

Художественная картина мира есть совокупность, состоящая из элементов национального образа мира и авторских представлений, а художественный текст есть авторский вариант концептуализации данного произведения. Художественная картина мира в народных сказках – совокупность тех же составляющих, но с учётом того, что творцом сказок является этнос.

В контексте лингвистических исследований сказочный текст рассматривается как многоуровневая структура. В то же время наблюдается многообразие подходов к изучению этого феномена. Наиболее эффективными считаются лингвоцентрическое, текстоцентрическое и антропоцентрическое направления, поскольку они обладают эффектом взаимодополняемости и позволяют раскрыть сущность текста волшебной сказки наиболее полно.

Художественная картина мира народных сказок основывается на системе четырёхуровневого мироздания, «носители чудесных свойств становятся узловыми пунктами сказочной картины мира. Благодаря фееризации, сказочную специфику в этой картине мира приобретают представления обо всех этажах мироздания – физиосфере, биосфере, психике и культуре».

## Глава 2. Сопоставительный анализ художественной картины мира в экранизированных русских и туркменских сказках

### 2.1. Обзор экранизированных русских и туркменских сказок

Исследователи, изучающие особенности сказок разных народов в сопоставительном аспекте, подчёркивают, что «народные сказки всегда изучали и изучают в сравнительном аспекте» [Соегов, 46]. И сопоставление художественной картины мира в экранизации русских и туркменских народных сказок представляется актуальным, поскольку эти культуры разные, сказочный мир в каждой из них имеет свои национально-культурные особенности. Примечателен и тот факт, что ряд экранизаций относится к советскому периоду. Речь идёт о фильмах-сказках, снятых на киностудии «Туркменфильм» им. А. Карлиева. Ещё одним значимым показателем успешного сотрудничества в этой области является совместная деятельность русских и туркменских специалистов в области кино. Так, например, фильмы-сказки «Райский сад», «Акلامык» и «Сказка о волшебном бисере» были сняты известным туркменским режиссёром Ильмурадом Бекмиевым в тандеме с российским сценаристом Светланой Михальченко.

Туркменистан является закрытой страной, и сказки, которые были экранизированы в постсоветский период, не представляется возможным увидеть в контенте медиапространства. Ввиду этого с целью сопоставительного анализа были отобраны, за некоторым исключением, экранизации, сделанные на киностудии «Туркменфильм» в советский период.

С целью сопоставительного анализа были отобраны следующие экранизации туркменских народных сказок:

- 1) фильм «Сказка о волшебном бисере» снятый на киностудии «Туркменфильм» в 1988 году режиссёром Ильмурадом Бекмиевым по сценарию Светланы Михальченко;

- 2) фильм-сказка «Райский сад», снятый на киностудии «Туркменфильм» в 1990 году режиссёром Ильмурадом Бекмиевым по сценарию Светланы Михальченко;
- 3) фильм-сказка «Мал, да удал» (1974), снятый на киностудии «Туркменфильм» в 1974 году режиссёром Мухамедом Союнхановым по сценарию Геннадия Никитина и Аллаберды Хаидова.

Ниже в сжатой форме представлены сюжеты этих сказок.

1. *Фильм «Сказка о волшебном бисере».* Эта сказка рассказывает о любви юного пастуха Мурада и красавицы Айгуль. Но счастье молодых длилось недолго: дэв, воплощающий в туркменских сказках силы зла, унёс Айгуль в свои владения и заточил её в подземелье, где было много других красивых девушек. От горя девушки плакали. Это необходимо было дэву: слёзы превращались в волшебный бисер, за счёт которого держалась сила дэва. Мурад с друзьями и Аманом, братом Айгуль, отправились спасти девушку. На пути героев было много препятствий, которые были преодолены. В итоге мрачная пещера дэва была найдена, а прекрасные девушки-пленницы – спасены. В сказке любовь побеждает зло.
2. *Фильм-сказка «Райский сад».* Бедный старик Халназар увидел во сне, как разбойники похитили Гюлькахкас-пери, несущую радость людям и смеющуюся цветами. Однажды Халназар повстречал сироту Тойкули. Он рассказал ему о похищенной Гюлькахкас-пери, и подарил мальчику Тойкули свой сон, считая, что сам стар и спасти Гюлькахкас-пери должен молодой человек, а не старей. Мальчик Тойкули отправляется на поиски Гюлькахкас. По

дороге он встретил девочку с таким же именем – Гюлькахкас. Эта девочка поделила с ним все выпавшие на его долю испытания. И только в конце своих странствий Тойкули понял, что эта девочка, которая всё время была его спутницей, и есть та самая пери, которую он искал. Мораль сказки: только доброта и любовь способны творить чудеса.

3. *Фильм-сказка «Мал, да удал»*. В основе сюжета – туркменские народные сказки о крохотном мальчике Яртыгулоке (вариант: Ярты-гулок). История начинается с того, как пастухи-чабаны пришли просить помощи в соседнем ауле. Они рассказали о том, что появился в окрестностях степной волк, ворующий каждый день ягнят, и что поймать этого волка не удаётся. Жители аула не согласились помочь, так как считали, что если чабаны не справились с волком, то «декхане» (жители аула) тем более не справятся. И Яртыгулок, который всё слышал, попросился в помощники охранять стадо. Чабаны расправились с волком благодаря смекалке и хитрости Яртыгулока. И далее – ряд сюжетов, в которых крохотный Яртыгулок приходит на помощь в тот момент, когда ситуации кажутся безвыходными.

Касательно русских народных сказок отметим, что нами были отобраны экранизации по мотивам русских народных сказок:

- 1) фильм-сказка «Морозко», снятый Александром Роу в 1964 году по мотивам русской народной сказки «Морозко»;
- 2) «Василиса Прекрасная» (фильм 1939, мультфильм 1977) и «Царевна-лягушка» (мультфильм 1954) и др. – экранизации имеют собственные сюжеты, но все основаны на сказке «Царевна-лягушка».

3) «Кощей Бессмертный» (1944), а также сказки, в которых присутствует этот персонаж: «Огонь, вода и... медные трубы» (1967), «Новогодние приключения Маши и Вити» (1975), «Там, на неведомых дорожках...» (1982), «После дождика в четверг» (1985), «На золотом крыльце сидели» (1987) и др.

4) фильм-сказка «Финист – Ясный сокол», поставленный в 1975 году режиссёром Геннадием Васильевым.

Выбор сказок был обусловлен тем, что в них содержатся наиболее типичные и часто встречающиеся реалии русских и туркменских народных сказок.

## 2.2. Особенности художественной картины мира в экранизации русских сказок

Для художественной картины мира русских народных сказок характерно огромное количество реалий. Так, во многих экранизированных волшебных сказках (из отобранных нами для анализа) мы выделили реалии, связанные:

а) с именами собственными: Василиса Премудрая, Баба Яга, Кощей Бессмертный, Иван-дурак, Иван Царевич и др.;

б) пространственные и временные наименования: за тридевять земель в тридевятое царство тридесятое государство;

в) наименования мест и жилища: избушка на курьих ножках,

Отметим, что в качестве реалий мы выделяли не только апеллятивную лексику, но и имена собственные.

Важно подчеркнуть, что, несмотря на варьированный характер русских народных сказок (а они варьируются от источника к источнику), подавляющее большинство реалий остаются неизменными.

Русским сказкам свойственна специфическая, особая темпоральная структура. В целом специфика этого качества русских сказок связана с особенностями всей структуры жанра сказки. Так, неопределённость времени – то, с чего начинается развитие действия. Эта временная неопределённость – как вечность. Детали, которые конкретизируют пространственно-временные моменты, раскрываются постепенно. Важной особенностью художественной картины мира таких сказок – наличие в конце, в последних строках, указания на постоянство создавшегося «доброе» порядка вещей и отношений между людьми. Сказочный сюжет развивается по принципу замкнутости: герой проделывает путь из вечности к относительной временной определенности, после чего происходит возвращение в вечность. Эта вечность, которой достигли герои и есть их счастливый жизненный путь. Ср.: *«А дурак сделался королем и царствовал долго и милостиво», «Иван-царевич вошел в дом Кощея, взял Василису Премудрую и воротился домой. После того они жили вместе долго и счастливо».* Здесь в семантике очевидна положительная оценка героев, которая вербализуется с помощью слов и словосочетаний *«счастливо», «во всяком счастье», «в любви и согласии».*

В экранизированных сказках режиссёра Александра Роу *«Варвара-Краса, длинная коса», «Огонь, вода и... медные трубы», «Морозко»* и др. зачины, концовки, пространственное перемещение героев комментирует забавная сказительница, роль которой сыграла талантливая актриса Анастасия Зуева. Так, темпоральную протяженность, не привязанную к хронологической конкретизации, сказительница передаёт теми же особыми и устойчивыми формулами, какие мы можем прочесть в текстах. Ср.: *«Долго-долго шёл царь с воинством, много-много земель за собой оставил, вот уж и неприятель близко...»;* *«Долго ли, коротко ли бродил Иван по свету...».*

В семантике таких формул очевидна неопределенность во времени и пространственная таинственность. Ср.: *«Ехал он долгое-долгое время; приехал к какой-то горе...».* *«Едучи с своими людьми долгое время, заехали*

*они в дикую степь...». В экранизированных сказках этот эффект усиливается за счёт соответствующего музыкального напряжения.*

Как и в текстах сказок, в экранизированных вариантах соблюдается классический для русской культуры параметр количественности, который проявляется в использовании в текстах/в назывании или демонстрации в фильмах числительных с функцией выражения обобщённого значения количества («три», «десять», «тридцать»). Ср.: *«Шел он дорогою, а больше стороною три месяца и пришел к иному королевству...»; «И шел он ровно десять суток и пришел в некое государство»; «Ехал он ровно тридцать дней и тридцать ночей...».*

Использование этих числительных в сказке сопоставимо магическому ритуалу, некому способу перехода в «иной» мир, непознанное. Время, вербализированное в числительных, представляет систему дискретных промежутков (дни, ночи, сутки), выраженную не всегда конкретно в числовом виде, воплощенную в результате – пространственной неопределенности.

Неопределённость длительности времени в одинаковой степени репрезентируемо и в текстах, и в экранизации сказок. Например: *«Ни много ни мало (времени)», «много ли мало ли», «долго ли коротко ли», «Долго ли, коротко ли они так плавали, наконец подплыли к берегу...».*

Интересные формулы используются для репрезентации длительности перемещения героя. Преодоление времени осуществляется через деятельность героя. Например: *«...уж железные башмаки стаптываются, ...а красная девица всё идет да идет, а лес все чернее, все чаще. Вдруг видит: стоит перед ней чугунная избушка на курьих ножках. Уж другие башмаки стаптываются, ... – и вот стоит перед девицей чугунная избушка на курьих ножках. Уж третьи башмаки стаптываются, .... Стоит чугунная избушка на курьих ножках...».*

Преодоление любого расстояния сказки передаётся на основе противопоставления «своего» и «иного» миров, как уже отмечалось. Находясь в долгом пути, герой способен осознать яркие образы противопоставлений, имеющих определенную логическую упорядоченность. Временная длительность во многом лишена точной системы количественного выражения и выражает общее фольклорное представление о временной организации.

Временные промежутки со значением «много – мало» передаются через конструкции, которые создают ощущение времени в русских сказках. Вербализаторами таких хронологических неопределённостей выступают неопределенные местоимения в сочетании с репрезентацией определённого времени: *«Тотчас они свадьбу сыграли и стали вместе жить, ни о чем не тужить. Через сколько-то времени вздумал солдат о своей родной стороне, захотел туда побывать...»*. Неопределённые местоимения – показатели невозможности определения времени.

Исходя из вышеизложенного, очевидно, что в русских народных сказках время универсально, оно по-разному ощущается и выражается идентично в текстах и экранизации сказок.

Идейная основа сказочного темпоса выражена в его органической связи с пространством, отождествлении и соитии со сказочником и мировоззренческом темпоральном универсализме.

Вечные идеи и ценности, воспеваемые сказкой, актуальны и важны в любые времена, исторические эпохи. Тем самым сказка вне истории и хроноса, свободна от его количественного выражения.

Время, таким образом, как правило, практически неопределенно и весьма условно.

Обязательным атрибутом нереального пространства являются волшебные помощники – живые существа (человек, дух, животное),

оказывающие помощь герою в выполнении задания, быстром преодолении большого расстояния. Это мудрые, верные друзья и советчики персонажа. Зооморфные помощники точно знают, что пригодятся в будущем и тем самым отплатят за доброе отношение, которое проявил к ним герой. Они как будто предвидят будущее.

Волшебные предметы в сказке действуют как живые существа и выполняют аналогичные функции. Так, ковер-самолет, сапоги-скороходы – мгновенно переносят героя из одной точки пространства в другую (в тридевятое царство и обратно).

Вода мертвая и живая помогает оживить персонажа. Волшебный клубочек или колечко показывают путь. Скатерть-самобранка, печь, яблоня беседуют и кормят путника, а шапка-невидимка прячет его при необходимости. Гусли-самогуды заставляют кого-либо танцевать, а наш герой в это время уносится вдаль.

В текстовой и экранизированной сказке «Финист – ясный сокол» много волшебных предметов: *серебряное блюдечко* и *золотое яичко* показывают Марьюшке Финиста, *серебряные пальцы* и *золотая иголочка* сами вышивают, *золотое веретенец* само прядет *золотой нитью*. Однако в экранизированном варианте мы визуализируем то, что отражено в текстовом варианте сказки.

Кроме того, волшебные предметы могут видоизменять пространство. Например, полотенце может стать широкой или огненной рекой, чтобы преградить путь преследователям, помочь персонажам уйти от погони. Такую же роль играет гребень, превращающийся в непроходимый лес, а брошенный за спину камень становится высокой горой.

В русских сказках герои иной раз меняют свой облик. Иного способа достижения цели нет. Ср.: «Прискакал Иван в чистое поле, влез Сивке-бурке в левое ухо, а из правого вылез и сделался опять Иваном-дураком». В мультипликационном фильме «Иван Царевич и Серый Волк трансформации

происходят с Серым Волком, когда он превращается в Елену Прекрасную и в Жар-птицу.

Примечательно, что в русских сказках дом – объект пространства, с которого начинается и которым заканчивается путешествие и все действие в сказке. Хотя это касается не только дома. В рамках промежуточных действий героев происходят те же восприятия. Ср., например, место первой встречи Ивана и Настеньки в экранизированной сказке «Морозко», в котором очутился Иван и тогда, когда был избавлен от колдовства.

Лексические репрезентанты локальности волшебных сказок:

а) существительные, с категориальной семой «место» / «пространство»: *государство, царство, поля, озера, леса, реки, болота, избушка, терем, дворец* и др.;

б) прилагательные, характеризующие объекты пространства: *чистое поле, высокие горы, глухие места, невиданный, дивный* и др.;

в) глаголы, указывающие на разворачивание действий в пространстве: *упираются (в облака)*; удвоение глаголов, когда речь идёт о долгом пути: *шел, шел; ходил, ходил; сходить (на тот свет), прошел (много царств и земель)* и др.;

г) неопределённые местоимения и пространственные наречия, о чём было сказано выше при анализе темпоральности сказочного мира: *некоторое (царство); долго ли, коротко ли* и др.;

д) числительные (также было отмечено выше): *в три года не доехать; два дня искал, на третий нашел* и др.

Таким образом, категория локальности в сказочном тексте является важным композиционным элементом. Пространство сказки необычайно велико, оно безгранично и не имеет отношения к реальному пространству, но в то же время тесно связано с действием [Лихачев, с. 338]. Оно динамично,

изменчиво, имеет то точечную замкнутость, то безграничную открытость, то близкое, то далёкое. Это может быть и подводное царство, и непроходимый/дремучий лес, глухая чащоба и др. Интересно в сказке наличие иной раз отсутствующих пространственных ориентиров. Ср.: «пойди туда – не знаю куда». Локальность сказки является жанрообразующим критерием, она способствует созданию нереальной мифологической картины мира, сказочной формы бытия.

Образность и красочность художественной картины мира в русских сказках – и в текстовом, и экранизированном формате – передаётся с помощью поговорок, небылиц, присказок, например: «Двум смертям не бывать, а одной не миновать», «Куда иголочка, туда и ниточка», «Утро вечера мудренее», «Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается», «Ни в сказке сказать, ни пером описать».

Передача своеобразия народного быта и духовной культуры прослеживается по следующим направлениям:

– в традиционных фольклорных формулах: *за тридевять земель, в тридесятом царстве; на море-океане, на острове Буяне; пир на весь мир; долго ли, коротко ли, близко ли, далеко ли;*

– в разговорной и диалектной лексике: *напрочь (совсем, окончательно), тужить (горевать, тосковать, скорбеть, печалиться);*

– в наименованиях сказочных существ (и предметов): *Жар-птица, Баба-Яга – костяная нога; избушка на курьих ножках, Змей-Горыныч, Кощей Бессмертный;*

– в традиционных именах сказочных героев и злодеев: *Финист – ясный сокол, Иван-царевич, Василиса Премудрая;*

– в описании дома, интерьера: *расписные палаты, палаты белокаменные; столы дубовые, скатерти бранные; русская печь, изба, русская банька, чулан;*

– в описании национальной одежды и национальной кухни: *красный кафтан, соболья шуба, напитки медовые, хлеб-соль, каравай, лапти;*

– в описании национальных занятий и обычаев: *колоть дрова, топить русскую печь, ходить за водой к реке (к колодезю), дрова и воду в избу носить, мести избу, купаться в русской бане.*

Поэтика русских сказок передаётся множеством эпитетов. Так, эпитеты *солнечный, золотой, серебряный, светлый* и др. участвуют в объективации образов света, огня, чистоты, радости. Ср.: *конь златогривый, золотые яблоки, золотая клетка, золотая узда, позолоченная карета, бусы золоченые; царевна-краса, золотая коса* и др.

Таким образом, для экранизированных (как и для текстов) русских народных сказок характерно обилие выразительных средств – эпитетов, метафор, пословиц, поговорок, фразеологизмов, сравнений, элементов «живой» разговорной речи и др. Они являются значимыми репрезентантами образов сказочного мира – положительных и отрицательных героев, природы, вещей и др. Образная составляющая русских народных сказок отражает специфику русской этнической культуры. Сказки имеют традиционные зачины и концовки, в вербализации которых в экранизированных вариантах сказок нередко участвует сказительница.

### 2.3. Особенности художественной картины мира в экранизации туркменских народных сказок

Туркменские народные сказки – кладезь мудрости многих поколений, в них отражены особенности быта народа, его традиции, характер и юмор. В старину эти поучительные истории рассказывались во время остановок торговых караванов, на базарах и в чайханах, где собирались люди, в домах и юртах жителей селений, особенно в кругу женщин, стариков и детей [Чарыева].

Кочующие странники переносили из города в город сказочные сюжеты, обмениваясь самыми интересными новеллами. Так туркменская сказка испытала влияние соседних народов, обогатилась разнообразием восточной культуры и дожила до наших дней.

Собирание и публикация туркменских сказок начались еще в 30-ых годах прошлого века. Первая документальная запись туркменского фольклора насчитывала 13 сказок, рассказанных на марыйском диалекте туркменского языка. Наиболее обширный сборник, содержащий 50 туркменских сказок, вышел в 1940 году. Чуть позже были опубликованы циклы «Мирали и Солтансоюн», анекдоты о Кемине, «Народные легенды о Махтумкули».

Мир туркменской волшебной сказки тесно связан с мифологией народов Востока, ее персонажи – дэвы, пэри, драконы. Пэри – девушка красавица, обычно попадающая в плен к дэву, который в свою очередь является олицетворением злых сил. Образ сказочного дэва представляет собой огромное, прожорливое чудовище обросшее шерстью, с небольшими рожками. Дэв глуп, неповоротлив, но при этом наделен мощью: «Когда дэв поворачивается назад, небо покрывается тучами и дует ветер, когда ему остается день пути сюда, шумят вершины деревьев, когда же дэв сюда доходит, дрожит земля, деревья трещат и ломаются» («Караджа Батыр »).

Популярная туркменская сказка «Ак-Памык» так же отражает народную мифологию. Героиня сказки девушка по имени Ак-Памык

оживляет своих братьев, убитых дэвами, молоком верблюдицы Ак-Мая. «Молоко белой верблюдицы» – это одно из туркменских названий Млечного пути «Ак-Маянын суйди».

Еще один интересный аспект сказки – то, что верблюдица Ак-Мая превращает своего верблюжонка в черный камень, в наказание за то, что он помог девушке. «Говорят, став черным камнем, он, бедный, и сейчас еще стоит по дороге в Мекку».

История о Яртыгулаке крошечном храбреце – одна из самых любимых не только среди детей, но и среди взрослых. Смышленный Яртыгулак, дословно его имя на русский язык переводится как «половина уха», отважно противостоит гигантскому миру, полному опасностей. Образ смелого мальчишки часто встречается в кукольных, мультипликационных постановках и в кино. Например, фильм-сказка «Мал да удал» (1974 г.) рассказывает о смекалке маленького Яртыгулака, оказавшего помощь бедняку Алты-ага.

Польза от чтения сказок неоценима, они позволяют любому взрослому обратиться к своему внутреннему ребенку, который чего-то недобрал в детстве: любви, внимания, заботы. Специалисты используют сказкотерапию как один из методов психологической помощи и социальной адаптации детей.

Обратим внимание на некоторые элементы, характерные для туркменских сказок.

Так сказала старуха сыну на прощание. Ярты-гулок завернул лепёшку в лист винограда, поклонился матери и зашагал по дороге, напевая весёлую песню: *Я мал, да удал. / Далека дорога. / Где верблюд не пройдёт, - / Пробежит мышонок.*

*Он очень долго бродил по пескам, разыскивая следы волка, и, наконец, увидел его в зарослях саксаула.*

*- Пришёл твой последний час! Я - могучий пехлеван и владыка пустынь  
- приказываю тебе сдаться!*

*Но волк и не подумал сдаваться. Он даже не заметил в траве могучего пехлевана. Ему показалось, что это просто пищит комар-москит.*

*- Плакать молодцу не к лицу! - решил мальчишка. - Настоящий пехлеван не то что из брюха, из-под земли выйдет на свободу!*

*А волк выспался, ... побежал к стаду. Скоро он увидел овец. Он притаился в кустах полыни ...наметил себе самую жирную овечку и пополз к ней, Он был уверен в своей победе, он знал, что пастухи не увидят его, потому что у волка шерсть такая же серая, как сухая трава пустыни.*

*- О, премудрейший из волков! Разорви скорей своё ненасытное брюхо, вот тогда я тебя оставлю в покое!*

*Как могучий горный поток, помчались охотники по пескам пустыни. Волк услышал погоню и побежал. Он бежал изо всех сил, он прятался в руслах сухих арыков, но его поднимали собаки. Он хоронился за барханами, зарывался в песок, но везде его настигала погоня. - Эй, соседи, куда вы?! Разбойник здесь! Он прячется на дне колодца!*

*Люди повернули к колодцу, нашли волка и убили его. Это был самый большой волк во всей пустыне.*

*Он повернулся к дехканам и прибавил:*

*- Этот джигит день и ночь охранял наши стада и избавил нас от страшного зверя. Дадим ему в награду пять лучших баранов.*

*В этот вечер Ярты-гулок гнал к дому своего отца пять самых лучших курдючных баранов и напевал свою весёлую песню:*

*Я мал, да удал.*

*Маленький мышонок всюду проскочит!*

*Старик и старуха очень обрадовались, когда увидели своего сыночка, да еще с такой наградой. И мы тоже будем радоваться!*

Один из самых популярных фольклорных жанров – сказка – встречается у всех этносов. Сказки разных народов содержат как инвариантные, так и этнокультурно-специфические компоненты [Нурыева].

Поскольку сказки представляют собой «сложный социокультурно-коммуникативный продукт речемыслительного процесса коллективной языковой личности этноса» [1, с.8], они отражают национальную картину мира конкретного народа. Это связано с тем, что наряду с языковыми единицами тексты сказок содержат совокупность экстралингвистических факторов, носящих ярко выраженный этнокультурный характер, – представления о мире, мировоззренческие установки, нравственно-этические и эстетические идеалы.

Так же как и в сказках других народов, в туркменской сказке выделяют сказки о животных, волшебные сказки и бытовые сказки. Однако наряду с инвариантным компонентом в туркменских сказках прослеживается также национально-культурная специфика. В экранизированных сказках национально-культурный колорит сохраняется.

Самобытный характер туркменской сказки связан с особенностями быта народа, одним из основных занятий которого было пастбищное скотоводство. В них всегда делается акцент на природных особенностях – действие происходит в пустыне, в безлюдной степи. Также участники сказок – горы, долины, ветер, пыльная буря, одинокие чинары, караван-сарай, мечети.

Действие туркменских сказок редко бывает локализовано в городах. Даже падишахи зачастую изображаются как жители селений, приобретая облик сельского богача («Как падишах с женой сидели у дверей»).

В качестве образно-выразительных средств в туркменских сказках часто употребляются пословицы, делающие ситуацию/действие более наглядным. Ср.: *«Две бараньи головы в одном котле не варятся»*; *«Не поджигай – обожжешься, не копай – сам упадешь»*.

У туркменских сказок есть схожесть с русскими в аспекте пространственно-временных особенностях, перемещениях, передвижениях героев. Ср. формулы зачина в туркменских сказках: *«Было ли не было, жил один...»*, *«Было ли не было, в старые времена...»* и т. д. Или: *«Коротко ли он шел (ехал), долго ли он шел (ехал) – и наконец дошел до...»*. Иногда такая формула осложняется метафорическим сравнением: *«Как ветер в песках, как поток в горах, как вихрь и буря, коротко ли, долго ли они мчались и...»*.

Концовки туркменских сказок обычно довольно пространны: *«Я тоже нес с того пира миску плова и большую, кость. Но вдруг по дороге споткнулся плов по земле рассыпался. А кость пес Акбилек утащил. Так я голодным и остался»*.

Поскольку мир туркменской сказки тесно связан с иранской мифологией, в ней присутствуют такие персонажи как пери, дэвы, драконы и др. Однако в их облике есть и некоторые специфически туркменские черты. Например, пери в иранской мифологии – это злые или добрые духи, появляющиеся в виде прекрасных девушек. В туркменской сказке пери – это красивая девушка, обычно попавшая в плен к дэву, иногда наделенная магической силой, а иногда и нет. Пери всегда помогают герою и поэтому олицетворяют собой доброе начало в сказке. Все злое, угрожающее герою, в туркменской сказке сконцентрировано вокруг образов дэва и дракона. Дэв туркменской сказки воспринимается скорее как человек, только огромный, прозорливый и глупый. Иногда дэв наделяется большим числом голов (*«Три сына падишаха»*), в других случаях есть упоминание о хвосте (*«Кельджебатыр»*). Дэв глуп, неповоротлив, часто труслив, его легко обмануть и убить.

Особенностью туркменского фольклора, отличающей его от европейского фольклора, является амбивалентная природа злых персонажей: дэвы не только бывают послушны воле людей («Сорок небылиц»), но и могут помогать людям, как в экранизированной сказке «Райский сад».

В туркменских сказках находят свое отражение мифологические представления туркмен. Так, героиня сказки «Ак-Памык» («Белый хлопок») оживляет своих братьев, убитых дэвами, молоком верблюдицы Ак-Мая.

Между тем Ак-Маянын суйди («молоко белой верблюдицы») – это одно из туркменских названий Млечного пути. Народные космографические представления смешиваются в этой сказке с мусульманскими. За то, что верблюжонок помог девушке, его мать, верблюдица Ак-Мая, превращает его в черный камень: «Говорят, став черным камнем, он, бедный, и сейчас еще стоит по дороге в Мекку!» Так в туркменском фольклоре объясняется происхождение черного камня Каабы – главной святыни мусульман.

В туркменских сказках также отразились типичные черты национального характера. Положительные герои сказок являются носителями добродетелей, которые определяет моральный облик народа.

Герои сказок бескорыстны (всегда отказываются от награды), миролюбивы (не хотят нападать даже на дэва, когда он спит), склонны к прощению (не всегда чинят расправу над своими обидчиками, не желая уподобляться им), неизменно почтительны со старшими. Жестокость в туркменских сказках присутствует, но она всегда связана только с возмездием: бай поплатился всем, потому что был бесчеловечен («Как три брата нанимались в батраки»).

В туркменском фольклоре известна сказка «Цветок граната». Главная героиня сказки – девушка по имени Гулнарджан. Сказка рассказывает о взаимоотношениях несчастной девушки и её злой мачехи. Интересен сюжет этой сказки. Её родители были бездетны, однако получили вознаграждение в

виде яблока от странствующего дервиша, накормив его. По наказу дервиша нужно было съесть это яблоко, после чего у родителей родится дочь, которую нужно назвать Гулнарджан.

В сюжете сходство с русскими сказками. Гулнарджан была очень красива и трудолюбива. За это мачеха невзлюбила её. Старик избавляется от дочери в тот момент, когда она засыпает поле тяжёлой работы (вместе с ним Гулнарджан копала колодец).

Воплощением злого духа в туркменских сказках (как и в целом в сказках и тюркоязычных, и инаорязычных народов) является дэв. Однако жена дэва (представитель потустороннего мира) выступает в качестве помощника положительному герою. Это является особенностью туркменских сказок. И эта сказка не стала исключением. Жена дэва приходит на помощь Гулнарджан, спрятав её, однако ещё один персонаж – хитрая колдунья – уколола девушку и предупредила, что очнуться Гулнарджан сможет только тогда, когда какой-то человек её полюбит и поцелует. Жена дэва не оставила Гулнарджан и посадила, спящую, в карету. Один красивый и богатый принц, увидев девушку, полюбил её и поцеловал.

Исследователи подчёркивают, что «в туркменских народных сказках, как и в сказках других народов мира, отсутствуют прямые указания на правила, регулирующие взаимоотношения людей. В сказках нет ни осуждения, ни одобрения поступков действующих лиц, но и рассказчик, и слушатель прекрасно понимают мораль сказки: добро побеждает зло» [Кулыева, 104].

Проанализируем антропонимы в туркменских сказках.

Народная мифология туркмен нашла свое отражение в популярной туркменской сказке «АкПамык» (букв. «Белый хлопок»). Героиня сказки Ак-Памык оживляет своих братьев, убитых дэвами, молоком верблюдицы Ак-Мая. Между тем «Ак-Маянын суйди», что буквально значит «Молоко белой

верблюдицы», - это одно из туркменских названий Млечного пути. В этой сказке интересен также факт смешения народных космографических представлений с мусульманскими. За то, что верблюжонок помог девушке, его мать, верблюдица Ак-Мая, превращает его в черный камень, и рассказчик восклицает: «Говорят, став черным камнем, он, бедный, и сейчас еще стоит по дороге в Мекку!» Здесь следует напомнить, что черный камень Каабы - главной святыни мусульман –имеет метеоритное происхождение [10].

Всем богат туркменский народ: и хлебом богат, и хлопком, и сказками. Знают старики-бахши - сказочники и певцы - много сказок про могучих богатырей-пехлеванов, знают они и забавные сказки об отважном и находчивом Ярты-гулоке - мальчике ростом в половину верблюжьего уха. Эти сказки больше всех по душе туркменским ребятам. Всем Ярты молодец: и дом приберёт, и двор подметёт, и песню споёт лучше всех, а друзей своих, бедняков, никому в обиду не даст - ни мулле, ни жадному баю, ни самому весильному хану.

Антропонимы народных сказок концентрируют в своем значении разнообразные смысловые оттенки и ассоциации и являются носителями глубинных смыслов текста, одним из языковых средств создания художественного образа. Есть много общего в сказках русского и туркменского народов: это героизация людей из простого сословия, вера в утверждение добра и справедливости, признание ума и хитрости простых людей и т. п.» [Юсупова, 215]. Отличает же исследованные нами сказки ряд факторов:

Проанализировав экранизированные туркменские сказки «Мал. Да удал», «Райский сад», «Сказка о волшебном бисере» и русские народные сказки «Василиса Прекрасная», «Финист – ясный сокол», «Огонь, вода и...медные трубы», «Там, на неведомых дорожках» и другие мы пришли в следующим выводам:

1) И в русских, и в туркменских народных сказках отсутствуют прямые указания на правила, регулирующие взаимоотношения людей. В сказках нет ни осуждения, ни одобрения поступков действующих лиц, но и рассказчик, и слушатель прекрасно понимают мораль сказки: добро побеждает зло.

2) Разница в описании ландшафта, животного и растительного мира, быта персонажей: например, в русских сказках – чистое поле, дремучий лес, чащОба, глушь лесная. В туркменских – пустыня, барханы, саксаул.

3) Объединяют сюжеты основные черты героев: простота, добродушие, справедливости, остроумие.

2) В сказках русского и туркменского народа разные антропонимы. Например:

1) Имена: Иван - Мырат, Василиса - Ак-памык, Елена - Мехри.

2) Сюжетные линии: описание ландшафта, животного и растительного мира, быта персонажей: но объединяют сюжеты основные черты героев: простота, добродушие, справедливости, остроумие.

3) Описание внешних характеристик героев, в том числе и портрета: Иван всегда был счастливым, везучим, богатым, богатырь. Ак-памык добрая, смелая, умная, восточная красавица.

4) Самые частотные антропонимы – Иван и Ярты-гулак, Мария и Ак-памык, которые построены по разным моделям и принципам.

И в русских, и в туркменских народных сказках отсутствуют прямые указания на правила, регулирующие взаимоотношения людей. В сказках нет ни осуждения, ни одобрения поступков действующих лиц, но и рассказчик, и слушатель прекрасно понимают мораль сказки: добро побеждает зло.

Таким образом, проанализировав русские и туркменские экранизированные сказки мы сделали следующие выводы:

1. Поэтика русских сказок передаётся множеством эпитетов. Так, эпитеты солнечный, золотой, серебряный, светлый и др. участвуют в объективации образов света, огня, чистоты, радости. Ср.: конь златогривый, золотые яблоки, золотая клетка, золотая узда, позолоченная карета, бусы золоченые; царевна-краса, золотая коса и др.

2. Для экранизированных (как и для текстов) русских народных сказок характерно обилие выразительных средств – эпитетов, метафор, пословиц, поговорок, фразеологизмов, сравнений, элементов «живой» разговорной речи и др. Они являются значимыми репрезентантами образов сказочного мира – положительных и отрицательных героев, природы, вещей и др. Образная составляющая русских народных сказок отражает специфику русской этнической культуры. Сказки имеют традиционные зачины и концовки, в вербализации которых в экранизированных вариантах сказок нередко участвует сказительница.

3. В туркменском фольклоре известна сказка «Цветок граната». Главная героиня сказки – девушка по имени Гулнарджан. Сказка рассказывает о взаимоотношениях несчастной девушки и её злой мачехи. Интересен сюжет этой сказки. Её родители были бездетны, однако получили вознаграждение в виде яблока от странствующего дервиша, накормив его. По наказу дервиша нужно было съесть это яблоко, после чего у родителей родится дочь, которую нужно назвать Гулнарджан. В сюжете сходство с русскими сказками. Гулнарджан была очень красива и трудолюбива. За это мачеха невлюбила её. Старик избавляется от дочери в тот момент, когда она засыпает поле тяжёлой работы.

4. И в русских, и в туркменских народных сказках отсутствуют прямые указания на правила, регулирующие взаимоотношения людей. В сказках нет ни осуждения, ни одобрения поступков действующих лиц, но и рассказчик, и слушатель прекрасно понимают мораль сказки: добро побеждает зло.

5. Разница в описании ландшафта, животного и растительного мира, быта персонажей: например, в русских сказках – чистое поле, дремучий лес, чащоба, глушь лесная. В туркменских – пустыня, барханы, саксаул.

6. Объединяют сюжеты основные черты героев: простота, добродушие, справедливости, остроумие.

7. В сказках русского и туркменского народа разные антропонимы. Например:

1) Имена: Иван - Мырат, Василиса - Ак-памык, Елена - Мехри.

2) Сюжетные линии: описание ландшафта, животного и растительного мира, быта персонажей: но объединяют сюжеты основные черты героев: простота, добродушие, справедливости, остроумие.

## Выводы по II главе

Во второй главе мы провели сопоставительный анализ художественной картины мира в экранизированных русских и туркменских сказок. В рамках этого анализа был дан краткий обзор экранизированных русских и туркменских народных сказок, были проанализированы особенности художественной картины мира в экранизации русских и туркменских народных сказок, а также сопоставлены национально-культурные маркеры в экранизированных русских и туркменских народных сказках.

Выводы сопоставительного анализа представлены ниже.

Поэтика русских сказок передаётся множеством эпитетов. Так, эпитеты солнечный, золотой, серебряный, светлый и др. участвуют в объективации образов света, огня, чистоты, радости. Ср.: конь златогривый, золотые яблоки, золотая клетка, золотая узда, позолоченная карета, бусы золоченые; царевна-краса, золотая коса и др.

Для экранизированных (как и для текстов) русских народных сказок характерно обилие выразительных средств – эпитетов, метафор, пословиц, поговорок, фразеологизмов, сравнений, элементов «живой» разговорной речи и др. Они являются значимыми репрезентантами образов сказочного мира – положительных и отрицательных героев, природы, вещей и др. Образная составляющая русских народных сказок отражает специфику русской этнической культуры. Сказки имеют традиционные зачины и концовки, в вербализации которых в экранизированных вариантах сказок нередко участвует сказительница.

Туркменские народные сказки – кладезь мудрости многих поколений, в них отражены особенности быта народа, его традиции, характер и юмор.

Мир туркменской волшебной сказки тесно связан с мифологией народов Востока, ее персонажи – дэвы, пэри, драконы.

История о Яртыгулаке крошечном храбреце – одна из самых любимых не только среди детей, но и среди взрослых. Смышленный Яртыгулак, дословно его имя на русский язык переводится как «половина уха», отважно противостоит гигантскому миру, полному опасностей. Образ смелого мальчишки часто встречается в кукольных, мультипликационных постановках и в кино. Например, фильм-сказка «Мал да удал» (1974 г.) рассказывает о смекалке маленького Яртыгулака, оказавшего помощь бедняку Алты-ага.

В туркменском фольклоре известна сказка «Цветок граната». Главная героиня сказки – девушка по имени Гулнарджан. Сказка рассказывает о взаимоотношениях несчастной девушки и её злой мачехи. Интересен сюжет этой сказки. Её родители были бездетны, однако получили вознаграждение в виде яблока от странствующего дервиша, накормив его. По наказу дервиша нужно было съесть это яблоко, после чего у родителей родится дочь, которую нужно назвать Гулнарджан.

В сюжете сходство с русскими сказками. Гулнарджан была очень красива и трудолюбива. За это мачеха невзлюбила её. Старик избавляется от дочери в тот момент, когда она засыпает поле тяжёлой работы (вместе с ним Гулнарджан копала колодец).

Воплощением злого духа в туркменских сказках (как и в целом в сказках и тюркоязычных, и инароязычных народов) является дэв. Однако жена дэва (представитель потустороннего мира) выступает в качестве помощника положительному герою. Это является особенностью туркменских сказок. И эта сказка не стала исключением. Жена дэва приходит на помощь Гулнарджан, спрятав её, однако ещё один персонаж – хитрая колдунья – уколола девушку и предупредила, что очнуться Гулнарджан сможет только тогда, когда какой-то человек её полюбит и поцелует. Жена дэва не оставила Гулнарджан и посадила, спящую, в карету. Один красивый и богатый принц, увидев девушку, полюбил её и поцеловал.

4. Проанализировав экранизированные туркменские сказки «Мал. Да удал», «Райский сад», «Сказка о волшебном бисере» и русские народные сказки «Василиса Прекрасная», «Финист – ясный сокол», «Огонь, вода и...медные трубы», «Там, на неведомых дорожках» и другие мы пришли к следующим выводам:

1) И в русских, и в туркменских народных сказках отсутствуют прямые указания на правила, регулирующие взаимоотношения людей. В сказках нет ни осуждения, ни одобрения поступков действующих лиц, но и рассказчик, и слушатель прекрасно понимают мораль сказки: добро побеждает зло.

2) Разница в описании ландшафта, животного и растительного мира, быта персонажей: например, в русских сказках – чистое поле, дремучий лес, чащоба, глушь лесная. В туркменских – пустыня, барханы, саксаул.

3) Объединяют сюжеты основные черты героев: простота, добродушие, справедливости, остроумие.

2) В сказках русского и туркменского народа разные антропонимы. Например:

1) Имена: Иван - Мырат, Василиса - Ак-памык, Елена - Мехри.

2) Сюжетные линии: описание ландшафта, животного и растительного мира, быта персонажей: но объединяют сюжеты основные черты героев: простота, добродушие, справедливости, остроумие.

3) Описание внешних характеристик героев, в том числе и портрета: Иван всегда был счастливым, везучим, богатым, богатырь. Ак-памык добрая, смелая, умная, восточная красавица.

4) Самые частотные антропонимы – Иван и Ярты-гулак, Мария и Ак-памык, которые построены по разным моделям и принципам.

И в русских, и в туркменских народных сказках отсутствуют прямые указания на правила, регулирующие взаимоотношения людей. В сказках нет ни осуждения, ни одобрения поступков действующих лиц, но и рассказчик, и слушатель прекрасно понимают мораль сказки: добро побеждает зло.

## Заключение

Целью данной работы было выявление специфики художественной картины мира в экранизированных русских и туркменских сказках.

Для достижения цели мы в рамках первой главы рассмотрели понятие художественной картины мира в лингвистике, проанализировали существующие лингвистические подходы к исследованию сказки, а также особенности отражения художественной картины мира в сказках. В рамках второй главы был сделан обзор экранизированных русских и туркменских народных сказок, проанализированы особенности художественной картины мира в экранизации русских и туркменских народных сказок, проведён сопоставительный анализ национально-культурных маркеров в экранизированных русских и туркменских народных сказках.

В итоге мы сделали ряд выводов, которые приведены ниже.

Художественная картина сказочного мира – это средство познания и осмысления в целом картины мира определенного народа. Как известно, национальные картины мира находят отражение в особенностях языка сказок, особенно народных: особенности мировосприятия того или иного народа, представления о ключевых для их языковых картин мира идеях «в полном объеме можно изучить на фольклорном материале, а именно на основе текстов народных сказок» [Писаренко, 248]. Неудивительно, что сказки всегда, с момента появления телевидения, представляют большой интерес для режиссеров.

В советском, а позже и российском кинематографе по мотивам русских народных сказок вышло достаточно много фильмов-сказок. Интересен тот факт, что чаще всего в рамках одного фильма-сказки используются мотивы сразу нескольких народных сказок. Это влияет на особенности художественной картины мира в экранизированной сказочной истории.

Сопоставление художественных картин мира в экранизации сказок разных народов позволяет обнаружить её национально-культурные маркеры.

Многокомпонентность художественной картины мира указывает на её сложную структуру, составляющими которой являются измерения коммуникативного, смыслового и прагматического плана. По мнению Л.В. Миллер, художественная картина мира – пространство, в котором содержатся семантическое, прагматическое и коммуникативное измерения. В первое из них входят концептуализированные знания и смыслы, второе связано с процессом концептуализации оценки, интенции и эмоциональной реакции, а третье является сферой так называемой «художественной коммуникации», являющейся особым типом концептуализации [Аюпова 2012, 70].

Например, если говорить о художественном произведении, то в нём воплощение художественной картины мира происходит согласно с «авторскими интенциями», определяемыми как «творческие задачи автора». Бывают случаи, когда текст произведения не даёт определенного, однозначного ответа. В таком случае «он ведет диалог или полилог с читателем» при помощи полифонии, или голосов, ни один из которых не превалирует над остальными [Рожков 2014: 20].

В каждом произведении есть свой эстетический мир, своя эстетическая система. В народных сказках художественное мировидение «конструирует особую художественную реальность» [Баймуратова 2009: 32], и художественная картина мира сказочного произведения – текстового или экранизированного – является значимым фрагментом общей картины мира.

Туркменские народные сказки – кладезь мудрости многих поколений, в них отражены особенности быта народа, его традиции, характер и юмор. В старину эти поучительные истории рассказывались во время остановок торговых караванов, на базарах и в чайханах, где собирались люди, в домах и

юртах жителей селений, особенно в кругу женщин, стариков и детей [Чарыева].

Кочующие странники переносили из города в город сказочные сюжеты, обмениваясь самыми интересными новеллами. Так туркменская сказка испытала влияние соседних народов, обогатилась разнообразием восточной культуры и дожила до наших дней.

Собирание и публикация туркменских сказок начались еще в 30-ых годах прошлого века. Первая документальная запись туркменского фольклора насчитывала 13 сказок, рассказанных на марыйском диалекте туркменского языка. Наиболее обширный сборник, содержащий 50 туркменских сказок, вышел в 1940 году. Чуть позже были опубликованы циклы «Мирали и Солтансоюн», анекдоты о Кемине, «Народные легенды о Махтумкули».

Мир туркменской волшебной сказки тесно связан с мифологией народов Востока, ее персонажи – дэвы, пэри, драконы.

В туркменском фольклоре известна сказка «Цветок граната». Главная героиня сказки – девушка по имени Гулнарджан. Сказка рассказывает о взаимоотношениях несчастной девушки и её злой мачехи. Интересен сюжет этой сказки. Её родители были бездетны, однако получили вознаграждение в виде яблока от странствующего дервиша, накормив его. По наказу дервиша нужно было съесть это яблоко, после чего у родителей родится дочь, которую нужно назвать Гулнарджан.

В сюжете сходство с русскими сказками. Гулнарджан была очень красива и трудолюбива. За это мачеха невзлюбила её. Старик избавляется от дочери в тот момент, когда она засыпает поле тяжёлой работы (вместе с ним Гулнарджан копала колодец).

Воплощением злого духа в туркменских сказках (как и в целом в сказках и тюркоязычных, и инароязычных народов) является дэв. Однако

жена дэва (представитель потустороннего мира) выступает в качестве помощника положительному герою. Это является особенностью туркменских сказок. И эта сказка не стала исключением. Жена дэва приходит на помощь Гулнарджан, спрятав её, однако ещё один персонаж – хитрая колдунья – уколола девушку и предупредила, что очнуться Гулнарджан сможет только тогда, когда какой-то человек её полюбит и поцелует. Жена дэва не оставила Гулнарджан и посадила, спящую, в карету. Один красивый и богатый принц, увидев девушку, полюбил её и поцеловал.

Общие выводы по результатам исследования:

1. Художественная картина мира – это многокомпонентное пространство, в котором содержатся семантическое, прагматическое и коммуникативное измерения. Она представляет собой совокупность, состоящую из элементов национального образа мира и авторских представлений, а художественный текст есть авторский вариант концептуализации данного произведения. Художественная картина мира в народных сказках – совокупность тех же составляющих, но с учётом того, что творцом сказок является этнос.

2. В контексте лингвистических исследований сказочный текст рассматривается как многоуровневая структура. В то же время наблюдается многообразие подходов к изучению этого феномена. Наиболее эффективными считаются лингвоцентрическое, текстоцентрическое и антропоцентрическое направления, поскольку они обладают эффектом взаимодополняемости и позволяют раскрыть сущность текста волшебной сказки наиболее полно.

3. Художественная картина мира народных сказок основывается на системе четырёхуровневого мироздания, носители чудесных свойств становятся узловыми пунктами сказочной картины мира. Благодаря фееризации, сказочную специфику в этой картине мира приобретают

представления обо всех этажах мироздания – физиосфере, биосфере, психике и культуре.

4. Проанализировав экранизированные туркменские сказки «Мал. Да удал», «Райский сад», «Сказка о волшебном бисере» и русские народные сказки «Василиса Прекрасная», «Финист – ясный сокол», «Огонь, вода и...медные трубы», «Там, на неведомых дорожках» и другие мы пришли к следующим выводам:

- 1) Поэтика русских сказок передаётся множеством эпитетов. Так, эпитеты солнечный, золотой, серебряный, светлый и др. участвуют в объективации образов света, огня, чистоты, радости. Ср.: конь златогривый, золотые яблоки, золотая клетка, золотая узда, позолоченная карета, бусы золоченые; царевна-краса, золотая коса и др.
- 2) Для экранизированных (как и для текстов) русских народных сказок характерно обилие выразительных средств – эпитетов, метафор, пословиц, поговорок, фразеологизмов, сравнений, элементов «живой» разговорной речи и др. Они являются значимыми репрезентантами образов сказочного мира – положительных и отрицательных героев, природы, вещей и др. Образная составляющая русских народных сказок отражает специфику русской этнической культуры. Сказки имеют традиционные зачины и концовки, в вербализации которых в экранизированных вариантах сказок нередко участвует сказительница.
- 3) И в русских, и в туркменских народных сказках отсутствуют прямые указания на правила, регулирующие взаимоотношения людей. В сказках нет ни осуждения, ни одобрения поступков действующих лиц, но и рассказчик, и слушатель прекрасно понимают мораль сказки: добро побеждает зло.
- 4) В русских и туркменских сказках наблюдаются различия в описании ландшафта, животного и растительного мира, быта персонажей:

например, в русских сказках – чистое поле, дремучий лес, чащоба, глушь лесная. В туркменских – пустыня, барханы, саксаул.

5) Объединяют сюжеты сказок обоих народов основные черты героев: простота, добродушие, справедливости, остроумие.

6) В сказках русского и туркменского народа разные антропонимы. Например:

1) Имена: Иван - Мырат, Василиса - Ак-памык, Елена - Мехри.

2) Сюжетные линии: описание ландшафта, животного и растительного мира, быта персонажей: но объединяют сюжеты основные черты героев: простота, добродушие, справедливости, остроумие.

3) Описание внешних характеристик героев, в том числе и портрета: Иван всегда был счастливым, везучим, богатым, богатырь. Ак-памык добрая, смелая, умная, восточная красавица.

4) Самые частотные антропонимы – Иван и Ярты-гулак, Мария и Ак-памык, которые построены по разным моделям и принципам.

7) И в русских, и в туркменских народных сказках отсутствуют прямые указания на правила, регулирующие взаимоотношения людей. В сказках нет ни осуждения, ни одобрения поступков действующих лиц, но и рассказчик, и слушатель прекрасно понимают мораль сказки: добро побеждает зло.

## Список использованной литературы

1. Аникин В.И. Русские народные сказки. М.: Детская литература, 2001. – 208 с.
2. Атлас А.З. Культурная память: сказка как механизм хранения и передачи информации // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 12 (54): в 4-х ч. Ч. 1. С. 24-26.
3. Аюпова С.Б. Категории пространства и времени в языковой художественной картине мира (на материале художественной прозы И.С. Тургенева) [Текст]: дис. ... доктора филол. наук / С.Б. Аюпова; Московский гос. пед. ун-т. – М., 2012. – 668 с.
4. Бабенко Л.Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа / Л. Г. Бабенко. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. – 464 с.
5. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста: теория и практика: учеб. практикум / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. – 3-е изд., испр. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 496 с
6. Баймуратова У.С. Элементы религиозного дискурса в художественной картине мира: лексический аспект (на материале произведений И. Шмелева и В. Бахревского [Текст]: дис. ... канд. филол. наук / У.С. Баймуратова; Оренбургский гос. ун-т. – Оренбург, 2009. – 226 с.
7. Барина И.А., Нестерова Н.М., Сергутина Д.А. О реалиях русской народной сказки и проблеме их перевода или beyond the Thrice-Nine land // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 5(59): в 3-х ч. Ч. 1. С. 49-53. <https://cyberleninka.ru/article/n/o-realiyah-russkoy-narodnoy-skazki-i-probleme-ih-perevoda-ili-beyond-the-thrice-nine-land> (дата обращения: 28.11.2020).
8. Богатова, С.М. Концепт ДОМ как средство исследования художественной картины мира Вирджинии Вулф [Текст]: дис. ... канд.

- филол. наук / С.М. Богатова; Омский гос. ун-т им. Ф.М. Достоевского. – М., 2006. – 176 с.
9. Брейгер Ю.М. Русская народная сказка как отражение духовной культуры нации // Мир науки, культуры, образования. 2012. № 4 (35). С. 54-56.
10. Гасанова Д.С. Этнокультурная и лингвистическая специфика инициальных традиционных формул народной сказки (на материале лезгинского, русского и английского языков) // Известия Дагестанского государственного педагогического университета. Общественные и гуманитарные науки. 2012. <https://cyberleninka.ru/article/n/etnokulturnaya-i-lingvisticheskaya-spetsifika-initsialnyh-traditsionnyh-formul-narodnoy-skazki-na-materiale-lezginskogo-russkogo-i> (дата обращения: 29.11.2020).
11. Герасимова Н. М. Пространственно-временные формулы русской волшебной сказки. Н. М. Герасимова // Прагматика текста. Фольклор. Литература. Культура. СПб., 2012. URL: [http://folk.ru/Research/gerasimova\\_prostranstvenno\\_vremennye.php?rubr=Research-articles](http://folk.ru/Research/gerasimova_prostranstvenno_vremennye.php?rubr=Research-articles) (дата обращения: 01.12.2020).
12. Голованов И.А. Фольклорный текст как многоуровневая структура // Вестник Челябинского государственного университета. 2014. № 7. С. 148–151.
13. Даниленко В. П. Эволюция в духовной культуре: свет Прометея / В. П. Даниленко, Л. В. Даниленко. М.: КРАСАНД, 2012. 640 с.
14. Даниленко В. П. От лжи – к истине. Введение в эволюционную философию. СПб.: Алетейя, 2016. 436 с.
15. Даниленко В. П. Картина мира в пословицах русского народа. СПб.: Алетейя, 2017. 374 с.
16. Даниленко В.П. О сказочной картине мира // Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык. 2017. С. 136-155.

<https://cyberleninka.ru/article/n/o-skazochnoy-kartine-mira>

(дата

обращения: 23.11.2020).

17. Даутова С.Б. Художественная языковая картина мира в научном дискурсе // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2016. – № 7-5. – С. 904-906. URL: <https://applied-research.ru/ru/article/view?id=9985> (дата обращения: 28.11.2020).
18. Дяловская Н. Образы сказочных героев и славянской филологии. - Лейпциг, 2011.
19. Жирмунский В.М. К вопросу о международных сказочных сюжетах // Русское народное поэтическое творчество. Хрестоматия по фольклористике: Учеб. пособие для филол. спец. пед. ин-тов / Сост. Ю.Г. Круглов. – М.: Высш. шк., 1986. С. 246.
20. Ефремов В.А. Концептуальная vs языковая картина мира // Методическая лингвоконцептология: итоги и перспективы развития: монография / науч. ред. Н.Л. Мишатица. – СПб.: ООО «Книжный дом», 2017. – 450 с.
21. Зализняк А.А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д. Константы и переменные русской языковой картины мира. М.: Языки славянских культур, 2012. – 696 с.
22. Крючкова Н. В. Концепт-референция — коммуникация. Саратов: ИП Баженов, 2009. – 391 с.
23. Кузнецов А. М. Коммуникативное воздействие литературно-художественного текста / А. М. Кузнецов // Речевое воздействие в сфере массовой коммуникации. – М.: Наука, 1990. – 136 с.
24. Кулыева Д.Ч. Особенности туркменской волшебной сказки // Особенности туркменской волшебной сказки [Электронный ресурс] / Д.Ч. Кулыева // Язык. Общество. Медицина: материалы XV Юбилейной Респ. науч.-практ. конф. "Язык. Общество. Медицина" и XII науч.-практ. семинара "Образовательные технологии в обучении РКИ (языкам), [29 окт. 2015 г., г. Гродно] / УО "Гродн. гос. мед. ун-т" ;

- [редкол.: Е. П. Пустошило (отв. ред.)]. – Гродно, 2016. – С. 103-105.  
<http://elib.grsmu.by/bitstream/handle/files/3424/103105%20z.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата обращения: 23.11.2020).
- 25.Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя. – Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1974. – 285 с.
- 26.Лебедева К. В. Особенности пространственно-временной организации текста русской волшебной сказки // Молодой ученый. 2015. №11. С. 1635-1638. URL: <https://moluch.ru/archive/91/19808/> (дата обращения: 27.11.2020).
- 27.Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. – 360 с.
- 28.Лыткина О.И. Типы картин мира в репрезентации концепта // Русский язык за рубежом. 2010. № 4. С. 64-67.
- 29.Марандина Е.Л. Лингвистика локальности в русских волшебных сказках // Вестник Курганского государственного университета. 2019. С. 164-168. <https://cyberleninka.ru/article/n/lingvistika-lokalnosti-v-russkih-volshebnyh-skazkah> (дата обращения: 28.11.2020).
- 30.Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. М.: Традиция. 2005. – 240 с.
- 31.Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. В 3-х т. М., Наука, 1985. – 1500 с.
- 32.Неклюдов С. Ю. Семантика фольклорного текста и «знание традиции» // Славянская традиционная культура и современный мир. Сб. материалов научной конференции. / Сост. В. Е. Добровольская, Н. В. Котельникова. Вып. 8. М.: ГРЦРФ, 2005. С. 22–41. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov21.htm> (дата обращения: 24.11.2020).
- 33.Новиков Л. А. Художественный текст и его анализ / Л. А. Новиков. – М., 1988. – 300 с.

- 34.Нурыева Г.Б. Национальная картина мира в немецких и туркменских народных сказках // <http://www.brsu.by/sites/default/files/deutschlang/Konferenz2017/nuryeva.pdf> (дата обращения: 04.12.2020).
- 35.Папина А. Ф. Текст: его единицы и глобальные категории. М.: Едиториал УРСС, 2002. – 368 с
- 36.Петрова Л.А. Лингвокогнитивные основы художественной картины мира. Симферополь, 2006.
- 37.Писаренко Д.А. Лингвосемиотические особенности знаков смерти в русских народных сказках // Гуманитарные и юридические исследования. 2019. С. 247-253.
- 38.Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. М., 2007.
- 39.Проданный сон. Туркменские народные сказки. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://coollib.com/b/187107/read>. (дата обращения: 26.11.2020).
- 40.Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. – 192 с.
- 41.Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт-пресс, 2003. – 144 с.
- 42.Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2014. – 332 с.
- 43.Рафаева А. В., Рахимова Э.,Архипова А. С. Еще раз о структурно-семиотическом изучении сказки // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/arhipovarafaeva.htm> (дата обращения: 02.12.2020).
- 44.Рожков В.В. Метафорическая художественная картина мира А. и Б. Стругацких (на материале романа «Трудно быть богом») [Текст]: монография / В.В. Рожков – Новосибирск: ИЦ «Золотой колос», 2014. – 255 с.

45. Росс Е. Русский фольклор в таблицах и схемах. – Самара: Издательский Дом «Бахрах-М», 2008. – 144 с.
46. Русские сказки. (Из сборника А. Н. Афанасьева). Сост. В. И. Аникин. М.: Художественная литература, 1987. 384 с. (Серия «Классики и современники»)
47. Русские сказки. Под ред. Г. Н. Губановой. М.: Астрель АСТ, 2006. – 240 с.
48. Сердюк М. А. Слово в фольклорном тексте: семантическая структура и субстанциональные свойства // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. Вып. 96. С. 184–191.
49. Соегов М. Многообещающий подход к сказочному эпосу в его сравнительном изучении (на примере народных сказок туркмен и индейцев Америки) // Вестник Северо-Восточного федерального университета имени М.К. Аммосова: Серия «Эпосоведение». 2016. С. 45-51.
50. Соловьева, Н. В. Текст волшебной сказки как объект лингвистического анализа / Н. В. Соловьева. — Текст : непосредственный // Современная филология : материалы V Междунар. науч. конф. (г. Самара, март 2017 г.). — Самара : ООО "Издательство АСГАРД", 2017. — С. 8-12. — URL: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/234/11978/> (дата обращения: 20.11.2020).
51. Стекольников Н. В. Фольклорный текст как объект лингвистического исследования // Вестник ВГУ. 2014. № 3. С. 31–35.
52. Суслов А.А. Темпос русской волшебной сказки // Теория и практика общественного развития. 2013. № 1. С. 257-261.
53. Темкина В. Л., Семынина О. А. Современные подходы к анализу языка художественной литературы // Вестник ОГУ. 2013. № 6. С. 72–77

54. Терещенко А.В. Особенности репрезентации мотива «Магическое бегство» в русском и селькупском прозаическом фольклоре // Вестник ТГПУ (TSPU Bulletin). 2017. 3 (180). С. 56-61.
55. Тумаркина И. Л. Методы формального анализа фольклорного текста // Летняя школа по формальным методам в фольклористике — 2004. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.ruthenia.ru/folklore/ls04\\_tumarkina1.htm](http://www.ruthenia.ru/folklore/ls04_tumarkina1.htm) (дата обращения: 24.11.2020).
56. Фотино С., Маркус С. Грамматика сказки // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985. С.275-315.
57. Хартикова А.И. Концептуальное пространство текста в художественной картине мира автора [Текст] / А.И. Хартикова // Символ науки. – 2017. – №2. – С.170-172.
58. Холбек Б. Интерпретация волшебной сказки (“Interpretation of Fairy Tales”), Хельсинки, 1987.
59. Чарыева С. Волшебный мир туркменской сказки // Информационный портал ORIENT. 02.01.2020. <https://orient.tm/volshebnyj-mir-turkmenskoj-skazki/> (дата обращения: 02.12.2020).
60. Черноусова И. П. Фольклорно-языковая картина мира, представленная в диалоговой модели (на материале русской волшебной сказки) // Вестник Челябинского государственного университета. 2013, № 14 (305). Филология. Искусствоведение. Вып. 77. С. 114
61. Шубина А.О. Концепты художественной картины мира [Текст] / А.О. Шубина // Rhema. Рема. – 2009. – №4. – С.94-98.
62. Юсупова М.Т. О некоторых особенностях русских и туркменских народных сказок: ономастический потенциал фольклорных текстов // Современные проблемы филологии и методики преподавания языков: вопросы теории и практики. Елабуга: Елабужский институт Казанского федерального университета, 2017. С. 212-216.

<https://www.elibrary.ru/item.asp?id=32807482>

(дата обращения:

29.11.2020).