

М.А. Венгранович

СТИЛИСТИКА ФOLЬКЛОРНОГО ТЕКСТА

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ



Министерство образования и науки Российской Федерации
Тольяттинский государственный университет
Гуманитарный институт
Кафедра «Русский язык и литература»

М.А. Венгранович

СТИЛИСТИКА ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕКСТА

Учебное пособие

Тольятти
ТГУ
2011

УДК (80:398) (075.8)

ББК 81:82

В29

Рецензенты:

д.п.н., профессор Поволжского государственного университета
сервиса *В.Н. Мещеряков*;

к.ф.н., доцент филиала Самарской гуманитарной академии
в г. Тольятти *О.Ю. Лысова*;

д.ф.н., доцент Тольяттинского государственного университета
И.А. Измestьева.

В29 Венгранович, М.А. Стилистика фольклорного текста :
учебное пособие / М.А. Венгранович. – Тольятти : ТГУ, 2011. –
266 с. : обл.

Учебное пособие разработано в соответствии с дисциплиной
«Стилистика фольклорного текста» и содержит развернутый ма-
териал по проблемам его функционально-стилевой специфики
(экстралингвистическая основа фольклорного текста, базовые сти-
левые черты и лингвостилевые средства их реализации в структуре
фольклорного текста).

Издание предназначено для студентов, обучающихся по на-
правлению подготовки магистра 032700.68 «Филология», аспи-
рантов, преподавателей филологических специальностей вузов,
а также может быть рекомендовано более широкой аудитории, ин-
тересующейся народно-поэтическим творчеством.

УДК (80:398) (075.8)

ББК 81:82

Рекомендовано к изданию научно-методическим советом Толь-
яттинского государственного университета.

© ФГБОУ ВПО «Тольяттинский
государственный университет», 2011

ПРЕДИСЛОВИЕ

Данная книга является учебным пособием по дисциплине «Стилистика фольклорного текста», которая включена в региональный компонент учебного плана подготовки студентов-магистрантов, обучающихся по направлению «Филология». Учебное пособие представляет материал, являющийся авторской теоретической разработкой проблемного поля исследования фольклорного текста, не нашедшего систематического и полного отражения в научной литературе фольклористического и лингвофольклористического направления, – проблемы определения экстралингвистической базы фольклорного текста и стиля фольклорных произведений в целом, выявления базовых стилевых признаков фольклорного текста (стилевых черт), обусловленных влиянием экстралингвистических факторов и реализующихся в структуре фольклорного текста в виде комплекса специфических языково-стилистических средств, проблемы определения функционально-стилевого своеобразия языка фольклора и в перспективе – стилевого статуса народно-поэтической речи.

Изучение языка фольклора и феномена фольклорного текста как явления устного словесного творчества народа характеризуется отмеченными в научной литературе двумя основными периодами: периодом активного собирательства фольклора и определения важнейших направлений фольклористических исследований и оригинальных фольклористических школ – Ф.И. Буслаева, А.А. Потебни, А.Н. Веселовского и др. (XIX – первая четверть XX века) и последующим за ним периодом, который характеризуется становлением особой отрасли филологического знания – лингвофольклористики, возникшей на стыке языкознания и фольклористики.

В настоящее время накоплен значительный исследовательский материал, связанный, прежде всего, с прикладными аспектами рассмотрения фольклорных фактов: в достаточно полном объеме описаны особенности основных уровней устно-поэтического языка (семантического, лексического, фразеологического, морфологического, синтаксического), выявлена специфика функционирования отдельных грамматических категорий в текстах различных

фольклорных жанров в их соотношенности с жанрово-стилистическими канонами, в целом определен состав изобразительно-выразительных средств языка фольклора и т. д. Значительный вклад в разработку отмеченных проблем внесли работы признанных исследователей: А.П. Евгеньевой, И.А. Оссовецкого, Е.Б. Артеменко, А.Т. Хроленко, З.К. Тарланова, С.Е. Никитиной, О.А. Черепановой и др. Как отмечает З.К. Тарланов, «полученные на сегодня результаты позволяют говорить о том, что фольклорный язык при всем его обычно констатируемом единстве и известной замкнутости характеризуется отчетливо представленным стилистическим расщеплением и внутренней дифференциацией» (Тарланов, 2001, с. 11).

В связи с этим наибольшую актуальность в современной науке приобретает стилистический аспект изучения языка фольклора, предполагающий не только выявление стилистической характерности фольклорных текстов, но и определение факторов, обуславливающих эту специфику. Разрешение заявленного в данном пособии комплекса научных проблем, на наш взгляд, лежит в русле функционального подхода, методологической основой которого является изучение любого вида текста в диалектическом единстве двух сторон – текстовой и экстралингвистической. Данный подход предполагает детерминацию структуры текста экстралингвистическими факторами, выступающими в качестве основных (стилеобразующих) для фольклорной речи и эксплицирующихся в структуре текста посредством языковых единиц всех уровней. В соответствии с этим **актуальность** данного курса определяется как логикой развития лингвофольклористики – от этапа активного собирательства, накопления и анализа фольклористического материала к настоящему этапу теоретических обобщений, в частности, обращению к функционально-стилистическому аспекту языка фольклора, так и неразрешенностью вопроса о функционально-стилевом статусе языка фольклора. Кроме того, несомненна дидактическая и воспитательная ценность данного курса, т. к. трудно переоценить исследовательскую ценность работы по лингвофольклористике в образовании и воспитании словесника. Изучение языка русского фольклора, прикосновение к истокам народного словесного искусства, постижение закономерностей построения и функцио-

нирования фольклорного текста воспитывает патриотизм, обогащает эстетический вкус, развивает чувство языка и вырабатывает умение активно использовать его неисчерпаемые возможности в различных сферах профессиональной деятельности филолога — в педагогической, научно-исследовательской, рекламной, издательской, редакторской и иных активно развивающихся в современном обществе видах деятельности.

Основной целью дисциплины «Стилистика фольклорного текста» является формирование у студентов-магистрантов системного представления о лингвостилистическом своеобразии языка фольклора, расширение и углубление знаний студентов о роли языка фольклора как средства и орудия этнической культуры, его влиянии на становление национальной художественной культуры в целом, совершенствование навыков и умений интерпретации фольклорного текста с опорой на его экстралингвистическую базу и базовые стилевые признаки и в целом — формирование профессиональной компетенции филолога. Кроме того, в задачи курса входит овладение навыками комплексного стилистического анализа фольклорного текста с опорой на экстралингвистические факторы и с учетом языковой реализации стилевых признаков — общефольклорных и жанрово-маркированных — и отработка навыков самостоятельной работы с научной литературой.

Предлагаемое учебное пособие состоит из вводной лекции и двух основных модулей, реализующих заявленную в пособии логическую последовательность изучения любого лингвистического объекта в диалектическом единстве экстралингвистической и лингвистической сторон (от экстралингвистической базы через базовые стилевые черты — к лингвостилевому воплощению).

Лекция 1 (вводная) — «Язык фольклора, его специфика и место в системе русского языка» — знакомит студентов с рядом не разрешенных до сегодняшнего дня проблем определения статуса языка фольклора (автор на примере различных точек зрения рассматривает соотношение народно-поэтической речи с диалектом, народно-обиходной речью и языком художественной литературы).

Первый модуль — «Экстралингвистическая основа фольклорного текста» — дает представление об экстралингвистических факто-

рах, детерминирующих стилевую специфику фольклорного текста, среди которых автор выделяет в качестве основных фольклорное сознание, коллективное авторство, фольклорную коммуникацию и фольклорную эстетическую макросферу.

Во *втором модуле* – «Комплекс базовых стилевых черт фольклорного текста» – рассматриваются выделенные автором стилевые черты фольклорного текста: обобщенность, традиционность (фольклорная стереотипность) и художественно-образная конкретизация, а также анализируются лингвостилистические средства их реализации в структуре фольклорного текста.

Теоретический материал сопровождается системой вопросов и заданий, помогающих студентам выделить наиболее существенные аспекты рассматриваемой темы и тем самым не только сориентировать их в освоении теоретического материала, но и стимулировать к поиску своего варианта ответа на поставленный вопрос в рамках заявленной проблемы.

К каждой теме приводится список рекомендуемой основной и дополнительной литературы, что поможет организовать самостоятельную работу студентов, совершенствовать их знания и стимулировать дальнейшее развитие научной мысли.

Лекция 1 (вводная)

Язык фольклора, его специфика и место в системе русского языка

План

- 1.1. Соотношение языка фольклора с диалектом и разговорно-обиходным языком.
- 1.2. Фольклорная речь как стилевая разновидность художественной речи.

1.1. Соотношение языка фольклора с диалектом и разговорно-обиходным языком

Объективный анализ лингвостилевой специфики фольклорных текстов невозможен без разрешения вопроса о *стилевом статусе* языка фольклора (и шире — его филологическом статусе), который, при всей разработанности лингвофольклористических проблем, до настоящего времени остается не совсем определенным.

Суждения, высказанные о природе устно-поэтического языка в его отношении к различным языковым подсистемам, можно условно сгруппировать следующим образом:

- 1) язык фольклора — это одна из функционально-стилевых разновидностей диалектной речи, «литературная» форма диалекта;
- 2) язык фольклора — это язык наддиалектный;
- 3) язык фольклора в целом — это не «литературная» форма диалекта, а значительно более сложное явление системного характера, принципиально не отличающееся от языка художественной литературы.

Как видим, история изучения языка фольклора и его специфики представлена различными подходами, имеющими своей целью не только осмысление и оценку фактов устно-поэтического языка, но и исследование этого языка как целостной и самобытной системы, одной из разновидностей общенародного языка. В силу этого, как говорит З.К. Тарланов, «в процессе изучения он может сопоставляться с любой другой разновидностью русского языка в его парадигматической соотнесенности: и с говором, и с диалектом, и с околослитературным просторечием, и с литературным языком, и с языком художественной литературы». Однако, как справедливо

замечает исследователь, «сопоставление фольклорного языка с нефольклорным не является самоцелью, оно должно способствовать уяснению специфики устно-поэтической речи» (Тарланов, 1981, с. 18). Именно это является одним из важнейших научных достижений в методологии научного исследования языка фольклора в современный период, благодаря которому преодолеваются старые представления об устно-поэтической речи как речи архаичной, пережиточной.

Для того чтобы составить объективное представление о статусных характеристиках исследуемого объекта (языка фольклора), обратимся к наиболее распространенным точкам зрения.

Большинство диалектологов, как и собирателей фольклора, полагает, что язык фольклора генетически *диалектен*. Для известного диалектолога О.И. Богословской язык фольклора – одна из функционально-стилевых разновидностей диалектной речи. Сравнив былины кижских сказителей Рябининых и местный говор, носителями которого были эти прославленные былинные певцы, пермский диалектолог сделала вывод: «Сопоставление системы именного склонения в былинах и местных говорах <...> позволяет утверждать, что в том и другом случаях перед нами один и тот же тип говора» (Богословская, 1983, с. 149).

Мнение известного воронежского диалектолога В.И. Собинниковой было аналогичным: «...Хотим только подчеркнуть, что специфически фольклорным языковое средство бытует в повседневной диалектной речи и что фольклор черпает из неё свои речевые приёмы, расцвечивая их яркими красками и превращая в стабильное фольклорное средство» (Собинникова, 1969, с. 79). Таким образом, В.И. Собинникова рассматривает фольклорную речь как «эмоционально-экспрессивную форму диалекта», «диалект в его образно-эстетической функции».

В 1939 году А.П. Евгеньева писала о грубой ошибке отрывать фольклор от живой среды диалекта и рассматривать его как нечто «общее», особое. Язык произведений устного творчества должен изучаться в *связи с* изучением говора, и это даст возможность проследить, как осуществляется процесс отбора языковых средств, процесс создания лучших образцов народного языка (Евгеньева, 1939,

С. 53–54). Однако исследователь акцентирует внимание на факте отобранности языковых средств в процессе создания фольклорных произведений и на их особой функциональной направленности: язык устно-поэтического произведения – это язык художественной литературы, искусства, «отработанный», «отшлифованный», от разговорного бытового диалекта он отличается «языковым отбором, определенным использованием средств языка в целях большей точности, лучшей выразительности, отличается сложившимися формулами и определенной для каждого жанра системой художественных приемов» (Евгеньева, 1940, с. 27). Это своего рода «литературный» язык говора.

Итак, язык фольклора понимается как «одна из функционально-стилевых разновидностей диалектной речи» (О.И. Богословская, Л.И. Баранникова), как «литературная форма диалекта» (А.П. Евгеньева), как «эмоционально-экспрессивная форма диалекта», «диалект в его образно-эстетической функции», «художественный тип диалектного языка» (В.И. Собинникова).

В то же время самый стойкий приверженец идеи диалектного статуса языка фольклора не отрицает факта отличия фольклорной речи от бытовой речи носителей данного фольклора. Все без исключения исследователи признают, что язык устно-поэтических произведений шире бытовой речи носителей данного фольклора. М. Сперанский в работе «Русская устная словесность» пишет, что язык устной поэзии в общем отличается от языка обыденной речи. В нём много диалектных черт, но есть и особенности: архаизмы, а также изменения, обусловленные потребностью формы произведения. «Область диалектологии при этом, разумеется, – резюмирует автор, – должна быть оставлена в стороне: она характеризовать будет данную запись, а не произведение» (Сперанский, 1917, с. 150). Как видим, исследователь не исключает из области диалектологии запись (= текст) фольклорного произведения, считая, что сам феномен художественного произведения лежит за пределами диалектного языка.

Аналогично мнение выдающегося слависта П.Г. Богатырёва, сложившееся в ходе исследования западнославянского фольклора: «...Язык песни нельзя отождествлять с языком разговорной речи». Он ссылается на Яна Оравца, который считал, что языком песни

может стать литературный язык или диалект, считающийся «красивым» (см.: Богатырёв, 1962). Польский исследователь Е. Бартминский сравнил фольклор Люблинского воеводства и говоры этой местности и обнаружил своеобразные качественные и количественные черты: специфические словообразовательные формы, лексические и семантические различия.

Если вполне очевидна нетождественность обиходно-диалектной и устно-поэтической речи, бытующих на одной и той же территории, то возникает вопрос — каков же характер этого несовпадения? «Язык этих песен, по существу, обычный разговорный; но благодаря параллелизму, повторам или более или менее строго выдержанной пятислоговой строфе, он отличается от повседневного разговорного языка; это «язык напевный»...» (Невский, 1972, с. 14). Иными словами, *языковая основа* песни — диалект (разговорная речь), а отмеченные специфические черты — совокупность *поэтических приёмов*. Это наблюдение характерно не только для языка песен айнов, но приложимо и к фольклору других народов. В частности отмечают, что язык гриотской поэзии (Мали) в целом совпадает с разговорным языком, но включает в себя также большое количество языковых единиц, которые отсутствуют в разговорном языке и образуют в своей совокупности выразительные средства гриотского поэтического стиля. Языковые единицы этого стиля строятся на базе разговорного языка. Они понятны всем носителям языка, но не употребляются в обыденной речи и тем самым образуют «отдельный стилистический регистр языка» (Журицкий, 1977, с. 150). И здесь *основа* — диалектная, а отличия — в *выразительных средствах*. В связи с этим закономерно возникает вопрос: имеются ли «чисто языковые» различия между обиходно-диалектным и фольклорным языком?

Как отмечает Р.Р. Гельгарт, помимо диалекта как основы есть «языковом материале разных жанров устной народной словесности комплементарные средства речевого выражения». Это инодиалектные элементы, этнографизмы, историзмы, архаические словоформы и выражения — «внесинхронносистемный местно-диалектный остаток» (Гельгардт, 1977, с. 12). И.А. Оссовецкий доказательно утверждает, что черт, свойственных только языку фольклора, немного (Осовецкий, 1979, с. 205). В этой связи О.А. Богословская делает

вывод: «...Было бы неверно рассматривать народно-поэтическую и народно-разговорную речь как адекватные. Вместе с тем язык фольклора — особая функционально-стилистическая разновидность данного, местного диалекта» (Богословская, 1985, с. 62).

В приведённых мнениях и наблюдениях исследователей о диалекте как базе языка фольклора и наличии в этом языке отличительных черт обозначились два аспекта анализируемой проблемы: 1) диалектный генезис народно-поэтической речи и 2) синхронная нетождественность народно-поэтической и обиходно-диалектной речи. И здесь следует обратить внимание на то, что мы понимаем под словом *диалект*. Как справедливо отмечает А.Т. Хроленко, «если оно синонимично словосочетанию *обиходно-бытовая речь*, то теоретические трудности с выявлением характера взаимоотношений двух форм речи сохраняются, но если представить, что *диалект* — это термин родовой по отношению к двум используемым составным терминам *обиходно-бытовая речь* и *устно-поэтическая речь*, то всё становится на свои места: объясняются подавляющие черты сходства (тождества) и сравнительно немногочисленные специфические приметы последней» (Хроленко, 2010, с. 97).

При этом исследователи упускают из вида то обстоятельство, что фольклорная речь сама жанрово дифференцирована, и дифференцирована весьма определённо. В своё время К.С. Аксаков, сравнивая язык и стиль русской былины и сказки, пришёл к выводу: «...Если взглянуть попристальнее, то сейчас увидишь существенную разницу языка и слога песенного и сказочного». Однако жанрово обусловленная нетождественность былинной, лирико-песенной или сказочной речи не даёт нам оснований для объявления их самостоятельными лингвистическими объектами — это жанровые разновидности единого лингвистического феномена — устно-поэтической речи.

«Стилистический остаток» в объёме понятия «устно-поэтическая речь», выделенный в результате сравнения его с понятием «обиходно-бытовая речь», как раз и считается некоторыми исследователями собственно языком фольклора. Ср.: «...Язык фольклора обладает идиоматичным набором единиц разного уровня, выходящим далеко за пределы как одной какой-либо частной языковой

системы, так и диалектного языка. Этот набор и позволяет трактовать язык фольклора как особую имманентную, замкнутую в себе систему художественного языка, не сопоставимую ни с каким-либо конкретным говором, ни с диалектным языком в целом» (Осовецкий, 1979, с. 204).

Факт нетождественности двух форм речи в пределах единого диалекта объясняется системным характером устно-поэтической речи. Известно, что принципиальное свойство любой системы – наличие определённой структуры связей и отношений, которые обуславливают у каждой единицы системы наличие особых – системных – свойств. Отсюда совокупность звуков, семантика и форма слова, частотность синтаксических конструкций, «рекрутированных» из обиходно-бытовой речи в устно-поэтическую, заметно меняются. Став средством формирования, существования и хранения канонического искусства, язык фольклора замедляет темпы изменений, что приводит к накоплению архаизмов различного типа, которые постепенно начинают осмысляться как средство эстетическое, а это отзывается на всех других ярусах устно-поэтической речи. Сложность в том, что система языка фольклора неоднородна. С усилением жанровой дифференцированности внутри неё складываются подсистемы былинной, песенной, сказочной и другой речи.

Были попытки исследователей решать проблему генезиса языка фольклора диалектически. М. Сперанский рассматривал соотношение языка фольклора и диалекта на двух уровнях – уровне языка и уровне речи (записи, по М. Сперанскому). «...Что касается языка устно-народных произведений (морфологии, отчасти фонетики), то как в виде творчества традиционном, скованном определённой формой речи, он, естественно, будет в общем отличаться от языка обыденной речи носителей этих произведений» (Сперанский, 1917, с. 150). «Область диалектологии при этом, разумеется, должна быть оставлена в стороне: она характеризовать будет данную запись, а не произведение» (Сперанский, 1917, с. 150). *Речь* (запись) – диалектна, *язык* же лежит за пределами диалекта. И эта мысль для лингвофольклористики не нова. «...Фольклорное слово существует во множестве диалектных вариантов – фонетических, морфологических, лексических» (Никитина, 1988, с. 12).

Многие исследователи видят особенности языка фольклора в наличии явлений двух типов – архаизмов, восходящих ко времени создания произведения, и изменений, обусловленных потребностями формы произведения. Основа сохранения их – аккумулятивное свойство народной культуры, его языка и замедленный, в сравнении с бытовой речью, темп эволюции канонических текстов. Вот как описывается процесс становления специфических свойств устно-поэтической речи: «Сохраняя ряд форм, несвойственных разговорной речи, язык фольклора довольно существенно отличается от разговорного. Дело здесь в большой устойчивости языковых норм, в известной архаичности по сравнению с языком повседневно-бытового общения. Художественные образы фольклора, ярко отражавшие явления окружающей действительности и прошлого мировоззрения народа, переходили из поколения в поколение. В своём бытовании они закреплялись в определённых словесных формулах, складывающихся с течением времени в те или другие трафареты, которые с незначительными изменениями переходят из одного фольклорного произведения в другое. Одни и те же словесные образы наблюдаются в произведениях различных жанров, независимо от формы исполнения (повествовательной или песенной), хотя вместе с тем каждый жанр имеет свои особенности. Эти застывшие словесные образы составляют одну из специфических черт языка фольклора и потому нуждаются в особом изучении» (Терещенко, 1980, с. 42). В результате диалектные различия как бы стираются.

На характер языка фольклора влияют многие факторы, в том числе и факторы многоязычности населения той или иной территории. Об этом пишут те, кто исследует фольклор, скажем, в Дагестане. М.М. Курбанов, изучавший табасаранскую народную поэзию, отмечает, что многие жанры табасаранского фольклора (сказки, легенды, предания, притчи, пословицы, поговорки, загадки, причитания, исторические сказания, детский фольклор и др.) бытуют на родном языке. Внеобрядовая лирика, за исключением песен на темы социальной жизни народа, календарно-аграрный цикл песен, свадебная поэзия, дастаны бытуют на табасаранском, а также на азербайджанском и лезгинском языках. Произведения соседей сохраняют лексику оригинала и небольшое количество

слов и выражений из языка исполнителей. В табасаранской бенде, однако, встречаются и такие бенды, для которых трудно установить, на каком языке они сложены, хотя и подчиняются законам табасаранской грамматики (Курбанов, 1977, С. 21–23).

Критики концепции диалектного статуса языка фольклора ссылаются прежде всего на тот факт, что в фольклорных текстах сравнительно немного диалектизмов. А. Смирнов в 1847 году опубликовал «Песни крестьян Владимирской и Костромской губерний с соблюдением местного выговора...». В текстах песен курсивом выделены некоторые фонетические и все морфологические и лексические диалектные особенности. Таких особенностей оказалось сравнительно немного. О том, что черт, свойственных только языку фольклора, немного, говорил и И.А. Оссовецкий (Оссовецкий, 1979, с. 205). Однако даже сравнительно небольшое количество лексических и морфологических диалектизмов в каждом отдельном фольклорном тексте даёт повод для предположения об «экспансии» диалекта в область устно-поэтической речи. «...Экспансия диалекта в фольклорную речь осуществляется в различной степени на разных языковых уровнях и в разных фольклорных жанрах» (Никитина, 1982, с. 423).

Таким образом, представление о диалектной природе языка фольклора до настоящего времени является актуальным и поддерживается во многих трудах исследователей-лингвофольклористов.

Однако неоспоримый факт некоторого различия устно-поэтической и диалектной речи одной и той же местности, возможное несовпадение территории «фольклорного диалекта» и просто диалекта подтолкнули к возникновению представления о *наддиалектности* языка фольклора.

Мнение о наддиалектности языка русского фольклора поддерживается многими исследователями. Однако внимательное чтение их публикаций вызывает ощущение, что большинство авторов понимает термин *наддиалектность* либо слишком широко, либо неопределённо. Дело в том, что и сам термин *язык фольклора* понимается неоднозначно. Для одних – это единственно план выражения, строительный материал, «система дискретных (членораздельных) звуковых знаков, служащая для целей коммуникации и способ-

ная выразить всю совокупность знаний и представлений человека о мире» (Русский язык..., 1979, с. 410). Для других – «определённая система, имманентно развившая в себе такие выразительные средства, которые за пределами этой системы или не встречаются вовсе, или же находятся совсем в иных количественных соотношениях с другими фактами языка» (Оссовецкий, 1979, с. 207). Для третьих – «язык фольклора» включает в себя поэтику, все средства экспрессии и эстетики. И тогда он рядоположен с такими «языками», как «язык архитектуры», «язык кино», «язык музыки» и т. д. и т. п. (Художественный язык..., 1981). Точки зрения принципиально различаются тем, на что делается акцент: на структуру или функцию. Понимание А.Т. Хроленко сводится к следующему. «Язык фольклора» – это система языковых единиц различного уровня, сложившаяся в процессе художественного творчества в пределах текста устно-поэтического произведения. Для этих единиц характерны *потенции* (предопределённые структурно-семантические свойства), реализация которых приводит к появлению поэтических приёмов, определяет композицию текста, обуславливает стилистическую (= жанровую) специфику фольклорного произведения и т. д. Если лингвиста интересует только лингвистическая структура безотносительно к фольклорному тексту/контексту, а фольклориста больше интересует текст/контекст, реже поэтические приёмы, другие художественно цельные фрагменты текста, то лингвофольклорист исследует *возможности лингвистической структуры*, механизм создания фольклорного текста и обратное воздействие текста на его лингвистическую структуру. «Пословица создавалась взаимными силами звуков и мысли» (Ф.И. Буслаев). Думается, что это замечание справедливо для всех жанров фольклора, и задача лингвофольклориста – выяснить, что реально стоит за соотношением языка и смысла. Недаром основоположник лингвофольклористики А.А. Потебня так напряжённо размышлял над внутренней формой слова, и прежде всего слова фольклорного, ибо, по его убеждению, даже самый гениальный писатель не сможет ничего создать без опоры на поэтические потенции языка, на богатство его образотворческих возможностей (Цит. по: Пресняков, 1980).

В соответствии со сказанным термин *наддиалектность* требует уточнения. В «Словаре лингвистических терминов» О.С. Ахмановой представлена следующая дефиниция данного термина: «*Наддиалектный*. Не подверженный диалектной дифференциации, инвариантный по отношению к диалектам» (Ахманова, 1966, с. 247). По мнению исследователей адыгского фольклора, наддиалектное — это то, «что объединяет язык представителей разных территориальных диалектов», инвариантное на различных языковых уровнях (Кумахов, 1979, с. 60), максимальная обобщённость языковых форм, относящаяся к морфологии, синтаксису, лексике, фразеологии (и отчасти фонетике) (Кумахов, Кумахова, 1986).

Наддиалектность языка фольклора понимают также как совокупность специфических черт: широкой распространённости и богатства устно-поэтического языка, максимальной устойчивости его традиций, поливалентности его функционирования (Кумахова, Кумахов, 1981). Для наддиалектной формы устной речи существенными признают обработанность, устойчивость ряда грамматических конструкций, определённых эпических трафаретов и фразеологических шаблонов (Асланов, 1981). Как видим, суммированные точки зрения близки к словарной дефиниции О.С. Ахмановой.

Есть и другое понимание наддиалектности, сближающее её с понятием «койне». Оно высказано Ф.П. Филиным: «Широкая распространённость языка эпоса ставила его над диалектными расхождениями, выдвигала его на ступень своеобразного народного речевого койне» (Филин, 1940, с. 92). Отметим, что чаще всего понятие «койне» рассматривают как средство бытового общения в многоязычной среде: «Койне. Общий язык... в котором слились в IV в. до н. э. различные греческие говоры. В качестве основы для него послужил аттический диалект. В более широком смысле койне — это всякий общий язык, образованный по такому типу» (Марузо, 1960, с. 134). В этой связи А.Т. Хроленко считает, что следует признать ошибочным компромиссное мнение Р.Р. Гельгардта, полагавшего, что произведения традиционного фольклора основаны «на просторечном койне и местно-диалектной форме национального языка» (Гельгардт, 1977, с. 10).

Представление о языке фольклора (уже: языке эпоса) как койне сложилось в результате изучения эпических поэм Гомера. Исследователи пишут, что греческий эпический язык никогда не имел прямых отношений ни с одним территориальным диалектом: «Извлечённая из реального диалекта форма начинала жить в поэтическом языке новой жизнью, будучи противопоставлена другим формам, в сочетании с которыми она в естественном языке *никогда* не встречается. Разнодиалектные формы в языке единого произведения становились наддиалектными и образовывали сложное поэтическое единство» (Славятинская, 1981, с. 351). Подобное возможно и в лирике.

В одних случаях наддиалектность как свойство поэтического языка появляется в результате миграции эпоса, в других – как сознательная установка сплотить всех носителей единым средством общения и выражения в условиях ограниченной (например, островной) территории. Классический пример – язык исландских саг.

Условия бытования русского фольклора не способствовали выработке койне. Скорее, была тенденция к защите слова («Из песни слова не выбросишь»), отсюда накопление «тёмных мест», которые или почтительно сохранялись, или переосмысливались (в духе «народной этимологии» *город Стокгольм* превращается в *город Стекольный*). О том, как сильна в восточнославянском фольклоре охранительная тенденция, свидетельствует наблюдение над взаимодействием фольклора трёх близкородственных народов – русского, белорусского и украинского.

В чём же причина иллюзии наддиалектности языка русского фольклора? Как считает А.Т. Хроленко, одной из причин является удивительное единство русского языка, распространённого на огромной территории. Диалектные различия не затронули основной части фонетической системы, грамматического строя, ядра словарного состава (Хроленко, 2010). Во-вторых, русскому устному народному творчеству свойственна единая фольклорная картина мира, дифференцируемая не территориально, а жанрово (Виноградов, 1963). В-третьих, всему национальному фольклору присуща типологическая однонаправленность закономерностей фольклорного текстообразования. К тому же очевидна тенденция к уменьшению различий по мере движения от низших ярусов языковой системы к высшим.

Если на фонетическом ярусе диалектная дифференциация отчётлива, то на морфологическом и лексическом она резко уменьшается, а на синтаксическом почти пропадает. Может, по этой причине исследователям синтаксиса русских устно-поэтических произведений так близка идея наддиалектности фольклорного языка.

И.А. Оссовецкий, разделяя мнение, что язык русского фольклора наддиалектен, в качестве аргумента указал на то обстоятельство, что фольклор сложился ранее известных диалектных групп русского языка (они сложились к концу XVI – началу XVII в.) (Оссовецкий, 1979). Однако А.Т. Хроленко возражает: современные диалектные группы русского языка возникли не на пустом месте, они сложились на базе уже существовавшего языкового материала. Племенные диалекты дали начало диалектам территориальным (Хроленко, 2010). К сожалению, у нас нет записей фольклорных произведений, бытовавших до образования нынешних территориальных диалектов, да и XVI–XVII века сохранили ничтожный минимум записей.

Резюмируя отстаиваемую точку зрения, А.Т. Хроленко утверждает: язык русского фольклора – функционально-стилевая разновидность диалекта, генетически однородная с диалектно-бытовой речью и отличающаяся от последней своей функцией и жанровой дифференциацией. Функция и жанровая дифференциация в порядке «давления системы» способствуют появлению в русской устно-поэтической речи отдельных языковых элементов, характерных только для этой разновидности речи, а также изменению валентности и дистрибуции элементов, присущих всем разновидностям диалекта. Суммарно отличия невелики и не позволяют считать язык фольклора явлением наддиалектным, тем более койне.

Таким образом, подытоживая сказанное, отмечаем: все известные теоретические изыскания в области определения статуса языка фольклора, и в частности функционально-стилевого статуса, можно свести к двум основным интерпретациям: квалификации языка фольклора как «диалекта в его художественной функции» или как наддиалектного явления.

1.2. Фольклорная речь как стилевая разновидность художественной речи

Однако нам более понятно и близко признание языка фольклора «структурно полным, синтаксически обработанным лингвистическим строем, предназначенным для обслуживания эстетической функции», т. е. аналогом языка художественной литературы (Артемко, 1977; Евгеньева, 1963 и др.). Подтверждение данной мысли мы находим у многих исследователей. В частности, И.А. Оссоецкий пишет: «Язык фольклора — это язык художественного произведения, с исходной коммуникативно-эстетической функцией. Многие его составляющие и возникали именно как элементы языка искусства, как выразительные средства» (Оссоецкий, 1975, с. 74). Об этом же у З.К. Тарланова: «В фольклорном языке, как и вообще в языке подлинно художественных произведений словесного творчества, все оказывается подчиненным строго определенным задачам эстетического плана» (Тарланов, 1981, С. 20–21).

При этом необходимо иметь в виду, что исследование языка фольклора (в частности, его статусных характеристик) должно базироваться на четком разграничении генетического аспекта языка фольклора и аспекта художественно-эстетического. В соответствии с этим наше понимание специфики фольклорной речи базируется на таком понимании *языка фольклора*, который является сложным по генезису системным образованием, «где диалектически сплавлены его образующие, т. е. и конкретные народные говоры, и диалектный язык как система всех соответствующих диалектных явлений, и общенародный язык в целом как метасистема русского языка...» (Оссоецкий, 1975). К тому же эта система, в силу аккумулятивной способности, отражает следы собственных стадийных изменений и этапов коллективной эстетической шлифовки. Именно сплав разнородных в языковом отношении элементов обеспечивает языку фольклора *гетерогенную природу* и замкнутый характер. При этом основным критерием для определения статуса языка фольклора, на наш взгляд, является *функционально-стилевое своеобразие языка фольклора*, базирующееся на обслуживании *эстетической функции* и функционировании в *эстетической макросфере* и на этом основании обнаруживающее сходство с языком художественной лите-

ратуры. Поэтому окончательное разрешение данного вопроса (о функционально-стилевом статусе языка фольклора и шире – его филологическом статусе), на наш взгляд, лежит в русле функционального подхода, методологической основой которого является изучение любого вида текста в диалектическом единстве двух сторон – *текстовой* и *экстралингвистической*. Данный подход предполагает детерминацию структуры текста экстралингвистическими факторами, выступающими в качестве основных (стилеобразующих) для фольклорной речи и эксплицирующихся в структуре текста посредством языковых единиц всех уровней. Именно под влиянием экстралингвистической основы происходит формирование лингвостилевой специфики фольклорного текста, и, прежде всего, его основных стилиевых признаков – *базовых стилиевых черт*.

В качестве базовых экстралингвистических факторов фольклорного текста мы выделяем *фольклорное сознание* как специфический способ художественного освоения действительности, *коллективное авторство*, обуславливающее специфику участников фольклорного коммуникативного акта – речевого субъекта и адресата, характер *фольклорной коммуникации* и *фольклорной речедетельностной макросферы*. Анализ данных экстралингвистических факторов позволит не только выявить лингвостилевую характерность фольклорного текста, но и приблизиться к разрешению вопроса о функционально-стилевом статусе языка фольклора.

В соответствии с нашим пониманием специфики языка фольклора и его материального воплощения – фольклорного текста, мы выдвигаем следующую **гипотезу**: фольклорный текст обладает безусловной лингвостилевой спецификой, детерминированной его экстралингвистической основой (фольклорным типом сознания, фольклорной разновидностью коммуникации, коллективным характером творческого процесса, фольклорной речедетельностной макросферой), которая определяет комплекс базовых стилиевых признаков. Вместе с тем, будучи, как и литературно-художественный текст, репрезентацией эстетической функции и представляя собой феномен *эстетического, художественного*, фольклорный текст со стороны лингвостилистической обладает (наряду с отличительными) и сходными чертами, сближающими его с художест-

венным текстом, и тем самым язык фольклора в стилевой системе русского языка, очевидно, может квалифицироваться как одна из стиливых разновидностей художественной речи.

Вопросы и задания

1. Как в истории изучения языка фольклора определяется соотношение народно-поэтической речи с диалектом и народно-бытовой речью?
2. Каковы, на ваш взгляд, основания для определения языка фольклора как «литературной» формы диалекта или функционально-стилевой разновидности диалектной речи?
3. Правомерно ли ставить вопрос об определении фольклорной речи как функционально-стилевой разновидности художественной речи?

Рекомендуемая литература

Основная

1. Баранникова, Л.И. Народно-поэтическая речь и ее место в системе функционально-стилевых различий диалектной речи / Л.И. Баранникова // Вопросы теории и методики изучения русского языка. – Саратов : Изд-во Саратовского ун-та, 1965. – С. 251–259.
2. Богословская, О.И. Язык фольклора и диалект: учеб. пособие / О.И. Богословская. – Пермь : Пермский университет, 1985. – 72 с.
3. Оссовецкий, И.А. О языке русского традиционного фольклора / И.А. Оссовецкий // Вопросы языкознания. – 1975. – № 5. – С. 77.
4. Хроленко, А.Т. Введение в лингвофольклористику : учеб. пособие / А.Т. Хроленко. – М. : Флинта, 2010. – 192 с.

Дополнительная

5. Артеменко, Е.Б. Синтаксический строй русской народной лирической песни в аспекте ее художественной организации / Е.Б. Артеменко. – Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1977. – 159 с.
6. Асланов, В. Преимущество наддиалектных форм в истории азербайджанского языка / В. Асланов // Типы наддиалектных форм языка. – М., 1981.

7. Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова. — М., 1966.
8. Богатырев, П.Г. О языке славянских народных песен и его отношении к диалектной речи / П.Г. Богатырев // Вопросы языкознания. — 1962. — № 3. — С. 75–86.
9. Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. : материалы, собранные и приведенные в порядок П.В. Шейном. — Т. 1. Вып. 1. — СПб., 1898.
10. Венгранович, М.А. Экстралингвистическая обусловленность лингвостилевой специфики фольклорного текста : монография / М.А. Венгранович. — Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2004. — 197 с.
11. Виноградов, В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В.В. Виноградов. — М. : АН СССР, 1963. — 255 с.
12. Гельгарт, Р.Р. К вопросу о лингвистической основе фольклора и его культурно-историческом статусе / Р.Р. Гельгарт // Вопросы лексикологии, стилистики и грамматики в аспекте общего языкознания. — Калинин : 1977.
13. Десницкая, А.В. Наддиалектные формы устной речи и их роль в истории языка / А.В. Десницкая. — Л. : Наука, 1970.
14. Евгеньева, А.П. О языке фольклора / А.П. Евгеньева // Русский язык в школе. — № 4. — 1939.
15. Евгеньева, А.П. О языке былины / А.П. Евгеньева // Русский язык в школе. — № 4. — 1940.
16. Евгеньева, А.П. Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII–XX вв. / А.П. Евгеньева — М. : Изд-во АН СССР, 1963. — 338 с.
17. Журинский, А.Н. Роль гриотской поэзии в языковой ситуации республики Мали (на материале эпоса «Буакарджан») / А.Н. Журинский // Проблемы языковой политики в странах тропической Африки. — М., 1977.
18. Кумахов, М.А. К проблеме языка эпической поэзии / М.А. Кумахов // Вопросы языкознания. — 1979. — № 2.
19. Кумахова, З.Ю. Язык западнокавказской устной поэзии как наддиалектная форма речи / З.Ю. Кумахова, М.А. Кумахов // Типы наддиалектных форм языка. — М., 1981.

20. Кумахов, М.А. Вопросы изучения языка народного эпоса / М.А. Кумахов, З.Ю. Кумахова // Известия АН СССР. — 1986. — Т. 45. — № 4.
21. Курбанов, М.М. Табасаранская народная поэзия : автореф. дис. ... канд. филол. наук / М.М. Курбанов. — Махачкала, 1977.
22. Марузо, Ж. Словарь лингвистических терминов / Ж. Марузо. — М., 1960.
23. Невский, Н.А. Айнский фольклор / Н.А. Невский. — М., 1972.
24. Никитина, С.Е. Устная народная культура как лингвистический объект / С.Е. Никитина // Известия АН СССР. — 1982. — Т. 41. — № 5.
25. Никитина, С.Е. Словарь языка фольклора: принципы построения и структура / С.Е. Никитина // История, культура, этнография и фольклор славянских народов : X международный съезд славистов. — М., 1988.
26. Осовецкий, И.А. Язык фольклора и диалект / И.А. Осовецкий // Основные проблемы эпоса восточных славян. — М., 1958.
27. Осовецкий, И.А. О языке русского традиционного фольклора / И.А. Осовецкий // Вопросы языкознания. — 1975. — № 5. — С. 66 — 78.
28. Осовецкий, И.А. Некоторые наблюдения над языком стихотворного фольклора / И.А. Осовецкий // Очерки по стилистике художественной речи. — М. : Наука, 1979. — С. 199—252.
29. Пресняков, О.П. Поэтика познания и творчества: теория словесности А.А. Потебни / О.П. Пресняков. — М., 1980.
30. Русский язык : энциклопедия. — М., 1979.
31. Славятинская, М.Н. Язык гомеровского эпоса / М.Н. Славятинская // Типы наддиалектных форм языка. — М., 1981.
32. Собинникова, В.И. Конструкции с однородными членами, лексическим тождеством и параллелизмом в народных говорах / В.И. Собинникова. — Воронеж, 1969.
33. Сперанский, М. Русская устная словесность / М. Сперанский. — М., 1917. — 474 с.
34. Тарланов, З.К. Сравнительный синтаксис жанров русского фольклора / З.К. Тарланов. — Петрозаводск : Изд-во Петрозавод. ун-та, 1981. — 104 с.

35. Тарланов, З.К. Язык и поэтика фольклора: проблемы, итоги, перспективы / З.К. Тарланов // Язык и поэтика фольклора : доклады Международной конференции 15–18 сентября 1999 г. – Петрозаводск : Изд-во Петрозавод. ун-та, 2001. – С. 3–12.
36. Терещенко, Н.М. О некоторых особенностях языка фольклора ненцев / Н.М. Терещенко // Советское финно-угроведение. – 1980. – № 1.
37. Художественный язык фольклора кабардинцев и балкарцев. – Нальчик, 1981.

Модуль 1. ЭКСТРАЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕКСТА

В соответствии с теоретическими принципами функционально-стилевых исследований при анализе фольклорных фактов и существующими на сегодняшний день теоретическими представлениями об экстралингвистической основе стиля можно определить основные экстралингвистические факторы, детерминирующие стилистическую характерность фольклорного текста: *фольклорное сознание, коллективное авторство, фольклорная коммуникация и фольклорная эстетическая макросфера.*

Лекция 2

Фольклорное сознание как особый тип художественного освоения действительности

План

- 2.1. *Специфика фольклорного сознания. Периодизация фольклорного сознания.*
- 2.2. *Особенности фольклорного сознания в архаический период.*
- 2.3. *Фольклорное сознание в эпоху средневековья.*
- 2.4. *Фольклорное сознание в поздний период.*

2.1. Специфика фольклорного сознания. Периодизация фольклорного сознания

В качестве основного экстралингвистического фактора *фольклорное сознание* оказало определяющее влияние на стиливую характерность фольклорного текста. Каково же место фольклорного сознания в системе типов общественного сознания? В настоящее время исследователями выделяется четыре основных способа мышления, связанные с определенными типами деятельности в определенных сферах общения: 1) обычное, предметное (конкретное, «обиходное»), 2) обобщающее (собирательное), 3) абстрактное (теоретическое) и 4) предметно-образное (художественное). Фольклорное сознание невозможно безоговорочно подвести ни под один из выделенных классификационных типов в силу нескольких причин. Во-первых, тот тип мышления, который находит отраже-

ние в фольклорных текстах, не является величиной постоянной, неизменной, а так же, как и фольклор, имеет полистадиальный характер. Во-вторых, на различных этапах своего развития (особенно на архаической стадии) фольклорное сознание обнаруживает признаки практически всех отмеченных выше типов мышления и только в период полного выделения фольклора из нерасчлененной целостной древнеславянской духовной культуры в обособленный (словесный) вид искусства приобретает вполне определенные черты *художественного мышления*.

Анализируя специфику данного типа сознания в гносеологическом аспекте, О.И. Шабалина определяет фольклорное сознание как «идеальную систему, порождающую, направляющую культуротворческую (фольклорную) деятельность человека, а также способствующую духовно-практическому освоению мира и утверждению человека в нем» (Шабалина, 2000, с. 19). При этом движущей силой фольклорного сознания и фольклорной деятельности в целом считается противоречие между реальным миром, каким он дан вне и независимо от человека, и миром желаний, устремлений, мечтаний человека, то есть идеальным миром. Фольклорное сознание примиряет эти два мира посредством конструирования неких идеальных образов и в этом своем действе гармонизирует отношения человека с действительностью. По мнению О.И. Шабалиной, фольклорному сознанию, в отличие от других форм общественного сознания, присущи два типа идеализации действительности: 1) переосмысление прошлого, которое находит свое воплощение в художественно-эстетических представлениях народа; 2) формирование нравственных представлений и идеалов народа (Шабалина, 2000, с. 20). Так как состав идеала в фольклоре вырабатывается в ходе духовно-практического освоения действительности, он является исторически творимым и постоянно корректируется условиями места и времени, характером материала, в котором он осуществляется, специфическими условиями развития того или иного народа. Соответственно, фольклорный текст, развивающийся параллельно письменному литературному тексту, на разных этапах существования аккумулировал в своем содержании в виде «семантических сгустков» следы определенного типа фольклорного сознания, и это

косвенным образом сказалось на формировании специфической, гетерогенной по стилистическим признакам системности фольклорного текста.

Понятие *фольклора* при всем разнообразии дефиниций в фольклористической литературе соотносится, прежде всего, с понятием *культуры* — устной народной культуры (С.Е. Никитина), народной художественной культуры (В.Е. Гусев) и шире — с древнеславянской духовной культурой (Н.И. Толстой, С.М. Толстая, Вяч. Вс. Иванов, В.Н. Топоров). Поэтому выделение основных этапов в развитии фольклора (и, соответственно, фольклорного сознания) должно детерминироваться, прежде всего, отмеченной связью со специфическим общекультурным контекстом.

Можно выделить три основных этапа в развитии фольклорного сознания: 1) фольклорное сознание в архаический период, 2) в эпоху средневековья, 3) в поздний период.

2.2. Особенности фольклорного сознания в архаический период

Наиболее ранняя, архаическая стадия в развитии славянского фольклора (эпоха «славянских древностей») до сих пор не имеет четко очерченных временных рамок (как правило, нижняя граница этногенеза славян отодвигается к 1 тыс. до н. э. — в работах Ф.П. Филина, к V–IV вв. до н. э. — у В.В. Седова, к IV–III вв. до н. э. — у Ю.В. Кухаренко, а верхняя граница устанавливается исследователями в пределах середины — конца 1 тыс. н. э.: IV–V вв. (М. Фасмер), V–VII вв. (В.В. Седов), V–IX вв. (Б.А. Рыбаков), VIII–IX вв. (В.Д. Баран). В этот период глубокой хронологической удаленности, не зафиксированный непосредственно в каких-либо дошедших до нас текстах, фольклор являлся частью синкретической, слабо дифференцированной древнеславянской духовной культуры, в которой были «скреплены» в единое целое элементы бессознательно-поэтического творчества, первобытной религии (мифологии), зачаточных форм донаучных представлений об окружающем мире, элементы ритуальной практики, трудовой деятельности и социальной практики людей общинно-родового строя. В этой нерасчлененной знаковой системе, в которой невозможно

было выделить собственно художественную культуру как относительно самостоятельную область, а тем более вычленить ее «отдельные виды», фольклор являлся одним из специфических кодов – вербальным кодом.

Мировоззренческой основой древнеславянской духовной культуры, языческой по своему характеру, и фольклора как ее неотъемлемой части являлось *мифологическое мышление* (А.Ф. Лосев, Ю.М. Лотман, Е.М. Мелетинский) древних славян как синкретическое, дорелигиозное, предхудожественное (в терминологии других исследователей – *ритуальное, обрядовое, первобытное мышление*).

Основными чертами мифологического мышления, обусловившими специфику фольклорного мышления на ранней, архаической стадии и нашедшими отражение в фольклорном тексте на различных этапах его существования, являются следующие:

- 1) абсолютное доминирование коллективных представлений;
- 2) образность, конкретность, дуалистичность мышления, наивное очеловечивание природы и представление мира в виде гармонично уравновешенной системы «одноранговых», тождественных друг другу объектов;
- 3) целостность, синкретичность.

1. Первобытное мифологическое мышление – «социализированное сознание», в котором абсолютно доминируют *коллективные представления*, воспринятые этим сознанием по традиции, бережно хранимые и передаваемые из поколения в поколение. По мнению Л. Леви-Брюля, коллективные представления в своем бытии не зависят от отдельной личности. Они вырабатываются обществом, и отдельная личность получает их в уже готовом виде. Коллективные представления отличаются чрезвычайной императивностью, они воспринимаются почти автоматически отдельной личностью, так как они навязываются ей с раннего детства и, почти не поддаваясь критике, в неизменном виде передаются из поколения в поколение (Леви-Брюль, 1930, С. 5–12).

Коллективные представления древних славян получили свое выражение в обычаях, верованиях, языке, в фольклорных и иных формах материальной и духовной культуры, в создании устойчивых этических и эстетических норм, в частности, в формировании

национально-художественного образа внешности (термин В.М. Богуславского) — одного из наиболее значительных фрагментов в картине национального самосознания и языковой картине мира. Особенности формирования национально-художественного образа внешности как результата социально-исторического развития общества, геоклиматических условий существования нации, а также специфики национального мышления прослеживаются в функционировании устойчивых образных структур фольклорных текстов: *удалой добрый молодец* обладает *телом белым, руками белыми, очами соколиными, бровями соболиными, красна девица* обретает такие признаки, как *округлость лица, белый цвет кожи, румянец, плавность походки* и т. п. и ассоциации с образами флоры и фауны: *лебедушка, пав, утица луговая, березка* и др.

Коллективный характер представлений обусловил, прежде всего, такой основополагающий фактор фольклорного текста, как *коллективный субъект* — «коллективная языковая личность, фольклорный социум, субъект, творящий свое мироздание, свою эстетику, свою аксиологию, свой поэтический язык и свои коллективные культурные тексты» (Никитина, 1993, с. 12), со всеми вытекающими отсюда лингвостилистическими следствиями. К основным свойствам фольклорной языковой личности С.Е. Никитина относит «невыделенность личности из социума, обусловленную, прежде всего, традиционным образом жизни, т. е. воспроизведением опыта предшествующих поколений без существенных изменений, одинаковостью занятий, подчинением миру — общине, регламентировавшей практически все проявления личной жизни, коллективными производственными и этическими традициями» (Никитина, 1993, с. 11). Глубокую зависимость личности от социума создавали и укрепляли коллективные представления и коллективные фольклорные тексты, которые были достоянием каждого члена традиционного социума. Отсюда и другой лингвостилистический фактор фольклорного текста, который выделяет П.Г. Богатырев, — *предварительная цензура коллектива*, в соответствии с которой производится как отбор для запечатления в тексте явлений действительности, так и закрепление в тексте только таких форм, которые для данного коллектива оказываются функционально пригодными.

Коллективный субъект (фольклорный социум) в соответствии с коллективными представлениями, являющимися результатом моделирующей работы фольклорного сознания, создает художественную форму аккумуляции и трансляции группового опыта — *фольклорную традицию* как сложную многоуровневую категорию, проявляющую себя в коллективных фольклорных текстах.

Традиция — это «своего рода метапоэтическое знание, это, так сказать *Folklore* в его этимологическом значении» (Мальцев, 1981, с. 28). «Внешний» уровень традиции проявляется в специфической стилистической системе, основанной на речевой стереотипии. Это ограниченный набор готовых образцов, устойчивых синтаксических и жанрово-композиционных приемов, правил и условий создания текстов: ключевые фольклорные слова, фольклорные формулы, различные виды повторов и параллелизма (психологический, лексико-синтаксический и др.), прием «ступенчатого сужения образов» и т. д. «Внутренний» уровень традиции образует «определенное смысловое пространство, содержательный и потенциально неисчерпаемый центр, «иррадирующий» значения» (Мальцев, 1981, с. 29). Т. е. традиция формирует смысловую структуру фольклорного текста. Каковы же следствия этого «активного диалога» традиции и текста?

Это, прежде всего, особый мировоззренческий принцип типизации жизненных явлений (художественный метод), который В.П. Аникин определяет как *художественную сублимацию реальности*. Специфика сублимирующего метода проявляется в том, что «в фольклоре искусство широких обобщений тоже идет от реальности, но минует стадию непосредственного воспроизведения фактов — свободно отходит от правдоподобия... Здесь нет обязательного отражения жизни в форме самой жизни, допускается условность» (Аникин, 1996, С. 171–172). Таким образом, в качестве единственной реальной действительности, находящей отражение в фольклорном тексте, можно считать *традицию* (традиционные смыслы), которая может принимать формы правдоподобия. О.М. Фрейденберг относила фольклор к стадии дорефлексивного мышления, которое конструирует действительность из категорий собственного сознания и живет в этой действительности (Фрейденберг, 1978, С. 26–27). В соответствии с этим интерпретация

фольклорных фактов без учета традиционной глубинной семантики и особенностей художественного метода заведомо является односторонней и лишена объективности, т. к. «элементы фольклорного текста мотивированы на уровне традиции, а не на уровне самого текста» (Мальцев, 1981, с. 28). Это можно считать вторым фактором взаимовлияния традиции и текста, следствием которого является расширение семантического объема фольклорного слова (по сравнению с его литературным аналогом) и формирование специфического механизма фольклорной образности. Поясним на примере функционирования в фольклорном тексте традиционного формульного элемента — *постоянного эпитета*.

В фольклорном тексте *молодец* всегда *добрый*. Семантические приращения данного эпитета не появляются непосредственно в контексте (как в литературном художественном слове, обретающем глубинную внутреннюю форму в результате специфической речевой организации и в соответствии с замыслом автора), а существуют изначально в данном слове в виде традиционных фольклорных смыслов, которые конкретизируются (проявляются) в определенном контексте.

Добрый молодец:

1) прежде всего «хороший», в соответствии с народной аксиологией отнесен к атрибутам с аксиологическим знаком «плюс» как адекватный положительному члену семиотической оппозиции «хороший — плохой»; как носитель положительной нормативной оценки данный эпитет может сочетаться с другими словами одного парадигматического ряда, соединенного по закону партиципации: *добрый человек, добрые люди, добра жена, добрый конь, ясен добрый месяц и др.* В любом контекстном употреблении данный эпитет выражает традиционный нормативно-оценочный смысл, который не является закрепленным за конкретным словом, а может мигрировать по членам парадигмы и даже по другим парадигмам;

2) «красивый, статный, видный», а также «крепкий, сильный», воплощающий народный эстетический идеал, соответствующий представлениям о положительном герое. Как отмечает В.В. Колесов, «прилагательное *добрый* имело сначала значения «крепкий» и «сильный», затем оно переместилось в другую сферу, стало оцен-

кой по красоте, внешнему виду (*доброта* в древнерусском языке «красота»)...)» (Колесов, 2000, с. 191). В фольклорных текстах данное значение актуализируется в сопоставлении с героями-антиподами: старым мужем, злыми братьями, чужими (врагами) и др.;

3) «молодой» – данная сема выделяет, подчеркивает значение определяемого существительного *молодец*. Отмеченная коннотация репрезентирует другой традиционно фольклорный смысл, который может проявляться в других словах (не только атрибутивных): *жених, брат, дружка, деверь* и др. в противоположность *старому* (*муж-неровня, старик-отец, дед, жених-царь* и др.);

4) в сочетании с определяемым существительным *молодец* имеет образно-символические конкретизаторы – *ясный сокол, ясный месяц, жених-солнце, жених-ветер, дуб, селезень, лебедь, дождь* и др.

Как видим, постоянный эпитет *добрый* в фольклорном тексте, часто лишенный уровня конкретной семантики, приобретенной словом в более позднее время в результате семантического развития (*добрый* – «делающий добро другим, отзывчивый, а также выражающий эти качества» – Ожегов, 1990, с. 172), увеличивает свой семантический объем и обретает «стереоскопическую» внутреннюю форму за счет традиционных фольклорных смыслов, представляя предмет цельным, нерасчлененным, в совокупности существенных свойств. Таким образом, подтверждается уже высказанная мысль об актуализации элементов фольклорного текста именно на уровне традиции.

Итак, *коллективный субъект* (фольклорная языковая личность) в соответствии с *коллективными представлениями* создает *традицию* – эстетическую, художественную, мировоззренческую категорию, имеющую определяющее влияние на смысловую структуру фольклорного текста и его специфическую речевую организацию.

2. Другим признаком архаического мифологического мышления, не менее значимым и логически вытекающим из предыдущего, является *образность, конкретность*, за которой стоит первоначально чувственное, эмоциональное восприятие мира. Анализируя специфику мифологического сознания, исследователи отмечают, что сам познавательный процесс «утопает в эмоциях, его окружающих», на первый план выходит *чувственная сторона отражения, эмоциональное отношение к действительности*. Г. Узенер утверждает,

что мышление понятиями вырабатывалось в течение долгих веков и что ему предшествовало мышление образами (Узнер, 1908, с. 23). А.А. Потебня сравнивает первобытное слово с зародышем, который заключает в себе в нерасчлененном виде простейшее чувственное восприятие предмета. Позднее, в процессе образования механизма обобщения (развития понятия), происходит «устранение из сознания значительного числа впечатлений», которые Потебня называет «фоном чувственного образа» (Потебня, 1999, 131), и слово лишается образности. Для восстановления в сознании красоты слова, потерянной эстетичности впечатления необходимо, по мнению А.А. Потебни, сознание его «внутренней формы» — «ближайшего этимологического значения слова» (Потебня, 1999, С. 90–91).

Основой первоначального чувственного образа является особое восприятие мира (отмеченные выше коллективные представления), основными чертами которого Л. Леви-Брюль считал *мистический, прелогический характер* и подчиненность *закону партиципации (сопричастия)*. Специфическое мышление, базой которого являлись первобытно-коммунистические условия производства (натуральное хозяйство, общий, примитивный труд) и вытекающие из него производственные отношения (социальное равенство, обезличенное, без выделения индивидуального начала), воспринимало объективный мир в категориях того же слитного, обезличенного равенства. Это равенство восприятий порождало в сознании систему тождеств и повторений — тождество субъекта и объекта, мира одушевленного и неодушевленного, части и целого и т. д. Тождество и повторения ставят знак равенства между тем, что происходит во внешнем мире и в жизни самого общества; переосмысляя реальность, это общество начинает компоновать новую реальность, иллюзорную, в виде репродукции того же самого, что оно интерпретирует (в виде обряда, игры, обычая, праздника).

Мышление, орудующее повторениями, является предпосылкой к тотемистическому мирозерцанию (анимизму или антропоморфизму), «наивному очеловечиванию природы», «общему смутному, ужасающему чувству единства сил природы» (Шапов, 1906, с. 90) и, как следствие, — к сопоставлению природных и человеческих объектов. Очень важно, что в основе мифологических отождествлений

лежит чувственная сторона, эмоциональное отношение к объекту действительности. Это определяющим образом скажется на сущности фольклорного образа-символа, зафиксировавшего ощущение в качестве доминирующего компонента в своей структуре, и на самой специфике образной конкретизации в фольклорном тексте, которая, в отличие от аналогичного процесса в художественном (письменном) тексте, в большей степени проявляется на эмоциональном уровне.

Первопричина такой мифологической таксономии объектов действительности – в выявленном Л. Леви-Брюлем законе партиципации (сопричастия), по которому объекты выстраиваются не в соответствии с логической причинно-следственной иерархией, а на основе тождества конкретно-осязаемых, часто «мистичных» по своему характеру свойств или локальной и темпоральной смежности. Мир, представленный глазами мифологического сознания, по определению Ю.М. Лотмана, – это мир «одноранговых», «нерасчленимых на признаки» и «однократных» явлений, изоморфных, тождественных друг другу (Лотман, 1973, с. 283). Мифологически мир представлялся «раздвоенным на тождественных двойников, из которых один обладал «свойством», а другой не обладал» (Фрейденберг, с. 182). Отсюда – гармоническая уравновешенность противоположностей, представление мира в виде универсальной системы бинарных оппозиций. Это признаки дуалистичности мышления. В целом ряде работ были выделены наиболее значимые для древнеславянской духовной традиции бинарные противопоставления: *левый–правый, женский–мужской, смерть–жизнь, тьма–свет, черный–красный (белый) и др.* Между положительным и отрицательным членами оппозиции не существовало промежуточных компонентов, но важно, что противоположные члены составляли уравновешенное единое целое – мир, в котором жил человек. Причем распределение объектов действительности по оппозиционным классам производилось не по их природным качествам, а в соответствии с народными представлениями о них.

Наиболее важной для фольклорного мышления являлась оппозиция *свой–чужой*. В фольклорных текстах эта оппозиция реализуется в самых различных вариантах: *мир людей – мир богов, область*

живых — область мертвых, человеческое — нечеловеческое (звериное, колдовское) и т. д. Кроме того, *свое* и *чужое* может означать принадлежность к разным социальным, возрастным, этническим, профессиональным группам. Так, в фольклорном тексте, обслуживающем свадебный обряд, актуализируется социальный вариант *своего—чужого* (например, противопоставляется девичья жизнь в своем доме — замужней жизни в чужом доме):

*— Распроклятая наша жизнь замужняя!
Разлюбезная наша жизнь девичья!*

(Киреевский, 1986, № 394).

Основными лингвостилистическими следствиями диффузности первобытного мышления, представления о мире как гармонической уравновешенной системе оппозиционных классов и тождестве как доминирующем виде отношений между изоморфными объектами внутри класса явился тотальный параллелизм в фольклорном тексте в различных вариантных формах (психологический, лексико-синтаксический и др. виды — А.Н. Веселовский, Р. Якобсон, Е.Б. Артеменко и др.) и связанная с ним система фольклорных образов-символов. При этом сопоставляемые или противопоставляемые природные и человеческие объекты (сопричастные друг другу, тождественные по своей природе) диалектически не переплетаются, не развиваются, а изолированно сопоставляются:

*— Что не белая лебедушка по степи гуляет,
Красная девушка из полона бежит* (Шейн, № 709).

Фольклорное сознание выработало целую систему традиционных образов-символов, которые отложились с течением времени в стилистической системе фольклорного текста в виде ключевых констант, вокруг которых выстраивается речевая системность. Так, *молодая девица* в народном (фольклорном) сознании отождествлялась с *тушкой, березой, ягодой, лебедушкой, малиной* и т. д., *молодец* — с *месяцем, солнцем, голубем, дубом* и т. д., *хозяин* — с *месяцем, хозяйка* — с *зарей, малы деточки* — с *частыми звездочками* и т. д.:

*Что во этом во саду стоят три терема;
Да в первом да терему все весел-ясен месяц,
Да весел-ясен **месяц** — то ведь самый **господин**,
То ведь самый господин — **Иван Петрович**.*

*Да во втором да терему да все светла заря,
Да все светла заря — то сама госпожа,
Да то сама госпожа — да то Татьяна Петровна.
А во третьем терему да часты звездочки,
Да часты звездочки — да то малы деточки...*

(Русская обрядовая поэзия, № 21).

3. Являясь мировоззренческой основой древнеславянской духовной культуры, мифологическое мышление обнаруживает одну из ведущих черт архаической культуры — *целостность, синкретичность*, проявляющуюся в единстве и нерасчлененности различных форм сознания — художественного,донаучного, дорегиозного и др. Отмеченная целостность мифологических представлений является лишь одним из аспектов ведущей черты архаической культуры — *целостности, синкретичности*, проявляющейся в трех различных состояниях: *первобытном синкретизме, мировоззренческом синкретизме* и *синкретизме художественного свойства* (Аникин, 1996).

Разграничивая понятия *синкретизм* и *синтез* («синтез — соединение расчлененного, соединение компонентов, которые уже выделились»), В.П. Аникин, вслед за Р.И. Грубером, В.Е. Гусевым и другими, связывает различные исторические состояния фольклора с соответствующими им, последовательно сменяющимися друг друга типами соединения разных компонентов и качеств в фольклоре, т. е. с различными типами синкретизма и синтеза. Так, на архаической стадии развития фольклора невыделенность фольклора из практической жизни — *первобытный синкретизм*. На следующей витке исторической эволюции, когда фольклор как духовное творчество выделяется из практической жизни, первоначальный синкретизм трансформируется во второе состояние — *мировоззренческий синкретизм* (термин В.П. Аникина), который характеризуется как «состояние слитности и спаянности всех видов и форм восприятия действительности — религиозных, естественно-реальных, правовых, стихийно-философских и пр. Все мировоззренческие понятия и представления слиты с неосознанным художественным творчеством» (Аникин, 1996, с. 150). Понятие *мировоззренческого синкретизма* подразумевает, прежде всего, нераздельное слияние фольклора с *мифологией* как начальной системой осознания мира и, как следствие этого, — одну из важнейших черт мифологическо-

го сознания — синкретичность, целостность. Мировоззренческий синкретизм оставил след во всех фольклорных текстах, но особенно заметен в эпических песнях, духовных стихах и несказочной прозе (преданиях, легендах, быличках, бывальщинах). Так, в духовном стихе про Егория Храброго налицо спаянность религиозной и художественной мысли, легендарных мотивов и исторической памяти.

Однако после выделения художественного творчества из других мировоззренческих понятий и представлений произошел распад мировоззренческого синкретизма и утверждение синкретизма чисто *художественного свойства* — единства и нерасчлененности компонентов разных искусств: актерско-исполнительского искусства, музыки, хореографических начал, словесного творчества, а также форм театральной изобразительности (со всеми элементарными сценическими атрибутами). Именно в этом состоянии синкретизма А.Н. Веселовский видел основную причину синкретизма не только видов искусства, но и родов поэзии. Так, наследием синкретизма в эпосе ученый считал лиро-эпический характер его ранних форм. Что же касается лирики, то она, по мнению А.Н. Веселовского, выросла из эмоциональных кликов древнего хора и коротеньких формул разнообразного содержания как выражение «коллективной эмоциональности», «группового субъективизма» и выделилась из обрядового синкретизма, главным образом, из весенних обрядовых игр.

Каждый из отмеченных видов синкретизма, утратив первоначальную сущность, в ходе исторической эволюции перешел в новое качество (а позднее — и в синтез), отложившись в виде отдельных языково-стилистических черт в структуре фольклорного текста. И даже в заведомо синкретичных, полифункциональных жанрах (заговорах, играх, некоторых видах обрядового фольклора) изменилась иерархия компонентов в пользу художественного с преобладающей функцией искусства *слова*.

Стилистическая характерность фольклорного текста во многом сформировалась под влиянием рудиментов былых состояний синкретизма. «Следы» синкретизма обнаруживаются, во-первых, в семантической «монолитности» фольклорного слова, которое, в отличие от литературно-художественного аналога, участвует в речевой системности фольклорного текста не каким-то отдельным,

возникшим в конкретном речевом контексте семантическим оттенком, а часто всем *целостным* семантическим объемом (причем «наполнение» этого объема зависит от глубины знаний фольклорной традиции у каждого участника акта фольклорной коммуникации). Этим обуславливаются и специфический механизм образной конкретизации в фольклорном тексте (конкретизация за счет традиционных внутренних семантических резервов слова), и суггестивная сила фольклорного слова, и, в целом, специфический механизм воздействия фольклорного текста на адресата (участника коммуникативного акта), который основан на совместном сопереживании от приобщения к традиции.

Во-вторых, первобытный синкретизм особым образом отразился на содержании и структуре *фольклорного образа*, который с утратой синкретичной мифологической семантики превратился в художественно-условный, метафорический в своей основе образ-символ со свойственными ему чувственной конкретностью и обобщенной семантикой, внутренней цельностью и непротиворечивостью и строгой аксиологической однозначностью (например, образ *свадьбы* в лирической поэзии, возникший на основе метафорического сопоставления со *смертью*, закрепил древнейшие мифологические представления и связь с похоронным обрядовым действием; отсюда его отрицательная негативная оценочность, связанная также с представлением о переходе в новую, *чужую* семью; данный образ в различных сюжетных построениях может сочетаться со смежными образами-символами: *чужбиной, дорогой, могилочкой и т. п.*). Таким образом, синкретизм мировоззренческий трансформировался в семантическую целостность фольклорного образа, в котором неразрывно связаны близкое и конкретное (внешняя форма) с символическим и традиционным (внутренняя форма).

В-третьих, связь фольклора как словесного искусства с музыкой и мелодией проявляется на текстовом уровне в специфике ритмической организации и сегментации поэтического текста, подчиненность которого мелодическому рисунку песни сказывается на длительности стихотворной строки и сопутствующих этому многочисленных повторах как частиц, союзов, звукосочетаний, так и текстовых фрагментов:

—Леса мои, леса темны,
Ой да как во тех лесах грибы-ягоды,
Ой да грибы-ягоды,
Ой да брали девушки,
Ой да понабрали,
Понабрали чаны, при-аужнули...

(Киреевский, 1986, № 441).

Основным итогом моделирующей работы синкретического архаического мировоззрения стала выработка специфической фольклорной единицы (единицы семантики фольклора) — *традиционного фольклорного смысла*: «Сложность грамматического определения смысла состоит прежде всего в том, что между словом и смыслом в фольклоре нет прямых соответствий. Часто смысл...не передается словом, но существует в традиции. Он может обнаруживать себя синтаксически: в контекстах фольклорных произведений, в структуре обряда и семантике обрядовых действий, в остатках мифологических представлений, сохраняющихся в загадках, приметах, поговорках, сказках...Традиционный смысл — член не одной парадигмы и носитель не одного грамматического значения» (Червинский, 1989, с. 16). Так, вероятными формами выражения традиционного смысла «мужское молодое начало» в фольклорном тексте являются *дуб, ветер, солнце, месяц, гусь, лебедь, голубь, заяц, горностаи, соловей, воробей, селезень, конь* и др.

Традиционный смысл способен передаваться в значении лексем, однако это не единственная для него форма проявления. Оттенки смысла в зависимости от своей природы приобретают вид морфологических и синтаксических сопровождений, различных по характеру структурных объединений, функций, оппозиций и предикатов и способны воплощаться в различных формах, как вербальных, так и невербальных. К примеру, традиционный фольклорный смысл «предмет — средство связи верха и низа» может воплощаться в вероятных формах: *дуб, дерево, лестница, боб, дождь, храм, камень* (в словах, предметах, их знаках — жестовых, мимических, предметных). Н.И. Толстой, выделяя три вида обрядовых символов (обрядовых кодов) — вербальных, реальных, акциональных, приводит примеры параллельного кодирования одного и того же смысла с их помощью: в известном у славян мотиве пожелания

здоровья и плодородия **предметным** символом плодородия служит ветка вербы, **акциональным** – ритуальное битье этой веткой человека, **словесным** – произносимый при этом текст, который чаще всего оказывается законченной в смысловом отношении синтагмой, имеющей стереотипный повторяющийся характер. Это позволяет рассматривать фольклорный текст как специфическую разновидность *поликодового* (так называемого *креолизованного текста*), в котором коды различных семиотических систем (обрядовое действие, магия, музыка, ритмика, жесты, кинесика, а также система социально-бытовых, философских, религиозных представлений) не существуют в качестве дополнительных, эксплицитных носителей семантической информации, а особым образом (имплицитно) трансформируются в языковые константы различных уровней: семантические, лексические, фразеологические, синтаксические – и становятся важным типобразующим признаком фольклорного текста. Поэтому полное извлечение информации из фольклорного текста невозможно без учета «закодированной» семантики. Это и породило с течением времени (после утраты мифологической семантики) многочисленные лакуны в фольклорном тексте.

Завершая рассмотрение специфических черт фольклорного сознания на его *архаической стадии*, отмечаем, прежде всего, многомерность архаического (мифологического) мышления, включающего в себя и конкретно-чувственное образное мышление, и волевые импульсы, и эмоциональную сферу, и духовно-практическую деятельность, и зачатки предрелигиозных, дологических и предхудожественных представлений. Мышление древнего человека в родо-племенном коллективе было направлено на психологическую адаптацию к окружающему миру, на гармонизацию отношений человека с реальным миром с помощью иллюзорной, созданной народной фантазией эстетической действительности, находящей отражение в календарно-обрядовой, зрелищно-игровой и других видах народной культуры.

2.3. Фольклорное сознание в эпоху средневековья

Если на *архаической стадии* развития фольклорного сознания был сформирован основной семантический каркас фольклорной

традиции, обеспечивающий преемственность в развитии фольклора, то на последующей стадии – в эпоху средневековья – отмечается дальнейшее развитие фольклорного сознания, связанное с новым эволюционным витком в социально-историческом развитии общества (разложение родового строя, формирование патриархально-общинного и позднее – развитого феодального общества). На смену родо-племенному коллективу приходит крестьянская община, надолго ставшая основной единицей русской государственности. Как отмечает В.В. Колесов, «для Древней Руси важен уже не род, а племя, наследники прежних родов» (Колесов, 2000, с. 305), которое уже предстает простой людской массой «своих». Чем больше и чаще стычки с «чужими», тем прочнее единение этой массы, которая позже, уже за гранью Древней Руси, станет особым народом. От общины, как бы расходясь кругами в разные стороны, создается реальный мир средневекового русича: свои и чужие, близкие и ближние, друзья и товарищи, соседи и сябры, гости и – на самом дальнем порубежье – враги. Прежнее представление о семье как «роде» заменяется понятием о семье как социально важной единице общества.

Внутри крестьянской общины наряду с родственными отношениями четко прослеживается целый комплекс социальных отношений: соседские отношения, отношения в группах, связанных с хозяйственными задачами, межпоколенные отношения, а также отношения, условием возникновения которых является обряд (кумовство, побратимство и др.). Внутри крестьянской общины складывалась целая система нравственно-этических представлений и норм поведения, которые регулировались не юридическими установлениями, а почти исключительно общественным мнением. Многими исследователями отмечается эта приверженность русского человека к *норме*, к тому, как надо. В этом смысле община являлась не только основным хранителем народной традиции и регулятором норм поведения, но и объединяющим началом, единым целым, нивелирующим ценность отдельной личности. Как отмечает С.Е. Никитина, «деревня могла ощущать себя единым целым, происходящим от одного родоначальника. Об этом часто говорят названия деревень. Так, старообрядческие поселения в Верхокамье

(Урал) сплошь носят производные названия от собственных мужских имен... : Степаненки, Абраменки, Евтенки, Киршонки, Аброята, Нифонята, Андронята, Трошата, Егоры, Макары, Сидоры...» (Никитина, 1993, с. 11).

Но это уже не родовая патриархальная община — *гой* (древнейшее обозначение общины сохранилось в слове *изгой* «отвергнутый член общины»), а *вервь* (община, построенная не по кровному, а по территориальному признаку). Вervью-веревкой мерили пространство земли, принадлежащей одной общине. Изменение наименований обуславливается не только развитием социально-экономических отношений, но и мировоззренческими трансформациями. Как замечает В.В. Колесов, «мир в глазах славянина стал больше; он вышел за пределы сельской околицы и стал велик и широк» (Колесов, 2000, с. 241). Вместо «рода» с его «домом» возникает феодальный «двор», из дворов создаются «миры» и «города», которые совместно представляют собой «землю». Социальное дробление рода порождает группы, «дружины» и классы; так возникают «волость» и «власть» с бесконечно дробящимися степенями «государей»: от хозяина дома-двора до наследника Бога — владыки. Изменяются и отношения со «своими». Защищая себя от внешних вторжений, миры «сгущаются» в земли, земли — в княжества, княжества — в царства, а царство — в державу, которая крепко держит людей силой закона, отменяя старые обычаи (Колесов, 2000).

Раздвигающийся перед глазами средневекового русича мир позволяет включить в систему отношений третье лицо (*он* — наравне с *я* и *ты*), не входившее в систему кровного родства, внешнее по отношению к нему территориально. Таким образом, иерархия отношений в семье и обществе стала более дробной, и постепенно характерная для архаического сознания капитальная дихотомия всей картины мира, прежде всего, на *свой—чужой* дополняется промежуточными звеньями (*свои* перестают быть единым монолитом и распределяются по определенным иерархическим ступеням). Среди *своих*, например, выделяются возрастные группы — *молодые и старые* со свойственными им нормативными признаками, социальные группы, соседи, члены артели и др.:

*Сговорила меня мать
За боярина отдать.
— «Нейду, нейду, матушка,
Замуж за боярина!
Боярин-то охотничек:
Собаки-то у него борзья
А лакеи босые».*
*Сговорила меня мать
За крестьянина отдать.
— «Нейду, нейду, матушка,
Замуж за крестьянина.
Крестьянин-то, матушка,
Много земли пашет,
Деньги пропивает»...*

(Шейн, №579).

Однако в иллюзорном, эстетизированном мире, отраженном в коллективных фольклорных текстах, древние попарные противопоставления (культурные оппозиции), восходящие к языческим временам, не только сохранились в качестве структурообразующих элементов текста, но и, лишившись мифологических значимостей, перешли в разряд условно-художественных приемов.

Так, за представителями *своих* в фольклорных текстах сохранились и закрепились в качестве постоянных определителей положительно оценочные эпитеты, а *чужие* как представители оппозиционного класса награждались в свою очередь отрицательно-оценочными эпитетами:

*Отсылал татарин туриц на святую Русь,
Отсылал он туриц и наказывал:
«Поезжайте-ка, турицы, на святую Русь,
И ко славному ко городу ко Киеву,
Что-нибудь вы там да попроведайте,
Что деется на матушке святой Руси»...*
*И приехали турицы в стольно-Киев-град:
Хоть отдали-то турицы поганые
Посмотрели на князя на Владимира
И приехали к татарину поганому... 1989, т.1, № 7).*

Даже в устах «врага» татарина Русь остается *святой, матушкой*, а Киев — *славным городом*, что, однако, не воспринимается носителями фольклора как алогизм, так как соответствует нормативному признаку данных объектов в фольклорной традиции.

Хотя человек на протяжении всего средневековья осознает себя составной частью мира, он начинает последовательно и неуклонно объективировать этот мир в собственном сознании. Этот этап в развитии сознания характеризуется тем, что происходит постепенное отчуждение имени от вещи, которую имя обозначает. В средние века признаки, отделяясь от предмета, становятся приметой определенного класса, что и явилось в конечном итоге предпосылкой для развития категории отличительности и, соответственно, метафорических сопоставлений. Как пишет О.М. Фрейденберг, «прежнее тождество смыслов оригинала и его передачи заменилось только иллюзией такого тождества, т. е. «кажущимся» воображению тождеством» (Фрейденберг, 1978, с. 187). Эту мысль развивает Е.М. Мелетинский: «Лишь постепенно, когда свойство отделяется от вещи, субъект от объекта и т. д., мифологический образ превращается в фольклоре в художественную метафору. Отсюда обилие в поэтическом языке фольклора всевозможных символов» (Мелетинский, 1998, с. 16). Разрушение архаического сознания сопровождалось, как отмечает Ю.М. Лотман, бурно протекающими процессами: переосмыслением древних мифологических текстов как метафорических и развитием синонимии, что и создало условия для роста «гибкости» языка и развития поэзии (Лотман, 1973, с. 300).

К аналогичным процессам можно отнести и появление в фольклорных текстах *метафорических эпитетов*, основанных на сближении представлений и создающих конкретную наглядность признака:

– Как из далеча, из-под далеча во чистом поле.

Тут стоял да рос сыр матерый дуб.

У сыра дуба кореньца булатныя,

А коринушка у сыра дуба жемчужная,

Сучки-веточки на сыром дубу хрустальныя,

А листоченьки на сыром дубу бумажныя.

Под сырым дубом было стойлице коневие.

А во стойлице – сивый резвый конь;

На вершинушке у сыра дуба сидел млад ясен сокол

(Соболевский, I, № 492).

Десакрализация, ослабление строгой «веры» в миф приводит к относительно сознательной выдумке, реализующейся в фольклорных текстах в художественном обновлении отстоявшихся архаических образов, лишенных прежней мифологической семантики.

Так, метафоры *женщина расцвела, цветет как маков цвет*, возникшие из сопоставления человека и растения, которые одинаково рождает мать-земля, являются поэтической интерпретацией смыслового тождества, созданного дологическим мышлением. Прежняя мифологическая семантика не утрачивается, а трансформируется в поэтическую семантику, образуя семантический ареал фольклорного слова.

В этом процессе разрушения мифологического сознания выделяются два аспекта: *от верований – к художественной условности* и *от космического – к социальному, индивидуальному*. Если в архаических формах коллективного творчества фантастические, возвышенные образы наделялись сверхъестественными «космическими» свойствами, являлись своеобразной проекцией во вселенную, то уже на средневековой стадии в центре классического народного эпоса оказывается «героическая человеческая личность – но не индивидуальность, а персонаж, в предельно обобщенной, типизированной форме суммированы или, точнее, интегрированы возможности человеческого коллектива... Свойства целого человеческого коллектива «отвлекаются» и персонифицируются в объективизированном *образе могучего богатыря*, наделенного необыкновенной, но уже, в сущности, человеческой силой, совершающего подвиги во имя блага своего народа» (Гусев, 1967, С. 287–288). Этот гиперболизм носит ярко выраженный художественный характер, а сам герой социализируется, приобретая функции защитника интересов своего народа и государства.

Таким образом, «конкретный мир языческого быта сменяется условной и пока что неясной отвлеченностью средневековых идей» (Колесов, 2000, с. 308). И в этот поиск истины и духовно-практического освоения мира включается и фольклорное сознание, которое, постепенно освобождаясь от первобытного и мировоззренческого синкретизма, приобретает вполне определенные черты *художественного мышления*. Этот мировоззренческий процесс являлся неотъемлемой частью социально-динамических изменений в славянской духовной культуре и характеризовал протяженный во времени этап сложного и противоречивого становления древнерусской духовной культуры, представляющей собой уже «христианизированную культуру, хотя и в значительной

мере включившую, ассимилировавшую унаследованную «языческую» древнеславянскую культуру» (Гусев, 1993, с. 20).

Фольклорное сознание, обслуживающее фольклорную составляющую средневековой духовной культуры, отражает общемировоззренческие процессы этого периода. Природа славянской духовной культуры применительно к ситуации в средневековых славянских землях обычно характеризуется «двоеверием» («дуалистичностью», синтезом язычества и христианства). Хотя Н.И. Толстой выделяет в традиционной духовной культуре славян три генетически различных компонента: 1) язычество, унаследованное от праславянского периода, исконного для его носителей; 2) христианство, связанное с церковной догматикой; 3) «антихристианство» (либо – ахристианство, чаще всего язычество, но неславянского происхождения, проникшее в славянскую народную среду вместе с христианством или иным (субстратным, интерферентным) путем (Толстой, Толстая, 1978, с. 366). К третьему элементу Н.И. Толстой относит многие черты скоморошества, некоторые особенности зимней колядной обрядности и карнавального цикла и даже юродства.

Так, традиционный образ Георгия храброго в эпической поэзии носит мифический характер героя-полубога, устроителя земли русской и, соответственно, в духовных стихах о Елизавете Прекрасной и Егории храбром можно отметить формулы, демонстрирующие спаянность религиозной и художественной мысли, языческих мотивов и исторической памяти. Эти факты, выявляемые лишь при диахроническом подходе к традиционной архаической народной духовной культуре, позволяют при синхронно-структуральном рассмотрении этого явления говорить о «целостности религиозно-мифологических народных представлений, о народном единоверии, которое было характерно для славян...» (Толстой, 1978, с. 368). В.Е. Гусев характеризует эту целостность как «народное православие, как синтез интимного отношения к матери-земле, всей природе, к своему роду-племени и опоэтизированного восприятия христианской веры» (Гусев, 1993, с. 39).

На данной стадии *художественная культура* выделяется в относительно самостоятельную область наряду с другими составными частями духовной культуры и обслуживает, по мнению С.В. Рождес-

твенской, все слои феодального общества (вплоть до конца XVII – начала XVIII века, когда происходит резкое разграничение между культурой народной и культурой господствующих классов) (Рожественская, 1981). Таким образом, «фольклор, первоначально существовавший как неосознанное художественное творчество, стал искусством с четко осознаваемыми эстетическими установками. От прошлых состояний синкретизма в фольклоре по традиции сохранилась полифункциональность, но она характеризует лишь его разные грани, не мешает ему оставаться художественным монолитом» (Аникин, 1996, с. 158).

Таким образом, фольклорное сознание, которое, постепенно освобождаясь от первобытного и мировоззренческого синкретизма, приобретает вполне определенные черты *художественного мышления* и характеризуется следующими чертами: целостностью религиозно-мифологических представлений (народное православие), элементами десакрализации и появлением относительно сознательной выдумки (от верований – к художественной условности, от космического – к социальному, индивидуальному), развитием категории отличительности, расширением мира в восприятии человека.

2.4. Фольклорное сознание в поздний период

Третий этап в развитии фольклорного сознания явился отражением социодинамических процессов на рубеже средневековья и нового времени, когда общественно-исторический процесс привел к образованию российского многонационального государства и собственно русской нации. Народная художественная культура в этот период оставалась по преимуществу крестьянской, хотя с развитием городов и ремесленного производства все возрастающую роль в развитии художественной культуры играют и демократические слои городского населения, особенно жители посада, слобод, где жил, работал, проводил свой досуг ремесленный люд, а также так называемый «плебс» – неорганизованные в цехи трудовые элементы. Рудники, горные заводы Урала, Сибири и Алтая, мануфактуры в XVIII веке комплектовались в основном крепостными крестьянами. Их духовная культура, в значительной степени подавленная и деформированная в условиях горнозаводского быта,

сохраняла все же особенности крестьянской культуры. В их среде только зарождались первые ростки нового художественного творчества — песни горнозаводских рабочих людей и фабричных, их устные «тайные» сказы, предания, сатирические сказки и анекдоты. Особую струю в художественную культуру этого периода вливали свободолюбивое устное творчество участников многочисленных массовых крестьянских восстаний и рабочих бунтов, религиозных оппозиционных движений (старообрядцев, сектантов).

Существенные изменения в экономике России, развитие промышленности, отмена крепостного права и формирование рабочего класса в XIX — начале XX века имели следствием усложнение социальной структуры народной художественной культуры. Перемены в экономической жизни народа в капитализирующейся России заметно отразились на состоянии всех традиционных форм народного искусства, на изменении, а отчасти в сокращении роли крестьянства в развитии художественной культуры и в возрастании роли рабочего класса и городского населения в создании новых, нетрадиционных форм народного искусства (революционных песен и частушек, городского романа, новой мещанской баллады и др.). В целом, как отмечают исследователи, роль города как средоточия и трансформатора традиций народной культуры заметно возрастает. Создается сложная, не лишенная противоречий, специфическая демократическая городская культура, в которой сочетаются элементы традиционной культуры, новой «массовой» культуры и усваиваемые массами элементы культуры господствующих классов и профессионального искусства.

Не остается без изменений и структура крестьянской художественной культуры. Развитие капиталистических отношений в деревне расшатывает патриархальную сельскую общину, раскалывает крестьянство на мелких беднеющих производителей, часть которых пролетаризируется, превращается в наемных работников, и на сельскую буржуазию. На смену относительно единой крестьянской культуре приходит культура, социально дифференцированная по идеологическому содержанию, по-разному соотносимая и взаимодействующая с городской культурой.

В целом, как отмечает О.И. Шабалина, «водоразделом между вторым и третьим этапами развития фольклорного сознания является процесс превращения умственного труда в профессиональную деятельность, в результате которого ведущая роль в духовном развитии народа переходит к передовому, профессиональному искусству, науке и морали» (Шабалина, 2000, с. 18). Это приводит, по мнению исследователя, к появлению предреалистического, а затем и реалистического методов в осмыслении действительности, особенностью которых является исторически конкретное, специфически достоверное отражение действительности. «Причины трансформации фольклорного сознания лежат как в изменении объекта отражения действительности (меняется социальная структура образа жизни и места индивида в обществе), так и в изменении субъекта, что связано с возрастанием роли индивидуальности в жизни общества, рационализацией личности, сближением культур» (Шабалина, 2000, с. 19). Реалистические элементы, отражающие динамику стадийных изменений как фольклорного сознания, так и в целом фольклорной традиции, неизбежно оседают в художественной ткани фольклорного произведения:

*– У Глазковских молодежь
Дома гроша не найдешь.
Сапоги носят со скрыпом,
Оброков не платят;
Со стороны денег не носят, –
Приданого у девок просят,
Кому дали, кому нет,
А кому и не за что.
Молодчик молодой,
Бери девицу с собой!* (Шейн, № 312).

Однако реалистические элементы не приобретают в фольклорном тексте (особенно в текстах с ярко выраженной эстетической функцией) доминирующего положения. Это объясняется несколькими причинами.

Очевидно, что каждая стадия в развитии общества должна иметь свой общественный строй, свою идеологию, свое художественное творчество. Но, как отмечает В.Я. Пропп, «фольклор, равно как и другие явления духовной культуры, не сразу регистрирует про-

исшедшую перемену и надолго в новых условиях сохраняет старые формы» (Пропп, 1976, с. 30). Это особенно актуально для так называемых «холодных культур» (К. Леви-Стросс), к разновидности которых можно отнести и фольклорный пласт художественной культуры. Фольклорный текст как разновидность канонического текста обусловлен стойким механизмом консервации, который тормозит действие собственно языковой эволюции. Это значительно повышает аккумулятивную способность фольклорной традиции, основным стержнем которой остается стремление к сохранению изначальной структуры текста.

Этим фактором, в частности, обуславливается кардинальное отличие *литературного творчества* (индивидуального, личностного) от *фольклорного* (коллективного, массового). Если первое (литература) характеризуется принципиальной установкой на *новизну*, то определяющим признаком второго (фольклора) является установка на сохранение *традиции*. Хотя и нельзя отрицать факт существования литературной традиции, которая, по мнению П.Г. Богатырева, «глубочайшим образом отличается от понятия фольклорной традиции» (Богатырев, 1971, с. 372). Поэтому стадии в развитии литературы отмечались сменой художественных методов как форм осмысления действительности, а в фольклоре элементы новизны не устранили эстетических принципов творчества предшествующего времени, т. к. «самые эстетические принципы отражения действительности в фольклоре и в XIX веке и в предшествующих веках обладали теми свойствами, которые как бы ставили их выше каждой отдельно взятой эпохи» (Аникин, 1975, с. 32). Но из этого совсем не следует, как отмечает В.П. Аникин, что «искусство народа надысторично и не отражает реальной конкретности. Содержание фольклору диктует развивающаяся действительность, однако все исторически конкретное ложится в основу широких обобщений, выходящих за пределы отдельно взятого исторического периода времени. Своеобразие художественной типизации как выражение особого художественного метода в фольклоре опирается на жизненный опыт не только каждой отдельно взятой эпохи, но, благодаря традиционности творчества, вбирает в себя и опыт предшествующего времени» (Аникин, 1975, с. 33).

Из всего вышесказанного следует, что метод условных художественных обобщений является **всеобщим** для всех стадий в развитии фольклора, хотя и с неизбежностью трансформируется под влиянием обновляющихся мировоззренческих принципов. Поэтому применительно к фольклорному сознанию на последней (реалистической) стадии развития, как и на предшествующих, более целесообразно подходить с точки зрения *мировоззренческого синкретизма и гетерогенной природы*. Это, в свою очередь, обуславливает гетерогенную природу фольклорного текста, в структуре которого находят свое место мифологические, антропоморфные, религиозные, реалистические и другие элементы, образуя сложный, синкретический художественный комплекс:

*—Боже, благослови, господи,
Во святой час да во счастливой,
Во таланну пору-времечко!
Я поворочусь, невольница,
На праву руку на посолонь,
Куда солнышко катилось,
Луна небесна воротилася;
От стола да от дубового
Я станом стану в большой угол,
А лицом на высок терем.
Где-то есть у сей невольницы
Большаки в доме, начальники,
Как большухи-заповодчицы?...*

(Рыбников, 1990, т. 3, № 14).

Таким образом, рассмотрев особенности стадияльных изменений фольклорного сознания, отмечаем, что, руководствуясь общими, традиционными в своей основе принципами типизирования действительности, оно сохраняет в *синкретичном* виде признаки всех стадияльных изменений: 1) от *архаической (мифологической) стадии* — дуалистичность мышления, образность и чувственность представлений, проявляющиеся в идее изоморфизма и тождества сопричастных друг другу объектов действительности, элементы антропоморфизма, синкретизм и целостность сознания; 2) от *средневековой стадии* — условную отвлеченность средневековых идей, целостность религиозно-мифологических представлений (народное православие), элементы десакрализации и появление относи-

тельно сознательной выдумки (от верований – к художественной условности, от космического – к социальному, индивидуальному), развитие категории отличительности, расширение мира в восприятии человека; 3) от более позднего, *третьего этапа* в развитии фольклора, который продолжается и в настоящее время – объективирование мира в собственном сознании и появление элементов дескриптивного мышления – предреалистического, а затем и условно реалистического методов в осмыслении действительности вследствие изменений как **объекта** отражения действительности (меняется социальная структура образа жизни и места индивида в обществе), так и самого **субъекта** (возрастание роли индивидуальности в жизни общества, влияние письменной художественной культуры). Все эти мировоззренческие трансформации, возникшие в результате стадийных изменений фольклорного сознания, в соответствии с законами канонического искусства отложились в структуре фольклорного текста, образовав специфическую (гетерогенную по своей природе) речевую системность.

Вопросы и задания

1. Охарактеризуйте особенности фольклорного сознания на разных этапах его развития.
2. Каковы лингвостилевые следствия влияния фольклорного сознания на фольклорный текст?
3. В чем, по-вашему, специфика фольклорного сознания в сравнении с художественным сознанием? Можно ли считать фольклорный тип мышления разновидностью художественного мышления?

Рекомендуемая литература

Основная

1. Аникин, В.П. Теория фольклора : курс лекций / В.П. Аникин. – М. : Изд-во МГУ, 1996. – 408 с.
2. Венгранович, М.А. Экстралингвистическая обусловленность лингвостилевой специфики фольклорного текста : монография / М.А. Венгранович. – Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2004. – 197 с.
3. Шабалина, О.И. Фольклорное сознание как способ духовно-практического освоения действительности : автореф. дис. ... канд. философ. наук / О.И. Шабалина. – Магнитогорск, 2000. – 21 с.

Дополнительная

4. Аникин, В.П. Творческая природа традиций и вопрос о своеобразии художественного метода в фольклоре / В.П. Аникин // Проблемы фольклора. – М. : Наука, 1975. – С. 30–40.
5. Богатырев, П.Г. Вопросы теории народного искусства / П.Г. Богатырев. – М. : Искусство, 1971. – 261 с.
6. Богуславский, В.М. Человек в зеркале русской культуры, литературы и языка / В.М. Богуславский. – М. : Космополис, 1994. – 237 с.
7. Гусев, В.Е. Эстетика фольклора / В.Е. Гусев. – Л. : Наука, 1967. – 319 с.
8. Гусев, В.Е. Русская народная художественная культура : теоретические очерки / В.Е. Гусев. – СПб., 1993. – 110 с.
9. Колесов, В.В. Древняя Русь: наследие в слове. Мир человека / В.В. Колесов. – СПб. : Филологический ф-т СПбУ, 2000. – 326 с.
10. Кубланов, Б.Г. Гносеологическая природа литературы и искусства / Б.Г. Кубланов. – Львов : Изд-во Львовского ун-та, 1958. – 289 с.
11. Леви-Брюль, Л. Первобытное мышление / Л. Леви-Брюль. – М. : Атеист, 1930. – 337 с.
12. Лотман, Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс / Ю.М. Лотман // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М., 1973. – С. 16–22.
13. Мальцев, Г.И. Традиционные формулы русской необрядовой лирики [К изучению эстетики устно-поэтического канона] / Г.И. Мальцев // Русский фольклор. Т. XXI. Поэтика русского фольклора. – Л. : Наука, 1981. – С. 13–38.
14. Мелетинский, Е.М. Миф и историческая поэтика фольклора / Е.М. Мелетинский // Избранные статьи. Воспоминания. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1998. – С. 11–32.
15. Никитина, С.Е. Устная народная культура и языковое сознание / С.Е. Никитина. – М. : Наука, 1993. – 187 с.
16. Потебня, А.А. Мысль и язык / А.А. Потебня // Собрание трудов. – М. : Лабиринт, 1999. – 268 с.

17. Пропп, В.Я. Фольклор и действительность / В.Я. Пропп. — М. : Наука, 1976.
18. Рождественская, С.Б. Русская народная художественная традиция в современном обществе / С.Б. Рождественская. — М. : Наука, 1981. — 207 с.
19. Толстой, Н.И. К реконструкции древнеславянской духовной культуры (лингво-этнографический аспект) / Н.И. Толстой, С.М. Толстая // Славянское языкознание : VIII Международный съезд славистов ; доклады советской делегации. — М. : Наука, 1978. — С. 364–385.
20. Узенер, Г. Что такое мифология? / Г. Узенер // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. — 1908. — Т. 24. — № 3.
21. Фрейденберг, О.М. Миф и литература древности / О.М. Фрейденберг. — М. : Вост. лит. РАН, 1998. — 798 с.
22. Хроленко, А.Т. Своеобразие фольклорного слова / А.Т. Хроленко // Русский фольклор. Т. XXVI. Проблемы текстологии фольклора. — Л. : Наука, 1991. — С. 123–130.
23. Червинский, П.П. Семантический язык фольклорной традиции. — Ростов н/Д : Изд-во Ростовского ун-та, 1989. — 229 с.
24. Щапов, А.П. Исторические очерки народного мирозерцания и суеверия / А.П. Щапов // Сочинения. — СПб. : Изд-е М.В. Пирожкова, 1906. — Т. 1. — С. 46–173.

Лекция 3

Фольклорная коммуникация как особый тип художественной коммуникации

План

- 3.1. *Естественный (контактный) и технический типы коммуникации.*
- 3.2. *Фольклорный текст как компонент фольклорной коммуникации. Понятие о фольклорном гипертексте и гиперсубъекте фольклорного творчества.*
- 3.3. *Фольклорная коммуникация как разновидность автокоммуникации.*
- 3.4. *Два типа фольклорной коммуникации.*

3.1. Естественный (контактный) и технический типы коммуникации

Вторым, не менее существенным экстралингвистическим фактором, определяющим лингвостилевые особенности фольклорного текста, является специфический тип художественной коммуникации – **фольклорная коммуникация**. Именно характер коммуникации К.В. Чистов считает основополагающим при определении специфики фольклора в сопоставлении с художественной литературой, коммуникация в которой осуществляется при помощи технического (т. е. изобретенного человеком, вторичного) средства – материально закрепленного текста. Данные термины – «естественный», «контактный» и «технический» типы коммуникации – К.В. Чистов заимствовал у А. Моля, который так обозначал соответственные «каналы связи» (Моль, 1966).

В отличие от художественного фольклорный коммуникативный акт обусловлен «естественным», «контактным» типом коммуникации в фольклоре, которая осуществляется при помощи естественных средств (каналов информации) – звучащего слова, мимики, жеста и т. д. в условиях живого (непосредственного) контакта исполнителя и слушателя, что позволяет говорить о гетерогенном (синкретичном) характере фольклорной коммуникации, сочетающей признаки отображенной и реальной коммуникации.

Два выделенных типа коммуникации (художественный и фольклорный), находящих применение в эстетической сфере, отличаются друг от друга, прежде всего, *механизмом осуществления коммуникации*. К отличительным признакам фольклорной коммуникации К.В. Чистов относит следующие.

1. Для контактного типа коммуникации характерна направленность информации вполне определенной и реальной аудитории, т. е. так называемая *аксиальная и распределенная* информация. Исполнитель волен выбирать своих слушателей, равно как и слушатели выбирают своего исполнителя. В противоположность этому писатель может только предполагать будущего читателя, мысленно ориентироваться на него. Обычно читатель выбирает писателя (созданное им литературное произведение). В этом случае, как считает К.В. Чистов, «следует говорить о неопределенной информации

или, в соответствии с принятой терминологией, о *ретиальной* или *абсолютной информации*» (Чистов, 1975, с. 36).

2. Различные типы информации обуславливают особенности восприятия данной информации слушателем. При контактной коммуникации используются естественные каналы — человеческая речь, т. е. первичная знаковая система. Именно поэтому устная передача словесно-художественных произведений является нормальной — она соответствует нормальному звуковому бытию слова (в естественном синкретизме с интонацией и жестом), а также способствует установлению естественного контакта субъекта и адресата (исполнителя и слушателя). В условиях коммуникации технического типа, по мнению К.В. Чистова, происходит переход (перекодирование) от первичной знаковой системы (речь) ко вторичной (письменность), в процессе которого гасятся все внетекстовые элементы, к которым исследователь относит не только интонационные и мимические компоненты, но и контекст пения или рассказывания, предшествующее или последующее поведение исполнителя и слушателя. Читатель, имея дело со вторичной знаковой системой (фиксированным текстом), совершает в своем сознании декодирование — обратный переход к исходному состоянию текста. Соответственно, чтение не может привести к результатам, равноценным восприятию синкретического (креолизованного) текста в контактных условиях, что приводит, как считает автор, к потерям, прежде всего, в эмоциональной, а не в семантической сфере. Кроме того, в данном случае необходимо учитывать также такой важный фактор, как принадлежность участников естественной (в частности, фольклорной) коммуникации к однородной/неоднородной культурной среде, который неизбежно скажется на особенностях восприятия устного (фольклорного) текста.

3. Третьей существенной особенностью коммуникации естественного типа К.В. Чистов считает *одномоментность* (*синхронность*) процесса исполнения и восприятия. При этом эмоциональный заряд, содержащийся как в тексте, так и во внетекстовых элементах, резко усиливается так называемым эффектом *соприсутствия* — параллельностью и одновременностью переживаний исполнителя и слушателя, тем, что Г.И. Мальцев называет «совместным приоб-

щением к образцам» (Мальцев, 1981, с. 32). Следует иметь в виду, что эмоциональное сопереживание имеет место прежде всего в однородной культурной среде, когда и слушатель, и исполнитель объединены общностью фольклорной традиции. В противном случае восприятие слушателя, не подкрепленное знанием семантического языка традиции, во многом будет зависеть от его собственных вкусовых пристрастий (нравится/не нравится). Одномоментность исполнения и восприятия способствует осуществлению того, что в общей кибернетике называется «обратной связью»: исполнитель может корректировать содержание и структуру текста и внетекстовых элементов в зависимости от реакции слушателей в ходе исполнения. В этом К.В. Чистов видит одну из причин вариативности фольклорного текста.

В отличие от этого для коммуникации технического типа характерна разорванность актов исполнения автором (сочинения, записи текста) и восприятия адресатом (чтения). Важнейшее свойство письменности — фиксирование и сохранение информации — обеспечивает общение писателя и читателя, разъединенных временем и пространством, и именно в этом состоит величайшее завоевание культуры. Однако это завоевание, как отмечает К.В. Чистов, «разобщило писателя и читателя, лишило их непосредственного контакта, привело к окостенению текста, лишило творца возможности живо варьировать его в зависимости от аудитории и обстоятельств исполнения» (Чистов, 1975, с. 39).

Охарактеризованные признаки двух типов коммуникативных систем — **естественной** и **технической** — могут послужить дополнительным фактором для выявления различий между фольклором и литературой, которые сводятся, прежде всего, к непрерывности и прерывистости коммуникативного процесса: «В условиях коммуникации технического типа читатель — лицо только воспринимающее, «потребляющее» эстетическую информацию. Коммуникативная цепь на нем замыкается... Коммуникативная цепь в условиях коммуникации естественного типа складывается из ряда самостоятельных (дискретных), но органически связанных друг с другом звеньев — актов исполнения, восприятия, запоминания и т. д. В своей совокупности они образуют механизм традиции, обеспечи-

вают выживание и совершенствование, либо гибель того или иного фольклорного произведения, его фольклоризацию, нарастающее превращение индивидуального творческого акта в обобщенный и коллективный творческий акт. Именно в этом и состоит в конечном счете коллективный характер фольклорной традиции» (Чистов, 1975, с. 42).

3.2. Фольклорный текст как компонент фольклорной коммуникации. Понятие о фольклорном гипертексте и гиперсубъекте фольклорного творчества

Коммуникация в фольклоре, так же, как и в родственной ей сфере письменной художественной литературы, не обходится без ключевого посредника – *фольклорного текста*, имеющего, по сравнению с литературным аналогом, специфические признаки: 1) отсутствие письменной фиксации, следствием чего является изменяемость, существование в виде вариантов, ориентированных на единый инвариант и объединяемых нами в общее понятие – **гипертекст**, а также его «внеличный» характер, так как фольклорный текст – это продукт коллективного творчества и, соответственно, имеет характер открытости, незавершенности, бесконечности; 2) другой признак обусловлен неразграниченностью субъекта и адресата в фольклоре и, соответственно, двунаправленностью творческого процесса в фольклоре – активным участием в процессе создания текста как исполнителя, так и слушателя. Рассмотрим эти признаки.

1. Отсутствие письменной фиксации фольклорного произведения приводит к тому, что оно, как замечает Ю. Богатырев, «подобно *lanque*... внелично и существует только потенциально, это только комплекс известных норм и импульсов, канва актуальной традиции, которую исполнители расцвечивают узорами индивидуального творчества, подобно тому как поступают производители *parole* по отношению к *lanque*» (Богатырев, 1971, с. 374).

«Неконечность» фольклорного текста и существование в виде вариантов обеспечивают данному виду текста свойство, которое И.А. Подюков определяет как *объемность* (Подюков, 2001, 145). Это свойство, наряду с «принципиальной фрагментарностью» и интертекстуальностью (обращенностью к общефольклорной традиции), позволяет предположить, что фольклорный текст – это находящийся-

ся на стадии постоянного обновления **гипертекст**. Под **фольклорным гипертекстом** мы понимаем *совокупность всех имеющихся и потенциальных вариантов единого инварианта, образующих сверткестовое единство за счет системы традиционных интертекстуальных связей и обращенности к общему информационному (семантическому) пространству — фольклорной традиции*. Наше понимание фольклорного текста как гиперструктуры аналогично трактовке гипертекста О.В. Дедовой как «некоего информационного пространства, позволяющего разрушить формальную оболочку отдельного конкретного текста, в него помещенного, за счет создания системы связей, служащей объединению этих отдельных текстов в сверткестовые единства» (Дедова, 2003, с. 106).

Введение данного понятия позволяет, на наш взгляд, отчасти снять остроту существующих терминологических разногласий по вопросу о функциональном статусе конкретного фольклорного варианта и о соотношении *инвариант — вариант*. Поскольку фольклорная традиция представляет собой органическое сочетание стабилизирующих и динамических факторов, постольку данное сочетание различно понимается фольклористическими школами и направлениями — от абсолютизации стабильности до абсолютизации изменчивости. Это обстоятельство обуславливает несовершенство существующей терминологии, использующейся для обозначения соотношения вариантов на разных стадиях исторической жизни текста. Так, К.В. Чистов, анализируя эволюцию терминологической системы «финской школы» и других фольклористических школ, отмечает неоднозначность толкований ключевых терминов — **пратекст (Urform, Urtext)**, **нормальный текст (Normalform Normaltext)** («финская школа»), **Zieltext** (М. Люти), который может быть переведен как «целевая», «целесообразная» форма, и **инвариант**, которым обозначаются весьма разнородные явления, объединенные, как правило, только признаком устойчивости в противоположность изменчивости, вариативности (Чистов, 1977). При этом исходя из существующих толкований сложно определить функциональный статус фрагментарных промежуточных форм — как находящихся вне фольклорного процесса в силу своего несовершенства или как мутационных форм, не до конца реализующих инвариантную

схему, но имеющих право на существование. Такие незаконченные промежуточные формы в «Собрании народных песен П.В. Киреевского» (Л., 1983) определяются как *фрагменты*. Но, несмотря на их явную фрагментарность и «неполноценность», они включаются в общую совокупность вариантов наряду с полноценными, «целесообразными» формами.

Думается, что объединение всех текстовых реализаций в понятие единого **гипертекста** позволит не только избежать терминологических затруднений, но и приблизиться к выявлению объективно существующих сущностных признаков фольклорного текста, к которым бесспорно относятся *вариативность* и смежные с ним признаки *открытость*, *бесконечность* фольклорного текста. Сам факт изменяемости фольклорного текста сравнительно с неизменяемостью произведений литературных В.Я. Пропп считал определяющим специфическим признаком фольклора.

2. Вторым, не менее значимым признаком коммуникативного акта в фольклоре является *неразграниченность субъекта* (адресанта) и *адресата* (слушателя, реципиента), которая проявляется в двух аспектах. Во-первых, в акте фольклорной коммуникации (при условии общности традиции) нет, как правило, фиксированного разделения на исполнителей и слушателей (сравните всеобщее участие в обряде, элементы диалога между зрителями и актерами в народном театре, совместное пение и т. д.). Здесь нет «активного» творца и «пассивной» аудитории (что имеет место в индивидуальном искусстве), и универсальная оппозиция «адресант-адресат», предложенная Р. Якобсоном, ослабляется. Итальянский теоретик искусства А. Банфи, рассматривая так называемые «зрелищные» виды искусства или виды культуры, предполагающие «участие коллектива в представлении» (к которым, безусловно, следует отнести и фольклор), различает три степени активности коллектива: *первый тип* — массовые народные развлечения, народные празднества, карнавалы, игры, когда каждый человек — активный и непосредственный участник зрелища; в этом случае воспринимающий и исполнитель — одно лицо; *второй тип* — так называемое «конституцированное зрелище», к которому автор относит народные свадебные и похоронные обряды, а также религиозные обряды

и церемонии; на этом этапе происходит разделение функций непосредственных исполнителей и зрителей-слушателей, хотя и те и другие еще объединены единым совместным действием, а зрители-слушатели активно участвуют в представлении; *третий тип*, который А. Банфи определяет как «эстетически оформленное зрелище» и относит к нему уже индивидуальные виды зрелищного искусства — театр и кино; в этом случае представление приобретает самостоятельность, а исполнитель и зритель-слушатель окончательно разделены, хотя и здесь сохраняется относительная активность коллективного восприятия. Но, заметим, эта активность не идет дальше стадии восприятия и не влияет на процесс творческого «производства». Другое дело в фольклоре, где зритель-слушатель находится внутри творческой «лаборатории» и непосредственно влияет на процесс текстопорождения. В этом, как справедливо отмечают исследователи фольклора, одно из основных отличий фольклора как массового искусства от других видов индивидуального искусства (художественной литературы как словесного искусства, театра, кино как синтетических видов искусства и др.). Как пишет О.М. Фрейденберг, «только с появлением индивидуального творчества станет возможным обособление активного и пассивного начал внутри самого сознания и появляется искусство с его творцами и его силой воздействия на не-творцов (как в религии — разделение на верующих и неверующих). Чем искусство древнее, тем меньше разницы между активными и пассивными формами художественного сознания, тем воздействие искусства сильнее; мы удивляемся, узнавая, какое мощное влияние имело на древних людей их искусство» (Фрейденберг, 1978, С. 166–167).

В фольклорном социуме традиция равно дана всем членам этого общества, которое осуществляет и «предварительную цензуру» на этапе возникновения фольклорного текста, и дальнейшую его «шлифовку», и «охранительную» функцию (о которой писал В.Е. Гусев — 1967, с. 178).

Таким образом, фольклорный социум дифференцируется на слушателей и исполнителей только в момент исполнения (и то, если иметь в виду фольклорные произведения, исполняемые сольно). Только в ситуации исполнения фольклорного произведения

автор (исполнитель) и слушатель непосредственно противопоставлены друг другу как два участника коммуникативного акта. При этом слушатель (реципиент) не менее активен, чем сам исполнитель. Если творческая роль читателя художественного произведения как сотворца сводится лишь к индивидуальной интерпретации авторского текста, к распределению содержания текста в личностно освоенный смысл и индивидуальное переживание (которые могут быть адекватными идейно-художественному замыслу автора, но могут и существенно отличаться), не затрагивая при этом сам текст, то адресат-слушатель, как правило, соучаствует в исполнении фольклорного текста, тем самым оказывая влияние на сам процесс создания варианта (т. е. текстопорождения).

Однако степень активности и соучастия слушателя фольклорного текста может быть различной в зависимости от жанра фольклорного произведения (сравните степень участия слушателей в исполнении эпического (монологического) текста и лирической песни с ее установкой на коллективное исполнение) и даже от исполнительской манеры (индивидуальной или хоровой), принятой в конкретном фольклорном социуме. Вс. Миллер, сравнивая исполнение *старин* (былин и исторических песен) в северных районах России и в казаческой среде, отмечает: «В северном районе России, как известно, «старинны», т. е. былины и исторические песни поются («сказываются») одним исполнителем, «сказителем». У казаков эти песни «играются», т. е. в их исполнении участвуют несколько лиц. По словам В. Железнова, на Урале большинство песен начинается запевом одного человека, потом вступает хор, хотя бы пение это и было унисонное; зачастую хор вступает на половине слова».

В качестве примера можно привести два варианта одной песни «Разин и казачий круг»:

1 вариант

*У нас то было, братцы, на тихом Дону,
На тихом Дону, во Черкасском городе,
Породился удалой доброй молодец
По имени Степан Разин Тимофеевич.
Во казачий круг Степанушка не хаживал,
Он с нами, казаками, думу не думывал,
Ходил-гулял Степанушка во царев кабак,*

*Он думал крепкую думушку с голудьбою:
«Сударь мои, братцы, голь кабацкая!
Поедем мы, братцы, на сине море гулять,
Разобьемте, братцы, басурмански корабли,
Возьмем мы, братцы, казны сколько надобно,
Поедемте, братцы, в каменну Москву,
Покупим мы, братцы, платье цветное,
Покупивши цветно платье, да на низ поплывем»*
(Исторические песни XVII в., № 143).

2 вариант

Запев. Как у нас-то было на тихом Дону, в славном

Хор. Городе Черкасским.

З. Породился, появился

Х. Удалой-то там казак,

По прозванью Степан Тимофеевич,

З. Степан Тимофеевич.

Х. В войсковую канцелярию

Он совсем не хаживал,

З. Он совсем не хаживал,

Х. С казаками-то во кругу

Дум горьких он не думывал,

З. Дум горьких не думывал.

Х. Как ходил-то он во царев кабак,

Степан Тимофеевич,

З. Степан Тимофеевич.

Х. Думал думушку со своей голью,

Он голью гольтьбою,

З. Он голью гольтьбою.

Х. «Ты гольтьбушка ли моя,

Голь моя разбесчастливая,

З. Голь моя несчастная!

Х. Собирайся-ка ты, гольтьбушка,

На сине море гулять,

З. На сине море гулять,

Х. Разнесем-ка мы по бревнушкам

Кораблики басурманские,

З. Корабли-то вражие,

Х. Побываем мы, погуляем

На Волге широкой реке»

(Исторические песни XVII в., № 144).

Как видно из данных примеров, соучастие слушателей может проявляться в «подхватывании» мелодии, в непосредственном включении в само действие, в других случаях – в возгласах одобрения или неодобрения исполняемому и иных эмоциональных реак-

циях, стимулирующих импровизации исполнителя и приводящие, как следствие, к различного вида «вибрациям» текста. Все это стимулирует создание особой ситуации исполнения и импровизации самого исполнителя, в результате чего изменяется фольклорный текст (создается новый вариант) и обеспечивается непрерывность творческого процесса. При этом следует учесть, что слушатель не только соучаствует в создании данного варианта текста, но и становится потенциальным будущим исполнителем этого же текста, и на этапе будущего исполнения (воспроизведения) текста внесет в него – под воздействием новой ситуации и нового состава слушателей – свои изменения (создаст новый вариант единого гипертекста). Об этом писал и В.Я. Пропп: «Если читатель литературного произведения есть как бы лишенный всяких полномочий бессильный цензор и критик, то всякий слушатель фольклора есть потенциальный будущий исполнитель, который в свою очередь – сознательно или бессознательно – внесет в произведение новые изменения» (Пропп, 1976, 23).

Именно в *творческой роли адресата и в двунаправленном* (со стороны исполнителя и слушателя) *воздействии* на фольклорный текст – заключается, на наш взгляд, второй аспект **неразграниченности субъекта и адресата** речи в акте фольклорной коммуникации.

Из этого можно сделать вывод о том, что категории *субъекта (исполнителя)* и *адресата (слушателя)* в фольклорном коммуникативном акте имеют признаки инвертированности и противопоставляются друг другу только в ситуации непосредственного исполнения текста, что позволяет объединить их в единую категорию, которую мы определяем через понятие **гиперсубъект фольклорного творчества** – *синкретичную категорию, объединяющую субъекта (исполнителя) и адресата (слушателя) – создателей единого фольклорного гипертекста* (рис. 1).

Сущность данной категории можно выразить следующей формулой:

$$(R_1)S_1 \leftrightarrow (R_2)S_2 \leftrightarrow (R_3)S_3 \leftrightarrow R_n(S_n)...$$

Данная формула показывает, во-первых, синкретичность категории **гиперсубъект** (что обозначается в данной схеме объединенным символом **(R)S**), обусловленную инвертированным характе-

ром как субъекта, так и адресата в фольклоре (исполнитель (S_1) был в свое время слушателем (R_1), слушатель же является потенциальным исполнителем (S_2), а оба – активные участники коллективного процесса создания единого фольклорного текста – гипертекста). Во-вторых, данная схема демонстрирует тот факт, что число участников творческого процесса в фольклоре не носит конечного характера (это выражается в схеме символом $R_n(S_n)...$).



Рис. 1. Структура гиперсубъекта фольклорного творчества

В соответствии с отмеченными признаками фольклорного текста коммуникативная цепь естественного (фольклорного в том числе) типа коммуникации может быть представлена в виде следующей схемы:

$$(R)S \rightarrow T \leftarrow R_1(S_1) \rightarrow T_1 \leftarrow R_2(S_2) \dots$$

В этой схеме компонентом $(R)S$ обозначается специфическая для фольклорной коммуникации категория **гиперсубъекта**, объединяющая в едином понятии субъекта (исполнителя) и адресата (слушателя) – сотворцов единого фольклорного **гипертекста**, обозначаемого в схеме соответствующими символами: $T, T_1 \dots$ При этом следует иметь в виду, что варианты фольклорного текста, число которых может быть бесконечно ($T, T_1 \dots$), обязаны своим существованием **инварианту** (тексту-коду – в терминологии Ю.М. Лотмана) – особому тексту, лежащему между языком и поверхностным текстом (вариантом) и задающим рамки варьирования данного текста. Поэтому в понятие фольклорного **гипертекста** необходимо включать инвариант (T_0) и всю совокупность его вариантов (уже созданных и потенциальных). Таким образом, полная схема фольклорной коммуникации может быть представлена в виде, приведенном на рис. 2.

Однако следует заметить, что данная схема объективно отражает характер фольклорной коммуникации при условии принадлежности коммуникантов однородной культурной среде, в кото-

рой все участники имеют одинаковые фоновые знания (обладают единством языкового опыта, общим тезаурусом, традицией, общими коллективными текстами, тождественностью объема памяти, единством представлений о норме, языковой референции и прагматике и т. д.), т. е. обладают общностью «апперцепцирующей массы» (в терминологии Л.П. Якубинского). По мнению Л.П. Якубинского, «апперцепцирующая масса, определяющая наше восприятие, включает в себя элементы *постоянные* и *устойчивые*, которыми мы обязаны *постоянным* и *повторяющимся* влияниям свойственной нам *среды...*» (Якубинский, 1923, с. 147). В том случае, когда коммуниканты принадлежат однородной культурной среде и имеют одинаковые фоновые знания, фольклорная коммуникация имеет признаки *автокоммуникации*.

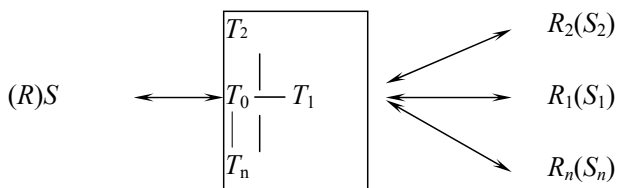


Рис. 2. Схема фольклорной коммуникации

3.3. Фольклорная коммуникация как разновидность автокоммуникации

Автокоммуникацию Ю.М. Лотман определяет как коммуникацию **Я—Я** (когда субъект передает сообщение самому себе, то есть тому, кому оно и так уже известно). При этом Ю.М. Лотман так описывает механизм передачи информации в канале «Я — Я»: «...вводится некоторое сообщение на естественном языке, затем вводится некоторый добавочный код, представляющий собой чисто формальную организацию, определенным образом построенную в синтагматическом отношении и одновременно или полностью освобожденную от семантических значений, или стремящуюся к такому освобождению. Между первоначальным сообщением и вторичным кодом возникает напряжение, под влиянием которого появляется тенденция истолковывать семантические элементы текста как включенные в дополнительную синтагматическую конс-

трукцию и получающие от взаимной соотнесенности новые – реляционные – значения» (Лотман, 1999, с. 34). По Ю.М. Лотману, текст в канале «Я – Я» имеет тенденцию «обращать индивидуальными значениями и получает функцию организатора беспорядочных ассоциаций, накапливающихся в сознании личности» (Лотман, 1999, 35), тогда как в канале «Я – ОН» происходит передача константного объема новой информации, которая до начала акта коммуникации известна субъекту, но неизвестна объекту (адресату).

К типичным чертам *автокоммуникационных текстов* Ю.М. Лотман относит: 1) наличие ранее известной информации; 2) особую синтагматическую организованность текста, внутри которой приглушаются первичные семантические связи за счет роста синтагматических связей внутри сообщения; 3) способность текста возбуждать внетекстовые ассоциации разных уровней – от наиболее общих до предельно личных, что приводит к возрастанию информации за счет ввода не нового сообщения, а нового кода (особых ритмических рядов, повторов, дополнительных упорядоченностей и т. д., сдвигающих контекстную ситуацию); 4) как следствие этого, многократность, повторность чтения (или слушания).

Функционально **автокоммуникационный текст** используется не как сообщение, а как *код*, когда он не прибавляет нам каких-либо новых сведений к уже имеющимся, а трансформирует уже имеющиеся сообщения в новую систему значений. Поэтому ориентированный на автокоммуникацию текст не только не будет чуждаться штампов, а «проявит тяготение к превращению текстов в штампы и отождествлению «высокого», «хорошего» и «истинного» со «стабильным», «вечным» – то есть штампом». По мнению Ю.М. Лотмана, культуры, ориентированные на автокоммуникацию, способны развивать большую духовную активность по сравнению с культурами, ориентированными на получение информации извне, т. к. воспринимающему автокоммуникационный текст «еще предстоит трансформировать полученные им штампы в тексты своего сознания» (Лотман, 1999, с. 45).

Фольклорная коммуникация, совпадая в общих чертах с описанной Ю.М. Лотманом коммуникацией типа «Я–Я», обнаруживает ряд *специфических признаков*.

Содержание автокоммуникационного текста, под воздействием добавочных кодов и возникающих ассоциаций, меняется: общеязыковая семантика остается, но на нее накладывается вторичная, образуемая за счет семантических приращений внутри синтагматически организованной системы (особой речевой системности). Этот признак можно считать типобразующим для художественного текста, хотя нельзя не согласиться с мнением Ю.М. Лотмана, что искусство «использует наличие обеих коммуникативных систем... Эстетический эффект возникает в момент, когда код начинает использоваться как сообщение, а сообщение как код, т. е. когда текст переключается из одной системы коммуникации в другую...» (Лотман, 1999, с. 40). Однако изменяемость содержания художественного текста (степень которой зависит от образно-эмоционального уровня воспринимающего сознания) не влияет на формальную организацию текста, который остается неизменным.

В фольклорной коммуникации ситуация иная. Фольклорный текст, отражающий черты канонического, ритуализованного искусства, искусства эстетики тождества, строится по прямо противоположному принципу: область сообщения в нем предельно канонизируется (фольклорный смысл традиционен и обусловлен фольклорной традицией), а область выражения («язык» системы) сохраняет неавтоматизированность (фольклорный гипертекст существует в виде вариантов). При этом адресат (слушатель) становится полноправным участником процесса сотворчества и, в отличие от читателя художественного текста, влияет не только на возрастание информации внутри воспринимающего сознания, но и на форму самого текста, который как в момент исполнения, так и на стадии создания нового варианта может претерпевать существенные трансформации (преднамеренные и непреднамеренные импровизации).

Однако эти трансформации задаются текстовым инвариантом (текстом-кодом), состоящим из ограниченного числа элементов с тенденцией к предельной их стабилизации и с жесткими правилами сочетания, что, с одной стороны, не позволяет варианту оторваться от текстового «образца», а с другой – объединяет все имеющиеся варианты в единый гипертекст, обладающий чертами интертекстуальности, открытости, бесконечности. Это дает воз-

возможность говорить об относительности формальных трансформаций в фольклорном тексте и, соответственно, об автоматизированности как плана содержания, так и плана выражения.

В этом случае возникает парадокс, так как в области искусства полной автоматизации кодирующей системы не может произойти. Иначе искусство перестанет быть искусством. Если литературно-художественный (неканонический) текст имеет твердые границы и относительно стабильный объем информации, которую читатель может интерпретировать по-разному, в соответствии с собственным видением, то фольклорный (канонический) текст – это лишь наиболее осязаемая, но не основная часть произведения. Он нуждается в обязательной отсылке к фольклорной традиции, в насыщении текстовых единиц традиционными фольклорными смыслами и, соответственно, требует от слушателя обязательного знания фольклорной традиции. Иначе фольклорный текст превратится в чисто синтагматический, асемантический текст и ожидаемый перлокутивный эффект не состоится.

Поэтому фольклорный текст играет роль возбудителя, вызывающего возрастание информации внутри сознания получателя. Это самовозрастание информации актуализирует роль адресата в фольклорной коммуникации. Адресату (слушателю) здесь отводится более активная роль – роль сотворца, чем при простой передаче информации, как нехудожественной, так и художественной (и в том, и в другом случае адресат в основном настроен на то, чтобы получить информацию из текста). Об этом говорит и Ю.М. Лотман: «Получатель фольклорного (а также и средневекового) художественного сообщения лишь поставлен в благоприятные условия для того, чтобы прислушаться к самому себе. Он не только слушатель, но и творец... Слушатель фольклора скорее напоминает слушателя музыкальной пьесы, чем читателя романа» (Лотман, 1973, с. 19).

С этим связано то, что фольклорный текст не теряет способности быть информационно активным, т. к. механизм воздействия фольклорного текста основывается на совместном приобщении к традиции.

3.4. Два типа фольклорной коммуникации

Однако базовые признаки фольклорной коммуникации (активное участие обоих участников фольклорного коммуникативного акта в структурировании текста, общность признаков с автокоммуникацией) характерны не для каждого коммуникативного акта. Это связано как с изменением культурного контекста (разрушением общих традиций), так и с принадлежностью исполнителя и слушателя, участвующих в фольклорной коммуникации, разным культурам. В связи с этим возникает необходимость говорить о **двух типах фольклорной коммуникации**:

- 1) коммуникации типа $S_1 \leftrightarrow R_1(S_2)$, в которой исполнитель (субъект – S_1) и слушатель (адресат – R_1) принадлежат однородной культурной среде (с общей традицией, тезаурусом, общими коллективными текстами);
- 2) коммуникации типа $S \rightarrow R$, в которой исполнитель (субъект – S) и слушатель (адресат – R) либо принадлежат одной культуре (одной этнической общности), но разделены временем, либо относятся к разным культурам. В этом случае, как отмечает С.Е. Никитина, «разрушается однородная культурная среда, в которой все участники имеют одинаковые фоновые знания, меняется прагматическая установка исполнителя и возникает дополнительный текст, играющий роль моста между двумя культурами, текст, специально обращенный к адресату, стилистически маркированный» (Никитина, 1982).

При построении модели фольклорной коммуникации, на наш взгляд, необходимо учитывать различия между обозначенными типами коммуникации. Остановимся на них подробнее.

1. *Первый тип* фольклорной коммуникации ($(R)S_1 \leftrightarrow R_1(S_2)$) обладает чертами, характерными для автокоммуникационных систем: сообщение заранее известно участникам коммуникации, происходит самовозрастание информации внутри сознания как исполнителя фольклорного текста, так и слушателя за счет насыщения текстовых единиц традиционными фольклорными смыслами, находящимися за пределами самого текста – в обширной зоне фольклорной традиции. В этом случае фольклорный коммуникативный акт имеет все признаки успешной текстовой коммуникации и при-

ближается к идеальной коммуникативной модели — абсолютной идентичности отправленного и полученного сообщения, которая возможна, по мнению Ю.М. Лотмана, при совпадении кодов передающего и принимающего: «...для этого требуется, чтобы адресант и адресат пользовались полностью идентичными кодами, т. е. фактически, чтобы они в семиотическом отношении представляли бы как бы удвоенную одну и ту же личность» (Лотман, 1999, 13) (что в общих чертах соотносится с понятием *гиперсубъекта* в нашей коммуникативной модели фольклорной коммуникации). Как отмечает С. Жукас, общность фольклорной картины мира, находящей отражение в коллективном тексте, позволяет адресату при упоминании одной лишь детали этой картины переходить на код этой системы и восстанавливать (в общих чертах) неупомянутые части модели (Жукас, 1982, с. 12). Такое понимание канонического текста Ю.М. Лотман характеризует как символизирующее, т. е. воспринимающее заложенные в тексте символы в совокупности всех его смыслов.

2. В противоположность этому десимволизирующее восприятие видит в фольклорном тексте только симптомы — знаки чистой синтагматики. В этом случае фольклорный текст превращается в асемантический текст, не сообщение о некоторых событиях, а схему организации сообщения со множеством лакун, для снятия которых требуется дополнительный метатекст, объясняющий символическое содержание и выводящий адресата на II и III уровни понимания фольклорного текста — уровни *символов* и *семиотических оппозиций* (Никитина, 1993, 66–68). Эти признаки характеризуют **второй тип** фольклорной коммуникации — $S \rightarrow R$ с четко выраженной оппозицией **субъект — адресат**, когда разрушается однородность культурной среды или общение происходит между членами различных культурных общностей. В этом случае возникает необходимость в дополнительной интерпретации текста (в так называемых текстах-комментариях). Меняется и сам механизм передачи фольклорного текста с помощью текстов-пересказов обычаев, обрядов, сказок, представляющих как бы результат скрещения текстов, индивидуальных по способу описания и коллективных по сюжетам. В этом случае активным творческим началом обладает лишь исполнитель (субъект), а адресату (слушателю) отведена роль пассив-

ного участника коммуникации, не участвующего в коллективном фольклорном творчестве. По этому признаку адресат второго типа фольклорной коммуникации приближается к адресату в коммуникации «Я – ОН», ориентированному на получение информации извне. Поэтому, получая информацию в виде канонического текста, адресат, не обладающий знаниями традиционных фольклорных смыслов, останавливается лишь на прямом прочтении текста и без дополнительного метатекстового комментария не может трансформировать синтагматически организованный (закодированный) текст в тексты своего сознания. Соответственно, самовозрастание информации внутри сознания адресата не происходит.

Таким образом, адресат, привыкший к получению новой для него художественной информации извне и интерпретации ее в соответствии с собственным образно-эмоциональным видением, воспринимает фольклорный текст как форму, лишенную содержания. Отсюда происходит не только непонимание, частично устраняемое с помощью диалектных, исторических словарей, а также текстов-комментариев, но и неприятие, отторжение коллективного текста современным слушателем и, соответственно, утрата ожидаемого перлокутивного эффекта. Поэтому для приведения в действие механизма воздействия фольклорного (асемантического) текста необходимы особые прагматические установки исполнителя: вовлечение слушателей в ситуацию исполнения, привлечение дополнительных внетекстовых (музыкальных, жестовых, костюмных и др.) компонентов и т. д.

Носители фольклорного сознания (субъект и адресат, находящиеся «внутри» традиции) одинаково активны в процессе создания (воспроизведения) фольклорного текста и получают эмоциональный заряд от совместного приобщения к традиции, к высоким образцам. В этом случае перлокутивный эффект является стабильным, заранее прогнозируется, и степень его зависит от степени традиционного тезауруса исполнителя и слушателя, т. е. от богатства традиционных смыслов и идеалов, которые способен возбудить канонический фольклорный текст. Но независимо от этого художественная специфика фольклорного текста – автоматизированность содержания при относительной автоматизированности

формы – сохраняется, что позволяет говорить о наличии признаков автокоммуникационных систем в фольклорной коммуникации **первого типа**.

Схематически различия между двумя типами фольклорной коммуникации можно изобразить в виде, представленном на рис. 3, 4.

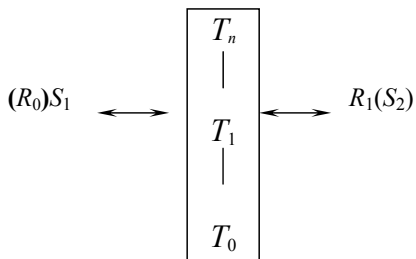


Рис. 3. Коммуникация типа «Я – Я»

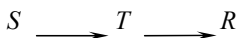


Рис. 4. Коммуникация типа «Я – ОН»

Вопросы и задания

1. В чем разница между естественным (контактным) и техническим типами коммуникации?
2. Охарактеризуйте признаки фольклорного текста как компонента фольклорной коммуникации.
3. Дайте понятие о фольклорном гипертексте и гиперсубъекте фольклорного творчества. Есть ли, на ваш взгляд, объективные основания для интерпретации фольклорного текста как разновидности гипертекстовой структуры?
4. Приведите схему фольклорной коммуникации и охарактеризуйте ее.
5. По каким основаниям фольклорную коммуникацию можно отнести к автокоммуникации?
6. Поясните разницу между двумя типами фольклорной коммуникации.

Рекомендуемая литература

Основная

1. Аникин, В.П. Теория фольклора: курс лекций / В.П. Аникин. – М. : Изд-во МГУ, 1996. – 408 с.
2. Венгранович, М.А. Экстралингвистическая обусловленность лингвостилевой специфики фольклорного текста : монография / М.А. Венгранович. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2004. – 197 с.
3. Чистов, К.В. Специфика фольклора в свете теории информации / К.В. Чистов // Типологические исследования по фольклору. – М. : Наука, 1975. – С. 26–43.
4. Чистов, К.В. Поэтика славянского фольклорного текста : коммуникативный аспект / К.В. Чистов // История, культура, этнография и фольклор славянских народов : VIII Международный съезд славистов. – М. : Наука, 1978. – С. 299–326.

Дополнительная

5. Богатырев, П.Г. Вопросы теории народного искусства / П.Г. Богатырев. – М. : Искусство, 1971. – 261 с.
6. Гусев, В.Е. Эстетика фольклора / В.Е. Гусев. – Л. : Наука, 1967. – 319 с.
7. Дедова, О.В. О гипертекстах: «книжных» и электронных / О.В. Дедова // Вестник Московского университета. – 2003. – № 3. – С. 106–119.
8. Жукас, С. О соотношении фольклора и литературы / С. Жукас // Фольклор: поэтика и традиция. – М. : Наука, 1982. – С. 8–19.
9. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 464 с.
10. Лотман, Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс / Ю.М. Лотман // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М., 1973. – С. 16–22.
11. Мальцев, Г.И. Традиционные формулы русской необрядовой лирики [К изучению эстетики устно-поэтического канона] / Г.И. Мальцев // Русский фольклор. Т. XXI. Поэтика русского фольклора. – Л. : Наука, 1981. – С. 13–38.
12. Моль, А. Теория информации и эстетическое восприятие / А. Моль. – М., 1966.

13. Никитина, С.Е. Устная народная культура как лингвистический объект / С.Е. Никитина // Известия АН СССР. – 1982. – Т. 41. – № 5. – 10 с.
14. Никитина, С.Е. Устная народная культура и языковое сознание / С.Е. Никитина. – М. : Наука, 1993. – 187 с.
15. Подюков, И.А. Традиционный символ в структуре фольклорного текста / И.А. Подюков // Лингвистический и эстетический аспекты анализа текста : сб. ст. межвуз. научн. конф. – Соликамск, 2001. – С. 144–148.
16. Пропп, В.Я. Фольклор и действительность / В.Я. Пропп. – М. : Наука, 1976.
17. Фрейденберг, О.М. Миф и литература древности / О.М. Фрейденберг. – М. : Вост. лит. РАН, 1998. – 798 с.
18. Чистов, К.В. Пратекст, «нормальный» текст, целесообразный текст и инвариант как фольклористические категории / К.В. Чистов // Краткое содержание докладов годичной научной сессии Института этнографии АН СССР, 1974–1975. Ленинград, 28–29 сентября 1977 г. – Л. : Наука, 1977. – С. 28–30.
19. Якубинский, Л.П. О диалогической речи / Л.П. Якубинский // Русская речь : сб. ст. – Петроград : Фонетич. ин-т практич. изучения языков, 1923. – С. 96–195.

Лекция 4

Специфика проявления категорий субъекта и адресата в фольклорном тексте

План

- 4.1. Категории субъекта и адресата в художественном тексте.
- 4.2. Специфика категорий субъекта и адресата в фольклорном тексте.
- 4.3. Формы репрезентации субъекта и адресата речи в фольклорном тексте.

4.1. Категории субъекта и адресата в художественном тексте

Наряду с фольклорным сознанием и фольклорным типом коммуникации на специфическую лингвостилевую характерность фольклорного текста существенное влияние оказал **характер субъекта**

екта и адресата фольклорного творчества, неоднозначно интерпретируемые в фольклористической литературе.

Вопрос о **субъекте (адресанте)** фольклорной деятельности необходимо рассматривать комплексно — во взаимосвязи различных аспектов: 1) специфической природы субъекта фольклора (в отличие от субъекта индивидуального в художественном творчестве), 2) особенностей функционирования субъекта как компонента фольклорной коммуникации, 3) в аспекте неразграниченности субъекта и адресата речи в фольклоре.

В рамках современной лингвистической парадигмы, ориентированной на теорию речевой деятельности и системно-деятельностный подход к тексту, характеризующейся диалогичностью, антропоцентризмом и текстоцентризмом, категория *субъектности* признается «глобальной интегрирующей категорией текста, соотносимой с одним из двух составляющих творческой деятельности — субъектом и объектом» (Стилистический энциклопедический словарь русского языка, 2003, С. 517–518).

Однако субъектный характер текстообразования проявляется неодинаково в разных функциональных стилях речи. Вопрос о **субъекте художественной речи** (к этому типу мы относим и субъекта фольклорной речи) прямо или косвенно затрагивался в литературе по коммуникативной лингвистике и прагматике, стилистике, литературоведению, психолингвистике и психологии творчества, фольклору. Поэтому при рассмотрении названного вопроса естественно основываться на достижениях в этих областях науки, чтобы сформировать определенное представление о субъекте фольклорной деятельности и использовать его в целях интерпретации лингвистических признаков фольклорного текста.

Проблема определения функциональных и сущностных особенностей *субъекта речи* применительно к *художественной* разновидности разрабатывалась в трудах М.М. Бахтина, А.Н. Васильевой, В.В. Виноградова, Г.О. Винокура, О.П. Воробьевой, Б.М. Мейлаха, В.В. Одинцова, Г.В. Степанова и других ученых, которые связывали специфику данной категории прежде всего с коммуникативной сущностью художественного текста.

Художественный текст, в отличие от других текстов, трактуется как имитационный, превращенный, инсценированный, квазиречевой акт, аналог речевого акта. Имитационный характер речевого акта в художественной коммуникации является отражением более общего свойства поэтического языка, названного Р. Якобсоном «расщеплением». Это понятие характеризует художественный текст с точки зрения тех изменений, которым подвергается его функция под влиянием неоднозначности художественного сообщения. Отмеченная Р. Якобсоном расщепленность референции, адресанта и адресата (Якобсон, 1975) отражает некоторые из аспектов расхождения между «миром вне текста» и «миром внутри текста» или «миром Как Будто» (Iser W., 1989, с. 217).

С учетом сказанного о сложной коммуникативной природе художественного текста следует осмысливать и специфику **субъекта художественной речи**. Принято считать, что категория субъекта в художественной речи характеризуется многоплановостью, своеобразным расслоением «Я» говорящего на: *автора* — реальное лицо, на «Я» *субъекта речи*, на *лирического героя*, на *рассказчика о герое*, а иногда и далее, что выражается в многообразных способах вербального представления автора в тексте (как эксплицитных, так и имплицитных). Это и эксплицитное «Я» автора в одной или нескольких инстанциях, и имплицитное вербальное представление автора через субъектов репрезентации (персонажей), выступающих протагонистами автора. При этом, как отмечает А.Г. Баранов, «между авторским «Я» и субъектами репрезентации наблюдается факт слияния, амальгамирования, что дает простор многоплановому и многомерному художественному осмыслению действительности: автор выступает как творец, «вездесущий и всемогущий» распорядитель времени, пространства, субъектов репрезентации и т. д. в творимом им «возможном текстовом мире» (Баранов, 1993, с. 151). В соответствии со сказанным отмечаем факт несовпадения производителя речи и ее субъекта — личности писателя и субъекта речи (литературной личности).

При этом в понятии «личность писателя» актуализируется очень важный компонент — наличие таланта. Автор-творец должен обладать особым художественным видением мира, создавать,

как говорит М.М. Бахтин, «совершенно новое видение мира, образ мира, реальность смертной плоти мира, которую ни одна из других культурно-творческих активностей не знает» (Бахтин, 1975, с. 209). А.Н. Васильева определяет талант писателя как «особую предрасположенность и остроту конкретно-образного и эмоционально-эстетического восприятия действительности в ее целостности», как «способность перевоссоздавать глубинные истины познанной действительности в специфических формах и материале искусства», что предполагает, в частности, «исключительное проникновение в эстетические возможности языка, который является первоэлементом формы художественной литературы» (Васильева, 1983, с. 9).

В.В. Виноградов обобщил все проявления авторского «Я» в широко употребительном теперь термине *образ автора*, который он трактовал как «концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем-рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого» (Виноградов, 1971, с. 211). Образ автора, по мнению Г.О. Винокура, определяется всей сложной совокупностью явлений, создающих ту или иную литературную обстановку, т. е. его литературной школой, его эстетическими воззрениями и т. д. В рамках коммуникативно-деятельностного подхода с позиций коммуникативной стилистики художественного текста Н.С. Болотнова связывает образ автора и шире – категорию субъектности – с первичной коммуникативной деятельностью (текстообразованием) на основе текстовой компетенции и с ключевым понятием «идиостиль», проявляющемся «в целевой направленности текста, в выборе коммуникативных стратегий и тактик, в коммуникативно-прагматическом эффекте текста» (Болотнова, 2001, с. 39).

Учитывая многообразные проявления категории *субъектности* в художественном тексте, различные «лики» художественного «я», соотношение образа автора с личностью писателя и другие аспекты, современные исследователи рассматривают *образ автора* как комплексное образование, имеющее сложную, полиэлементную природу.

В соответствии с отмеченной полиэлементной природой **субъекта художественной речи**, отмечаем в нем наличие системы сущностных признаков:

1) субъект речи в художественном тексте имеет признаки «расщепленного адресанта», обусловленные имитационным характером речевого акта в художественной коммуникации;

2) в понятии «автор художественного текста» четко разграничиваются два плана — план *автора-творца*, производителя текста, и план *субъекта речи* («образа автора»), который «расслаивается» в тексте на лирического героя, на рассказчика о герое, на автора-повествователя о рассказчике, на персонажей, что дает возможность многопланового художественного осмысления действительности;

3) субъект художественной речи (автор) в аспекте производителя речи обладает особым типом художественного (в основе своей — образного) мышления, которое включает как общемировоззренческие признаки, характерные для данного историко-литературного периода, так и собственную систему авторских представлений и понятий, отражающую неповторимое своеобразие личности автора;

4) одним из сущностных признаков данной категории признается наличие индивидуального стиля (идиостиля), собственной художественной системы, в которой «соответственно его художественным замыслам объединены, внутренне связаны и эстетически оправданы все использованные художником языковые средства» (Виноградов, 1971, с. 238);

5) образ автора как одна из ключевых текстообразующих категорий, реализуясь прежде всего в главном композиционном принципе стилистической организации художественного текста, имеет целую систему речевых манифестаций (эксплицитных и имплицитных) в тексте.

Совокупность отмеченных сущностных признаков является определяющей для лингвостилистической характеристики художественных текстов, создаваемых данным субъектом речи.

Однако интерпретация речевого произведения требует учета не только своеобразия фактора субъекта речи (адресанта), но и фактора **адресата речи**. В соответствии с диалогической концепцией современного мировосприятия, в основе которой лежит теория диалога

М.М. Бахтина, предполагающая ориентацию на «другого» и его ответную активность, и с диалогическим характером текстовой деятельности среди ключевых текстообразующих категорий наряду с субъектностью выделяется категория **адресованности**. Исходя из этого текстовая деятельность рассматривается как общение двух коммуникантов (Дридзе, 1980, с. 199), реализующееся в системе действий, направленных на порождение текстов (первичная коммуникативная деятельность) и их восприятие, интерпретацию, понимание (вторичная коммуникативная деятельность) (Болотнова, 2001, с. 37).

В разных теориях речевой деятельности второй участник коммуникативной ситуации, имеющий отношение ко вторичной коммуникативной деятельности, именуется по-разному: *адресат, получатель речи, рецептор, реципиент, интерпретатор, слушающий, аудитория, собеседник (interlokutor)* и др. Больше предпочтение отдается понятию *адресат*, подчеркивающему сознательную направленность речевого сообщения к лицу. Коммуникации в эстетической сфере, как и любой другой, присущи такие прагматические параметры, как автор речи, его коммуникативная установка, адресат и связанный с ним перлокутивный эффект (эстетическое воздействие). Однако в связи с отмеченными выше особенностями речевого акта в художественной коммуникации (его имитационной природой) **адресат художественного текста**, так же, как и адресант, имеет *расщепленный* характер (Р. Якобсон) и соотносится с *реальным адресатом* текста, с *собирательным образом адресата*, пронизывающим всю структуру текста, с *художественным образом персонажа-адресата* (Болотнова, 2001, с. 37).

С адресатом речи в литературной коммуникации связаны определенные авторские предположения (ожидания автора) и его волевое намерение, которое по отношению к адресату может состоять в том, чтобы, как отмечает А.Н. Васильева, «приобщить (его) к познанной художником истине и к его собственной идейно-эстетической позиции по отношению к явлениям действительной жизни, соотносимой с изображенной в произведении «второй действительностью» (Васильева, 1983, С. 18–19). Но при этом, как считает А.Г. Баранов, «между автором и реципиентом некоторая темпоральная, пространственная и психологическая дистанция. В редких случаях реципиент полу-

чает эксплицитное вербальное представление в тексте, обычно же реципиент представлен имплицитно» (Баранов, 1993, с. 152). Исходя из этого О.П. Воробьева разграничивает статусы *внеположенного* и *внутриположенного* (по отношению к художественному тексту) *адресата* (Воробьева, 1993, С. 90–98).

Обращение к проблеме корреляции **адресанта** и **адресата** в художественном тексте требует некоторого уточнения трактовки этого соотношения.

В настоящее время существует три основных точки зрения на проблему данного соотношения: 1) признание адресанта – автора и образа автора – несомненной доминантой во взаимоотношениях коммуникантов (Кондаков, 1990, С. 21–22); 2) рассмотрение взаимоотношений между адресантом и адресатом как более сложных, чем доминирование первого члена коррелятивной пары (Степанов Г.В., 1983, с. 106); 3) опора на соположенность реальных и текстовых коммуникантов (Воробьева, 1993, с. 98).

Мотивируя точку зрения о соположенности адресанта и адресата в художественном тексте, О.П. Воробьева приводит следующие доводы, представляющиеся вполне аргументированными и объективированными спецификой художественной коммуникации. Реальный читатель является не просто восприимчиком воли автора, но активным сотворцом художественного произведения. Это обусловлено, прежде всего, опосредованным характером коммуникации в эстетической сфере – через посредство художественного произведения. Автор-творец как бы «кодирует» содержание своего произведения в индивидуально-авторской системе художественных образов. Адресат, получив закодированное сообщение, должен «декодировать» это содержание через осмысление идейно-эстетического значения и значимости каждого элемента этой системы (текст при этом как система знаков остается неизменным). Степень активности читателя при этом оценивается исследователями по-разному: от возведения реального читателя в статус создателя семантики текста до более сдержанной (общепринятой) трактовки его роли как субъекта интерпретаций художественного текста, наделенного известной свободой при распрямлении содержания

текста в личностно освоенный смысл, в индивидуальное переживание (Кондаков, 1990, с. 20).

Вторым контраргументом в защиту соположенности адресата в художественном тексте О.П. Воробьева считает весьма условную грань между «я» и «ты» в изображенной и отображенной коммуникации, обусловленную сложной проекцией «эго» автора на плоскость текста в виде трех антропоцентров – образа автора, образа читателя и образа персонажа, свидетельствующей об их относительном текстовом равноправии (Воробьева, 1993, с. 97).

Таким образом, в рамках проявления категории адресованности в художественном тексте можно отметить следующие сущностные признаки **адресата** как компонента художественной коммуникации:

1) адресат в художественном тексте (так же, как и адресант) имеет признаки *расщепленного* адресата и соотносится с реальным адресатом текста, с собирательным образом адресата и с художественным образом персонажа-адресата;

2) хотя между автором и адресатом в художественном тексте существует определенная темпоральная, пространственная и психологическая дистанция, адресат как один из компонентов художественной коммуникации имеет статус *соположенного коммуниканта, создателя*, декодирующего содержание текста в соответствии с собственной рецептивной способностью художественного мышления;

3) как одна из ключевых текстообразующих категорий (наряду с категорией образа автора) *образ адресата* имеет собственные (эксплицитные и имплицитные) способы речевой манифестации в тексте.

4.2. Специфика категорий субъекта и адресата в фольклорном тексте

Одним из существенных признаков фольклора (если не определяющим), отличающим его от всякого другого словесного творчества, по мнению большинства исследователей, является **субъект фольклорного творчества**. При этом необходимо иметь в виду, что природа данной текстовой категории многопланова, так как в ней наличествуют признаки, объединяющие данную категорию с субъектом художественного творчества, и специфические черты, обусловленные двумя основными причинами – *общественной функцией*

фольклора как искусства слова и *коллективным характером* творческого процесса в фольклорном социуме.

Опираясь на философскую традицию в исследовании функций искусства (Гегель, Леви-Стросс и др.), Л. Немец относит фольклор к общепринятому типу искусства, «главной задачей которого является социальная коммуникация, функция языка, обслуживание социального ритуала, образно-пластическая символизация утверждаемых данным обществом духовных ценностей» (Немец, 1974, с. 108). Поэтому в данном типе художественной структуры функция искусства является «общественным деянием, ...ибо в искусстве находят конкретно-чувственное выражение общественные взгляды, оно является как отражением, так и воплощением человека данной эпохи» (Немец, 1974, с. 109).

В соответствии с этим фольклорный текст характеризуется определенностью кодовой системы, в рамках которой исполнительская импровизация сводится к комбинации уже знакомых зрителю или слушателю элементов. В дальнейшем в результате преобразования в общественной структуре и в системе общественных отношений (в начале XIX века) в функции искусства происходит решающий перелом (утрата и ослабление коммуникативной функции и утверждение изобразительной функции в качестве доминирующей) и начинается процесс субъективации искусства и развитие индивидуальной кодовой системы художника.

Несомненно, что изменение общественной (знаковой, символизирующей) функции искусства и процесс субъективации в искусстве определяющим образом сказались на субстанциональной природе **субъекта речи** и степени субъективации повествования. Если в фольклорном тексте субъект речи имеет черты *обобщенного героя*, в котором нет еще признаков личности, индивидуальности, так как он является «отражением человека данной эпохи», то субъект речи в художественном авторском тексте является воплощением авторского **Я**, его личности, индивидуальности, неповторимого момента человеческого бытия. Поэтому если для субъекта художественной речи в качестве одного из существенных признаков исследователями отмечается наличие индивидуального стиля (идиостиля), собственной художественной системы, то для субъекта фольклорной

речи наиболее существенными являются жанрово-стилистические различия, проявляющиеся внутри единой стилиевой системы, сформированной в результате длительной художественной традиции и в рамках единого творческого метода освоения действительности.

Второй причиной, обусловившей специфику проявления субъекта речи в фольклорном тексте, является *коллективный характер* творческого процесса, в связи с которым неизбежно встает вопрос об авторстве в фольклоре.

Проблема **автора в фольклоре** до сих пор не решена, поскольку даже не выработана единая номинация данной категории. Все разнообразие дефиниций можно свести к нескольким основным терминам: *коллективное авторство, неосознанное авторство, безличное творчество, бессознательное творчество, коллективная языковая личность.*

Идея **коллективного авторства**, как отмечает В.Е. Гусев, базируется на следующих факторах: 1) специфике фольклорного (отражающего коллективные представления) сознания; 2) психологических предпосылках и условиях коллективного творчества; 3) соотношении коллективного и индивидуального в фольклорном творчестве. Исходными принципами разграничения индивидуально-авторского и коллективного творчества В.Е. Гусев считает коллективное сознание, находящее непосредственное отражение в фольклорном тексте, и психологию коллективного творчества, основным стимулом которого оказывается «стремление самого коллектива непосредственно выразить свое состояние, ...коллективные эмоции, проявляющиеся в определенные моменты жизни, когда люди сообща трудятся и отдыхают, испытывают общую радость или общее горе...» (Гусев, 1967, с. 166).

Трудность в определении *коллективности* фольклора, по мнению В.Е. Гусева, заключается в том, что «коллективность не исключает возможности личного творчества, а напротив, включает его как необходимое первичное условие... Когда мы говорим о коллективном художественном мышлении народа, мы должны отдавать себе ясный отчет в том, что речь идет не о каком-то *внеличном или безличном* мышлении, а о специфических законах мышления отдельных личностей, составляющих народную массу» (Гусев, 1967, с.

171). Таким образом, В.Е. Гусев рассматривает коллективность как диалектическое единство массового и личного творчества.

Однако не каждое проявление творческой деятельности личности может рассматриваться как составной элемент фольклора. Здесь вступает в силу так называемая «предварительная цензура коллектива» (П.Г. Богатырев), с «санкции» которого произведение становится фольклорным фактом как отвечающее требованиям коллектива. В результате произведение фольклора хотя и возникает по творческой инициативе одаренной личности, но как целостное художественное произведение оно создается не отдельной личностью, а в процессе творческого сотрудничества многих личностей, составляющих данный коллектив. «Сущность коллективного творчества, — как считает В.Е. Гусев, — выражается в том, что личный творческий акт непосредственно осуществляется как один из моментов непрерывной творческой деятельности коллектива... Постоянные «подхватывания» коллективом личной творческой инициативы, которая в свою очередь проявляется как творческое восприятие и развитие норм коллективного творчества, и составляют непрерывный, «текущий», длительный процесс, реализующийся как постоянное взаимодействие импровизации и традиции» (Гусев, 1967, с. 172). Это и обуславливает внеличный характер фольклорного произведения, существующего независимо от исполнителя, передающегося от исполнителя к исполнителю, хотя и допускающего деформацию и известную исполнительскую импровизацию.

Таким образом, творческий процесс в фольклоре бесконечен не только в аспекте количества участников этого процесса, но и в неограниченном множестве вариантов одного произведения. Поэтому основополагающим признаком, детерминирующим существенные свойства **субъекта фольклорного творчества** и отличающим его от функционально-стилистического аналога — субъекта авторского художественного творчества, можно считать *коллективный характер* самого творческого процесса в фольклоре, который диалектически сочетает массовое и личное творчество. При этом элементы личного новаторства (исполнительские импровизации) имеют не главное, а подчиненное значение. По своей природе *субъект фольклорного творчества* — это *исполнитель*, роль которого не сопостави-

ма полностью ни с ролью автора, ни с ролью простого декламатора чужих произведений. Он имеет свои особые личностные качества, вкусы, взгляды на жизнь, творческие способности, которые и обуславливают изменения (сознательные и бессознательные), вносимые им в исполняемый текст. Но эти изменения совершаются не случайно, а по известным законам. Во-первых, исполнитель всегда творит с опорой на предшествующее искусство, а традиционность в фольклоре имеет определяющее значение (в отличие от индивидуального художественного творчества, в котором, как отмечают исследователи, исключается в качестве обязательного момента непосредственное заимствование у предшественников). Во-вторых, исполнительские импровизации заключаются в том, что обычно отбрасывается все, что, как отмечает В.Я. Пропп, «несозвучно эпохе, строю, новым настроениям, новым вкусам, новой идеологии» (Пропп, 1976, с. 23).

Другой особенностью проявления категории субъекта в фольклорном тексте является *неразграниченность субъекта и адресата*, обусловленная сущностными признаками категории *гиперсубъект* (применительно к субъекту фольклорной деятельности), в которой актуализируется не только сема *коллективный*. На наш взгляд, не менее значимым признаком гиперсубъекта в фольклоре является также неразграниченность субъекта (адресанта) и адресата (слушателя, реципиента) как равноправных участников творческого процесса в фольклоре. В соответствии с этим с первичной коммуникативной деятельностью (текстообразованием) в фольклоре связаны оба участника коммуникативного процесса (субъект и адресат), обладающие статусом соположенных коммуникантов в рамках *реальной коммуникации* (в отличие от коммуникантов художественной коммуникации, в которой на этапе текстопорождения доминирует субъект, а адресат активизируется на этапе восприятия готового текста). В силу этого субъект фольклорного текста является одной из граней специфической категории гиперсубъекта, характеризующейся неразграниченностью субъекта и адресата фольклорного текста, их взаимной активностью как участников единого творческого процесса.

Опираясь на идею общественной функции фольклора и коллективной формы фольклорного творчества, а также на отмечен-

ные выше специфические черты субъекта фольклорного творчества, можно предположить, что способы репрезентации данного субъекта в фольклорном тексте будут иметь существенные отличия от аналогичных форм в художественном авторском тексте. Однако следует заметить, что эти различия со всей очевидностью проявляются на общей с художественной коммуникацией базе — *признаке имитационного характера речевого акта*, поскольку действительность, находящая отражение в фольклорном тексте, имеет вымышленный, имитационный характер. В силу этого категория **субъекта** в фольклорном тексте, так же, как и в художественном авторском тексте, имеет признаки расщепленности и реализуется в тексте соответственно в виде различных «ликов»: *коллективного автора* — творца фольклорного текста (гиперсубъекта), *образа автора*, представленного различными жанровыми модификациями (эпическим повествователем, лирическим повествователем, лирическим героем, сказочным повествователем), *образов персонажей*.

В фольклорной эстетической макросфере *автор текста* — это прежде всего *исполнитель* (сказитель, певец, рассказчик), обобщенный образ коллективного творца, создавшего и поддерживающего традицию организации языковой ткани фольклорного текста в соответствии с его идейно-художественной функцией. В соответствии с этим план *коллективного автора-творца* (внеположенного субъекта — О. Воробьева) формируется под воздействием исполнительской манеры, способа исполнения фольклорного произведения, исполнительских ремарок. Исходя из этого способы и формы репрезентации субъекта и адресата в фольклорном тексте жанрово детерминированы и различаются в зависимости от степени субъективации повествования.

4.3. Формы репрезентации субъекта и адресата речи в фольклорном тексте

Способы экспликации внетекстового субъекта в фольклорном тексте

1. Одним из наиболее регулярных способов выражения плана *говорящего (внетекстового субъекта)* в фольклорном песенном тексте является выбор исполнителем определенной **манеры исполнения**

произведения (напевной, в сопровождении музыкальных инструментов, сказовой, хоровой или индивидуальной и т. д.). Исполнительский момент во многих случаях (особенно при исполнении поэтических произведений) не является для текста чем-то добавочным, вторичным, поскольку оказывает существенное влияние на художественную форму.

Так, исследователями отмечаются территориальные различия при исполнении былин: на Севере былина, как правило, поется одним лицом, на Юге, у казаков, хором, наравне с историческими песнями. Собиратели XIX–XX вв. наряду с пением былины стали кивались с иной манерой исполнения — «сказыванием», то есть со словесной передачей былины. Как правило, крупные мастера вырабатывают собственную систему отбора определенных частиц и слов, повторения вставок в определенных стихах.

Так, сравнивая исполнительскую манеру трех лучших мезенских мастеров, можно заметить, что М.Г. Антонов пользуется вставочными частицами скупое (в основном частицами *да* и *как*), Я.Е. Гольчиков богато украшает свои тексты вставками *ле* и *ли* в разнообразных сочетаниях с другими частицами, А.И. Палкин главным образом использует частицы *да* и *де*, вставки гласных звуков. В качестве примера можно привести отрывки из былинных текстов, записанных в их исполнении:

— *В Новом городе было*
Как не по пору да не во врем(я)ё,
Средь лета было о Петрово дни,
По той по порохе снегу белого,
Не бел горносталь да шол-проскакивал,
Да шол-прошел да добрый молодец,
Да молод Чурило да сын Плёнкович,
Да пяты шилом, носки были востры,
Да под пяту хоть воробей лети,
Кругом носка хоть яйцо кати...

(М.Г. Антонов, Про Чурилу,
Былины Севера, I, стр. 208).

— *Ай на горах-то горах, горах было высокиих,*
Ай што на тех горах было горах окатистых,
Ай на окатистых горах, горах было на увалистых,
Ай тут стояла ле руська да наша застава,
Ай во перьвых тут и стоял да Ил(ь)ия Муромец,

*А во вторых тут Добрынюш(к)а М(и)екитин млад,
А во трет(ь)их-то Ол(ё)ешинька Поповиць млад,
Ай берегли-стерегли да стольний Киев-град,
А стояли за веру ли за крещёную,
А стояли за церкви православные,
Ай стояли за князя ле за Владимира,
А стояли за кнегинушку королевн(о)ую*

(Я.Е. Гольчиков, Подсокольник,
Былины Севера, I, стр. 116).

*— Уж вы ой еси, братцы, вы добырые молодцы!
Де мы поедемте-ко-ся сбить силу Кудреваньку,
Де поезжайте вы с фланку правого и левого,
А я поеду в серединушку силушки Кудреванковой.
Да как засвистит моя вострая сабелька,
Да как затальцят мои серебряны колечушка,
Так уж вы бейте, секите, кто сколько можете...*

(А.И. Палкин, Илья Муромец и Кудреванко,
Былины Севера, I, стр. 356).

Аналогичные проявления исполнительской манеры можно наблюдать и при пении **протяжных лирических песен**. В этом случае записанные в разнообразных местностях варианты одной песни фиксируют исполнительские импровизации: анафорические вставки частиц, перерывы слов или употребление вместо перерывов для поддержания ритмической цельности строки повторов слов и целых фраз.

Проследим это на примере старинной песни «Горы»:

*— Горы вы мои,
Ничего вы, горы, ничево не породили.
Ой, не породили, горы, ничево.
Ой, да ничево!..
Ничево вы горы, ничево не породили, ничево!
Породили горы, породили
Бел горючий, бел горюч камень.
Бел горюч камень!..
Породили горы, породили бел горюч камень!*

(Лопатин, Прокунин, с. 83,
Касимовский уезд, деревня Ибердус).

*— Уж вы, горы мои,
Уж вы, горы мои, эй! горы Воробье... Воробьёвские!
Воробьёвские...
Уж чего вы, горы, эй! горы вы споро... вы спородили!
Вы спородили...*

*Спородили, горы, эй! горы, бел горю... бел горюч камень
Бел горюч камень...*

(Лопатин, Прокунин, с. 85,
Моршанский уезд, село Сосновка).

*— Уж вы, горы мои!
Уж, вы, горы мои, горы Воробье... Воробьёвские!
Воробьёвские...
Ничего вы, горы, ничево не поро... не породили!
Не породили...
Породили горы один бел горю... бел горюч камень.
Бел горюч камень...*

(Лопатин, Прокунин, с. 86,
Моршанский уезд, село Кулеватово).

2. В противоположность поэтическим текстам тексты **сказки** как нарративного жанра лишены богатой фонетической и слоговой исполнительской орнаментовки, возникающей под влиянием музыкально-ритмической организации строки и различных эмоциональных проявлений исполнителя. План рассказчика (кроме зафиксированных отдельными собирателями случаев индивидуальной жестикуляции или драматического обыгрывания некоторых эпизодов, ориентированных на определенную аудиторию слушателей, особенно детскую) в языковом отношении проявляется в основном в сопровождающих сказочный текст **авторских ремарках** (различного рода дополнительных, сопутствующих основной линии изложения замечаниях, пояснениях, комментариях к элементам содержательной стороны сказки).

Хотя в исследовательской практике принято считать, что ремарки связаны, прежде всего, с личностью исполнителя и определяют его исполнительский стиль, нельзя упускать из виду их прагматическую ориентацию на адресата текста и обусловленность, в конечном счете, спецификой фольклорного коммуникативного акта. Поясним нашу мысль. В сказке «Иван — Кобылин сын» встречаем такую ремарку: «*Пошел старик, набрал лык, наплел 12 обувей, пошел в город, продал за 12 копеек асс.: тогда дешево были*» (Худяков, с. 70). Эта ремарка относится к ремаркам **пояснительного типа**, основная функция которых — охарактеризовать реалии прошлого, соотнести явления прошлого и настоящего.

Иногда в тексте поясняются отдельные слова или выражения, значения которых могут быть неизвестны слушателям (в силу их архаичности или территориальной ограниченности употребления): «*Он одного убил, другого осанил (оцаранал)*» (Худяков, «Иван Косырев», стр. 212); «*Пошли они к дворцу, нашли колодец, в этом колодце плавает оголец (рыба), всей сказке конец*» (Худяков, «Ванюша», с. 204).

Аналогичного типа исполнительские ремарки сопровождают повествование в **былинном тексте**, создавая восприятие предлагаемого слушателям поэтического материала именно как исторического, хотя и чуждого настоящему, но в далеком прошлом реального:

*– Как во славном во городе во Кееви,
Да у ласкового князя у Владимира,
Ах ласковой-то князь да стольно-кеевской
Задумал он пожениться,
Завёл он славной чесной пер,
Зазвау-пригласиу к сибя князей и бояров
И руських могучих богатырей,
Поленич зазвау удалых
(Поленичи удалы это были воины-женщины,
богатырского роду, воинсву ученые).*

(Н.С. Богданова, «Женитьба князя Владимира и Дуная Ивановича» // Былины Севера, II, с. 76).

Пояснение может возникать и по ходу повествования в качестве дополнительных ремарок, активизирующих внимание слушателей, возвращающих их в «лоно» повествования:

1) «*Пошли они к нему, угощали их там и оставили их там жить, и этот царь хочет за Ивана-царевича (дядьку) свою дочь отдать*»

(Худяков, «Удивительный мужичок», с. 68);

2) *Как на утре-то было ранешенько,*

На светлой зари раноутренней

(Сейчас у их тут будет бой),

На выкате солнышка красного,

Вставал-то старый со постелюшки...

(М.Г. Антонов, «Про татарское нашествие»,
Былины Севера, I, стр. 178).

В последнем тексте ремарка имеет предваряющий характер, как бы «забегает» вперед, тем самым создавая у слушателей заинтересованность дальнейшими событиями. Необходимость пояснительных ремарок в фольклорном тексте очевидна – они призваны снять

прагматические противоречия в тексте и тем самым гармонизировать общение коммуникантов.

Исполнительские ремарки могут иметь и собственно лирический характер, когда исполнитель позволяет себе выразить личное отношение к фольклорным образам, дать им оценку:

*Они сели на добрых коней — поехали,
Только видели молодцов едущи,
Да не видели молодцов едуци.
(Во какие кони были!)...*

(И.И. Касьянов, «Былина о Волге»,
Былины Севера, II, с. 324–325).

Лирические ремарки, наряду с прагматической функцией — ориентацией на реального слушателя, выполняют и художественные функции — придают объективированному повествованию лирический тон, внося ноты восхищения, сочувствия, осуждения, делают образы более близкими и понятными для слушателя.

Чем же объяснить не виртуальное (как в литературно-художественном тексте), а вполне реальное присутствие автора-исполнителя в структуре фольклорного текста? Если внетекстовый субъект речи в литературно-художественном тексте является вполне реальным и доминирующим по отношению к другим участникам художественной коммуникации только на этапе текстопорождения, а на этапе восприятия и интерпретации становится виртуальным, то фольклорный внетекстовый субъект актуализируется в языковом отношении на всех этапах жизни фольклорного текста. На наш взгляд, объяснение этого феномена — в *специфике фольклорной коммуникации*, совмещающей признаки как *реальной*, так и *отображенной* художественной коммуникации: имея *имитационный* характер (в результате которого создается вымышленный, квази-реальный мир), он осуществляется в условиях *реальной коммуникации* (в определенной этнобытовой среде, при непосредственном контакте с реальными слушателями). В этой ситуации и происходит встреча двух миров — *внетекстового* и *внутритекстового*, имеющая следствием пересечение сфер не только субъекта и адресата как сотворцов единого текста, но и коммуникантов реальной коммуникации (исполнитель — слушатель) и отображенной коммуникации (повествователь — персонаж) и служащая основой для их соотносе-

ния и соположенности в рамках континуума создаваемого текста (к признакам этого пересечения в фольклорном тексте можно отнести перекрещивание, а часто и наложение планов исполнителя и повествователя, проявляющиеся в отмеченных выше явлениях исполнительской инструментовки текста и многочисленных ремарках; повествователя и лирического героя; повествователя и персонажа).

В данной коммуникативной ситуации *исполнитель* и есть тот мостик, который связывает *внетекстовый* и *внутритекстовый* миры и регулирует гармонизацию художественного диалога в рамках фольклорного текста: с помощью пояснительных ремарок отчасти снимает энтропию, лирическими комментариями реагирует на эмоциональный настрой слушателей или особым образом ритмизирует поэтический текст и вовлекает слушателей в совместное пение и т. д. Поэтому и ремарки, и особенности исполнительской манеры, выявляя текстовое присутствие реального (внетекстового) субъекта речи, являются неотъемлемой частью художественной формы фольклорного произведения, облекающегося в живую плоть в момент исполнения. Все это позволяет рассматривать исполнителя (внетекстового субъекта речи) в качестве имманентной сущности, присущей фольклорному тексту наравне с другими антропоцентрами – повествователем, рассказчиком, лирическим героем, ролевыми героями и персонажами, грань между которыми внутри фольклорного текста не является столь строго очерченной, как в художественной (письменной) коммуникации с ее асимметричностью этапов текстопорождения и восприятия и очевидным расхождением между внетекстовым (с реальными субъектом и адресатом) и внутритекстовым мирами.

Способы экспликации внутритекстовых субъекта и адресата в фольклорном тексте

Проекция субъекта речи на плоскость фольклорного текста (точнее – во внутритекстовую область) формирует феномен **фольклорного «образа автора»** – своеобразного аналога литературного «образа автора». Фольклорный «образ автора», модифицированный в соответствии с общественной функцией искусства, коллективным характером народного творчества, имеет черты *обобщенного образа* (Артеменко, 1994, 1998; Лазутин, 1979; Медриш, 1980), ко-

торый служит для коллективного автора – народа своеобразным орудием создания художественной действительности. Ему свойственна субъективность особого рода – *обобщенная субъективность* (Сердюк, 2001), так как в фольклорном тексте, создаваемом в рамках общепринятой, социально-установленной кодовой системы, выражается не индивидуальная точка зрения на изображаемое (как в литературном произведении), а общая морально-этическая установка целой группы людей – фольклорного социума. Поэтому проявляясь внутри единой стилиевой системы и имея обобщенный характер, фольклорный образ автора обнаруживает определенные жанрово-стилистические различия, оформляющиеся посредством специфических языковых форм.

1. В **былине** внутритекстовый субъект речи (фольклорный образ автора) условно распадается на два антропоцентра – **эпического повествователя и персонажей**, речевые партии которых формируют структуру былинного текста. При этом, как отмечает Е.Б. Артеменко, **эпический повествователь** выполняет организующую роль – определяет общее композиционное соотношение различных речевых форм, общую архитеконику произведения, связывая различные контекстно-речевые структуры в единое эстетическое целое (Артеменко, 1998). Поэтому особенности речи эпического повествователя определяются своеобразием эпического стиля – объективированным характером подачи материала, использованием повествования с элементами описания в качестве основной композиционно-речевой формы и отсутствием рассуждения в речевой партии повествователя, т. к. «эпический певец, как правило, не высказывает своих суждений о героях и событиях, не дает их оценки» (Артеменко, 1998, с. 60). Соответственно, основная языковая форма, оформляющая речь повествователя, – это форма 3-го лица, выявляющая позицию наблюдателя, присутствующего в «хронотопе» изображаемого:

*На славной на Московской на заставы
Стояло двенадцать богатырей без единого.
По них, по славной Московской заставы,
Пехотою никто не прохаживал,
На добром коне никто не проезживал,*

*Серый зверь не прорыскивал,
Птица черный ворон не пролетывал.*

(Рыбников, 1989, т. 1, «Об Илье Муромце
и паленице удалой», с. 100).

Кроме создания акциональной стороны сюжета, эпический повествователь включает в структуру повествования описательные фрагменты (1), конкретизируя отдельные узлы повествовательной канвы, а также вводит реплики персонажей (2), тем самым маркируя границу между двумя речевыми структурами – повествованием (речью повествователя) и прямой речью (речью персонажей):

- 1) *Проехала паленичища удалая,
Конь под нею – как сильна гора,
Паленица на коне – как сenna копна;
И надета на головушку у ней шапочка пушистая,
Пушистая шапочки и завесистая:
Спереду-то не видать лица румяного
И сзаду не видно шеи белья...*

(Рыбников, 1989, т. 1, «Об Илье Муромце
и паленице удалой», с. 100–101);

- 2) *Говорил-то старый казак Илья Муромец...;
и говорил-то Добрыня таковы слова...;
говорила паленица таковы слова... и др.*

Объективированная подача материала в былине не нарушается *речевыми партиями персонажей*, которые, так же как и речь повествователя, отличаются функциональной одноплановостью – служат целям развертывания повествования, что отличает реплики персонажей в былине от речи персонажей в литературных текстах, где они служат характерологическим средством и играют важную роль в создании художественного образа. В былине высказывания персонажей, так же как и речь повествователя, функционально одноплановы и лишены какой-либо языковой индивидуализации. Это наглядно проявляется в специфическом текстовом приеме: один и тот же текстовый фрагмент может включаться в вербальные структуры и повествователя, и персонажа. Так, приведенный выше фрагмент описания *паленицы* из речи повествователя переходит далее по сюжету в реплику *Ильи Муромца* (Рыбников, I, с. 101). Эти явления можно квалифицировать как признаки, выявляющие пересечение сфер былинного повествователя и персонажей.

2. Схожие черты языковой экспликации имеет внутритекстовый субъект речи в **сказке**, хотя в отличие от былинного текста с его объективированным характером изложения сказочный текст выявляет особую позицию **рассказчика-повествователя** — заинтересованного наблюдателя или даже участника сказочных событий, освещающего, комментирующего их и дающего им оценку с позиции своего современного реального бытия. Поэтому именно в сказке, жанре, ориентированном на реального адресата (определенную аудиторию слушателей) и в соответствии с этим наиболее открытым для проникновения планов коммуникантов реальной коммуникации (*исполнителя и слушателя*), особенно очевидно и наглядно проявляются признаки совмещения реальной и отображенной коммуникации, что приводит к перекрещиванию речевых планов внетекстового и внутритекстового субъекта речи (**рассказчика-исполнителя и рассказчика-повествователя**). Это явление перекрещивания находит специфические формы языковой экспликации в структуре сказочного текста — **элементы «обрамления» текста**, маркирующие его начало (1) и конец (2):

1) *Сидел вечером Ванюша с дедушкой, спрашивал у дедушки: отчего медвежья лапы похожи на наши руки и ноги? Отвечал ему дедушка: «Послушай, Ванюша! Я что сам слышал от старинных людей, то и тебе скажу. Старинные люди говорили: были медведи такие же люди, как и мы, православные христиане. В одном селе жил-был бобыль. Домишко у него был плохонький, лошаденки у него не было, коровки и в помине нет, дров у него не было. Зима пришла, а в нетопленной избе холодно. Бобыль взял топор и пошел в лес. И попалось ему на глаза заколдованное деревцо Липка. Он стук по ней топором и ну ее рубит.*

(Худяков, «Заколдованное дерево Липка», с. 225);

2) *Внучек и спрашивает: «Дедушка, неужели это правда?». — «Конечно, это басня, чего невозможно, того не желай; от мала будь доволен. Многого пожелаешь, последнее потеряешь».*

(Там же, с. 226).

Данные элементы, в которых наблюдается своеобразный выход за границы сказочного мира, взаимопроникновение реального мира сказочника и вымышленного мира, становятся неотъемлемой частью художественной формы сказочного текста, наряду с традиционными, имеющими формульный характер сказочными зачинами (1) и концовками (2):

1) *Жил-был царь, у него был сын Иван-царевич и дядюшка.*

(Худяков, «Удивительный мужичок», с. 68);

2) *И стали жить, поживать, добро наживать, а худо проживать; я там был, мне дали блин, три года гнил, мне дали пирог, а я его под порог.*

(Там же, с. 70).

Если речевой план **рассказчика** имеет синкретичные черты (черты языкового совмещения реального и отображенного коммуникантов), то в речевой структуре *сказочного* текста он четко противопоставлен речевому плану **сказочных персонажей** – другой форме внутритекстового субъекта речи.

При явной несхожести их речевой природы есть один объединяющий момент, составляющий художественную основу сказки, – это насыщенность действием, единство сказанного и сделанного. Исключительно с действием в сказке связаны и слово повествователя, и речь персонажей, которые характеризуются традиционными формами языкового выражения: для **повествователя-рассказчика** – это *повествование с языковыми формами 3-го лица*, а для **сказочных персонажей** – это *прямая речь* (диалогическая и монологическая) с формами *1-го и 2-го лица*:

...Вдруг слышит голос: «Иван-царевич, собери этот весь песок (что был вывален), и из него очутится кольцо». Он собрал песок, и обратился песок в кольцо...

(Худяков, «Иван-царевич и перстень», с. 218).

Как видим, речевые партии рассказчика и персонажей четко ограничены друг от друга (*повествование – прямая речь*), и по этому признаку сказочный текст противопоставлен лирическому песенному тексту, где наблюдаются признаки смешения речевых форм (*лирического героя и ролевых героев*). Однако, являясь автономными речевыми пластами, планы рассказчика и сказочных персонажей образуют единый композиционно-речевой комплекс, основанный на принципе «единства сказанного и сделанного» (Медриш, 1980) в волшебной сказке. Действие этого принципа наблюдается не только в композиционной преемственности «сказано – сделано» (если в реплике персонажа сказано, чтобы Иван-царевич *собрал песок* и из него появится *кольцо*, то в речи повествователя это слово подкрепляется действием – Иван-царевич *собрал песок*, и *песок* обра-

тился в *кольцо*), но и в речевой связности, которая подкрепляется сюжетно-лексическими повторами (*собрать – песок – кольцо*).

Четкая прикрепленность речи к определенному персонажу обуславливает и четкое разграничение направленности речи в сказке, когда «персонаж всегда адресуется персонажу, а повествователь – слушателю» (Медриш, 1980, с. 190) и, как следствие этого, определенность **внутритекстового адресата (персонажа)**, формы реализации которого являются традиционными, соответствующими формам репрезентации адресата речи (*местоименные и глагольные формы 2-го лица, обращение, вопрос, императив* и др.):

1) ...*Царь и спрашивает: «Можешь ли ты лошадей моих вылечить?». Он отказывается. «Как хочешь, поезжай, вылечи!»...*

(Худяков, «Удивительный мужичок», с. 68);

2) ...*А сам пошел в конюшню, пришел туда, сказал: «Розовый платочек! Развернись, раскатись, напой, накорми меня, доброго молодца!»...*

(Там же, с. 69).

3. В **лирической песне** фольклорный образ автора обнаруживает как общефольклорные (черты обобщенной субъектности), так и жанрово обусловленные признаки. Внутритекстовый субъект в лирическом тексте проявляется в двух основных «ликах»: в образах **лирического героя и ролевых персонажей**. Однако выделенные антропоцентры не отделены в структуре лирического текста непроходимыми линиями и представляют собой взаимопроникаемые сущности.

Категория **лирического героя** не является особой приметой народно-поэтического текста, т. к. любая форма поэтической речи (литературной и народной) отличается особой коммуникативной позицией говорящего – субъекта речи, который, как отмечает И.И. Ковтунова, совмещает два противоположных начала: «с одной стороны, «речи для себя» с характерными для нее внутренними адресатами (сам говорящий, другое лицо, любое явление мира) и, с другой – ориентация на создание сложно организованного письменного текста, который рассчитан на внешнего адресата...» (Ковтунова, 1986). Однако в отличие от литературной лирики народная лирика говорит не о переживаниях конкретной личности, а раскрывает типические черты внутреннего мира целой группы людей, фольклорного социума. Данное явление А.Н. Веселовский

охарактеризовал как «коллективное самоопределение личности» (Веселовский, 1940). Соответственно, лирический герой народно-поэтического текста – это *обобщенный лирический герой*, который «объединил в себе черты, общие для всех тех реальных лиц определенной социальной группы, для которых его образ служит средством самовыражения» (Сердюк, 2001, с. 141).

Обобщенный лирический герой народной поэзии, так же, как и литературный лирический герой, имеет соответствующие его художественной природе способы языковой экспликации: это местоименные и глагольные формы 1-го лица (или в контексте указывающие на 1-е лицо). Данные формы обычно употребляются в прямых высказываниях, характерных и для необрядовых лирических песен монологического типа:

*Уж вы ночи, ночи мои те... ах, ночи тёмные,
Ночи тёмные!
Надоели ночи, надоску... ах, надоскучили,
Надоскучили.
Все я ноченьки млада проси... я просиж'вала,
Я просиж'вала.
Все я думушки млада приду... ах, придум'вала,
Я придум'вала.
Как одна-то думушка с ума... ах, мне с ума нейдёт,
Мне с ума нейдёт.
Как с ума-то мне, с крепкого ра... ах, мне всё с разума,
Всё мне с разума.
Я вechор-то свово дружка ми... ах, дружка милова
Распрогневала!
Назвала то его горькой пъя... ах, горькой пъяницей,
Горькой пъяницей!*

(Лопатин, Прокунин, № 64).

В данном фрагменте присутствуют и другие контекстные координаты лирического героя: 1) *обращение* к традиционному символическому образу народной лирики (*уж вы ночи*), являющееся не только грамматическим показателем прямого высказывания, которое организуется как совпадающее с моментом сообщения, но и поэтическим знаком включения говорящего (лирического я) в структуру поэтического сообщения; в фольклорном лирическом тексте подобные обращения к образам и явлениям природы, являясь общефольклорным, архаическим элементом, маркирующим

способ установления сакрального диалога, в дальнейшем становятся условно-художественным приемом, характеризующим, как правило, композиционную форму песни-монолога и, соответственно, повествование от 1-го лица; 2) в качестве второй контекстной координаты лирического героя в данном текстовом фрагменте можно отметить параллельное обозначение лирической героини личным местоимением *я* и субстантивированным членом (*млада*), употребленным в позиции обособленного приложения. Употребление подобных субстантивов (а их лексический состав в лирическом тексте ограничен: это лексемы *девушка*, *девица*, *девка*, *молодец*, *молода*, *молодешенька* и некоторые другие) Е.Б. Артеменко отмечает в качестве характерной черты народной лирики, проявляющей обобщенную природу песенного лирического героя.

Однако обобщенная семантика лирического героя реализуется в еще одном специфическом текстовом явлении — *смещении форм 1-го и 3-го лица*:

*Никак невозможно мне — эх, без печали жить...
Любить дружка можно мне, нельзя не тужить!
Нельзя не тужить...
Вздумаю про милого, не мил девке белый свет.
Не мил белый свет...
Не мил девушке белый свет, бежала б я в лес.
Бежала б я в лес...
В лесу пользы нету мне, всё листья шумят.
Всё листья шумят...
Шумят, шумят листики, пошумливают.
Пошумливают...
А нам с тобой, милый друг, разлуку дают.
Разлуку дают...*

(Лопатин, Прокунин, № 74).

Функциональное разнообразие подобных примеров позволяет видеть в этих фактах определенную тенденцию, формирующую специфическую художественную норму в тексте народной лирической песни. Обратимся к примерам.

*Ты река ли моя речинька, река моя быстрая,
Что ты тичешь не кольхнешься,
Желтым песком не взмутишься?
Душа красная девушка, что ты сидишь не усмехнешься,
Говоришь речи, не улыбнешься?*

— Сестрицы-подруженьки, чему **мне** смеяться?
На что глядя радоваться?
Моего батюшки нетути:
Собрать **мне** есть кому,
Благословить **меня** некому,
Вы сестрицы-подруженьки,
Вы пойдите на колоколенку,
Вы ударьте трижды в колокол,
Пробудите **маво** батюшку

(Киреевский, 1986, № 528).

В данном примере в пределах одного песенного текста наблюдается не смена личных форм, как в предыдущем примере, а изменение функций личной формы 1-го лица. Если начало песни представляет собой прямое высказывание лирического героя (на это указывают, кроме местоименных форм 1-го лица, авторское обращение — *река моя, речинька*, вводящее символическую параллель в текст песни, а также вопрос), то вторая часть — прямая речь, являющаяся средством репрезентации персонажа лирической песни — **ролевого героя**. В этом случае формы 1-го лица указывают на ролевого героя — участника сюжетной ситуации. Меняется функциональное и семантическое наполнение лирического «я». Диалог с ролевым героем создает иллюзию общения между лирическим героем и ролевым персонажем, тем самым как бы вовлекает лирического героя в сюжетную ситуацию, придает ему черты ролевого персонажа, делает его сопричастным судьбам героев. Функциональный синкретизм лирического «я» создает эффект перекрещивания речевых планов лирического героя и ролевого персонажа, являющихся различными формами репрезентации фольклорного внутритекстового субъекта речи, а также речевой структуры участника реальной коммуникации — певца-исполнителя, который передает собственное эмоциональное состояние опосредованно через изображение эмоционального настроения лирического и ролевого героев и явления, обуславливающего это состояние. В этом лирическом многоголосии можно увидеть признаки перекрещивания отображенной и реальной коммуникации и создания специфической коммуникативной ситуации в лирическом тексте.

Явление перекрещивания субъектных речевых планов внутри континуума лирической песни может приобретать и более сложные формы, как в следующем примере:

*Ах, да не вечерняя заря спотухала, заря спотухала,
Ах, спотухалася заря.
Ах, да полуночная звезда высоко ли, звезда высоко ли,
Ах, высоко звезда взошла.
Ах, да не пора ли мне, раздоброму молодцу, со квартирушки,
Со квартирушки долой.
Уж я выйду ли, раздобренький молодец, выйду на крылечко,
Эх, на крылечке постою.
Ах, да закричу ль я, добрый молодец, громким голосом,
Эх, громким голосом своим.
Уж вы слуги, слуги верные мои, слуги верные мои,
Ах, слуги верные мои!
Ах, да запрягайте тройку серопегих, серопегих,
Эх, тройку лошадей.
Эх, да чтобы сесть бы мне, добру молодцу, сесть бы да поехати,
Да поехати домой!
Со всеми простился, раздобренький молодец, с одной красной девицей
Распроститься позабыл!
Ах, да со пути ли, со дороженьки назад воротился,
Эх, воротился он назад!
— Ах, да здоровенька ли, ты, моя сударушка живешь поживаешь,
Эх, поживаешь без дружка?
«Ах, да тесовая нова кроватушка пуста простояла,
Ах, простояла пуста.
Ах, да соболино ново одеялице в ногах пролежало,
Ах, пролежало во ногах.
Ах, пуховые новы подушечки в слезах потонули,
Потонули во слезах!»*

(Лопатин, Прокунин, № 27).

Анализ данного песенного материала показывает, насколько «зыбкой» может быть граница между речевыми сферами в лирическом тексте: в ходе изложения повествование от 3-го лица сменяется прямым высказыванием лирического героя с характерными признаками (грамматическими формами 1-го лица в сочетании с субстантивом — *мне, раздоброму молодцу; я выйду, раздобренький молодец, постою, закричу*), в которое вовлекается прямая речь этого же субъекта. Далее по ходу текста 1-е лицо сменяется 3-м лицом (*он*), а затем изложение перетекает в диалог с ролевым героем (героиней), и лирический герой становится субъектом речи в сюжетной ситуации, им самим описываемой, т. е. приобретает функции ролевого персонажа. Иными словами, один субъект речи в рамках единого текста несколько раз меняет средства экспликации и ком-

позиционно-стилистические формы выражения, что наталкивает на мысль о функционально-стилистическом равенстве различных планов изложения в пределах одного лирического текста.

Налицо все признаки *совмещения лирического героя и ролевого персонажа в одном лице* — явления, которое исследователями фольклорного лирического текста отмечается в качестве специфической художественной нормы.

Однако в лирическую ситуацию вовлекается не только субъект речи («автор»), но и его **собеседник (внутритекстовый адресат)**, который, так же, как и субъект, приобретает в лирическом тексте признаки функционального и семантического синкретизма.

Специфика проявления внутритекстового адресата в песенном лирическом тексте, по мнению исследователей, обуславливается реальной коммуникативной ситуацией, возникающей при исполнении лирической песни, которая «исполняется для себя». В этом случае «не только исполнитель и персонаж, но и исполнитель и слушатель как бы сливаются в одном лице» (Медриш, 1980, с. 191). Это создает условия для *неопределенного и мнимого характера адресата* в структуре лирического текста и, соответственно, его функциональной полисемии. Обратимся к примерам.

Обычными контекстными координатами адресованной речи являются речевые формы устного диалога — 2-е лицо, обращение, побуждение, вопрос, реализующиеся в лирическом тексте, как правило, в песне-диалоге:

— *Ты, курьерчик мой, голубчик,
Ты куда скоро бежишь?*
— *Ты голубушка, душа Маша,
Я из армии в Москву!*
— *Ты, курьерчик, мой голубчик,
Ты какую весть несешь?*
— *Голубушка, душа Маша,
Я не радостную весть:
Твоего дружка любезного
На свете давно нет.*
— *Ты, курьерчик мой, голубчик,
Ну, который тому день?*
— *Что девятый день в проходе,
А десятый настает.*

(Киреевский, 1986, № 517).

В данной песне в художественный диалог вступают два ролевых героя, речевые структуры которых имеют вполне определенные границы, обозначенные рамками реплик персонажей. Это наиболее типичная функция внутритекстового адресата в тексте данной жанровой разновидности.

Еще более неопределенные, условные черты имеет внутритекстовый адресат, обозначающий традиционные для лирической песни символические образы — *ночь, речка, горы, дубравушка, полянушка, соловей* и др.:

Эй, да уж вы, ночи мои, ночи те... ночи тёмные!
Ах, ночи тёмные!
Ах, да ночи те...
Ночи тёмные, долги осе... вы осенние,
Да вы осенние.
Ах, да надое...
Надоели вы ночи, надоску... надоскучили,
Ах, надоскучили.
Ах, да со милым...
Со милым-то ли дружком поразлу... поразлучили,
Да поразлучили!..

(Лопатин, Прокунин, № 62).

В данном тексте обращение к традиционному символическому образу (*ночи*) еще дальше отходит от функции репрезентации адресата речи, а выявляет фигуру лирического героя, т. к. выполняет определенные художественные функции — является средством создания особого эмоционального фона песни и в силу традиционности выводимого символического образа придает выражаемым мыслям и чувствам большую объективность и обобщенность.

Как видим, специфика художественной природы песенного лирического текста во многом формируется под воздействием жанрово обусловленных признаков внутритекстовых субъекта и адресата речи, которые имеют обобщенный характер, обладают признаками функциональной полисемии и эксплицируются в условиях перекрещивания речевых планов участников лирической коммуникации.

4. В исторической песне, жанре, сочетающем признаки эпической и лирической поэзии, формы репрезентации внутритекстовых субъекта и адресата речи обнаруживают черты, как общие с данными категориями в лирическом и эпическом текстах, так и специфич-

ческие, обусловленные жанровыми особенностями данного вида песенного текста (хоровой манерой исполнения, особыми взаимоотношениями с реальной действительностью и т. д.). К последним можно отнести специфическую форму *обращения*, являющегося одновременно формой экстерииоризации внутритекстового адресата, внутритекстового субъекта (лирического героя), а также формой автоадресации и в силу этого приобретающего полифункциональные свойства. Обратимся к примерам.

- 1) *Нам пора-та, робятушки, с кабаку иди!*
Не вечерняя заря потухать стала,
Не утренняя заря занимается,
Бежит-то из Москвы скорый посол,
Держит во руках грозный указ,
Чтобы были мы, солдатушки, приубранные,
Перевязи-портупеи были бы белёные
И ружьёцы были бы чищенные.

(Киреевский, 1977, № 61);

- 2) *Что это у нас, братцы,*
В каменной Москве приуныло,
Что это приумолкло?
Заунывно зазвонили
У Ивана у Великого в большой колокол,
Язык-ат увивали черным бархатом.

(Киреевский, 1977, № 60).

Если в первом примере обращение *робятушки* эксплицирует внутритекстового адресата речи (ролевого героя) в типичной для данной функции форме, то во втором примере обращение *братцы* является средством автоадресации с неопределенно широким адресатом и может рассматриваться как форма репрезентации лирического героя. Налицо *полифункциональные свойства* и признаки *субъектно-объектного синкретизма*, отмечаемые исследователями при анализе как авторского лирического текста, так и текста фольклорной лирической песни. Однако истоки данного явления различны. В авторской поэзии явления субъектно-объектного синкретизма обусловлены общим свойством художественной речи – *пересечением сфер адресанта и адресата*, которое воплощается «в сопряжении опредмеченных в тексте моделей коммуникативной деятельности внутрисложенных коммуникантов как снятой, превращенной структуры коммуникативной деятельности внеположенных учас-

тников общения» (Воробьева, 1993, с. 93). В фольклорном поэтическом тексте (родственном авторскому художественному тексту) пересечение сфер субъекта и адресата является не только художественной *проекцией* коммуникативной деятельности реальных коммуникантов, их «двуликого» характера, но и отражает сложную, синкретичную природу самого фольклорного коммуникативного акта, совмещающего признаки реальной и отображенной коммуникации, в условиях которого реальные субъект и адресат имеют признаки инвертированности и активно участвуют в творческом процессе на всех этапах создания фольклорного текста (представляют собой единую категорию – гиперсубъект), что приводит к явлениям взаимопроникновения речевых планов (реальных участников коммуникации и коммуникантов отображенной коммуникации). Исходя из этого типичное для исторической песни обращение *братцы*, которое в силу своей частотности и повторяемости приобрело статус формульного элемента в структуре текста исторической песни, может рассматриваться как специфическая, жанрово обусловленная форма репрезентации категории гиперсубъекта.

Таким образом, формы языковой экспликации субъекта и адресата речи в фольклорном тексте имеют как общие с аналогичными категориями в художественном тексте черты, так и специфические, обусловленные коллективным характером фольклорного творчества, общественной функцией искусства, синкретичной природой фольклорной коммуникации и, соответственно, художественной природой фольклорного текста.

Вопросы и задания

1. Назовите сущностные признаки субъекта и адресата художественной речи. В чем, по-вашему, проблема корреляции субъекта (адресанта) и адресата в художественном тексте?
2. Охарактеризуйте специфику категорий субъекта и адресата фольклорной речи в сопоставлении с аналогичными категориями художественной речи.
3. Что представляет собой коллективный автор в фольклоре?
4. Охарактеризуйте способы и формы репрезентации внетекстового субъекта речи в фольклорном тексте. Чем можно объяснить

вполне реальное присутствие автора-исполнителя в структуре фольклорного текста?

5. Охарактеризуйте способы и формы репрезентации внутритекстовых субъекта и адресата речи в фольклорном тексте.

Рекомендуемая литература

Основная

1. Артеменко, Е.Б. «Образ автора» как структурообразующий фактор фольклорного текста / Е.Б. Артеменко // Исследования по лингвофольклористике. – Курск : Курский гос. пединститут, 1994. – Вып. 1. – С. 3 – 5.
2. Коммуникативная стилистика художественного текста: лексическая структура и идиостиль / Болотнова Н.С. [и др.]. – Томск : ТГПУ, 2001. – 331 с.
3. Васильева, А.Н. Художественная речь : курс лекций по стилистике для филологов / А.Н. Васильева. – М. : Русский язык, 1983. – 256 с.
4. Венгранович, М.А. Экстралингвистическая обусловленность лингвостилевой специфики фольклорного текста: монография / М.А. Венгранович. – Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2004. – 197 с.
5. Виноградов, В.В. О теории художественной речи / В.В. Виноградов. – М. : Высшая школа, 1971. – 238 с.
6. Воробьева, О.П. Текстовые категории и фактор адресата / О.П. Воробьева. – Киев: Вища школа, 1993. – 200 с.

Дополнительная

7. Артеменко, Е.Б. Композиционно-речевая организация былинного текста / Е.Б. Артеменко // Фольклор : комплексная текстология. – М. : Наследие, 1998. – С. 52 – 73.
8. Баранов, А.Г. Функционально-прагматическая концепция текста / А.Г. Баранов. – Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовского ун-та, 1993. – 180 с.
9. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики /М.М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
10. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – Л. : Гослитиздат, 1940. – 648 с.

11. Гусев, В.Е. Эстетика фольклора / В.Е. Гусев. — Л. : Наука, 1967. — 319 с.
12. Дридзе, Т.М. Язык и социальная психология / Т.М. Дридзе. — М. : Высшая школа, 1980. — 224 с.
13. Ковтунова, И.И. Поэтическая речь как форма коммуникации / И.И. Ковтунова // Вопросы языкознания. — 1986. — № 1. — С. 3–14.
14. Кондаков, И.В. К поэтике адресата (в контексте идей акад. Г.В. Степанова) / И.В. Кондаков // Res Philologica : сб. ст. — М.— Л. : Наука, 1990. С.18 — 29.
15. Лазутин, С.Г. Ролевые герои русских народных и литературных песен и композиционные формы их выражения / С.Г. Лазутин // Поэтика литературы и фольклора. — Воронеж : Изд-во Воронежского университета, 1979. — С. 59 — 71.
16. Медриш, Д.Н. Литература и фольклорная традиция / Д.Н. Медриш // Вопросы поэтики. — Саратов : Изд-во Саратовского университета, 1980. — 296 с.
17. Немет, Л. Изменение функции искусства (о процессе субъективации) / Л.Немет // Борьба идей в эстетике. — М. : Искусство, 1974. — С.103 — 126.
18. Пропп, В.Я. Специфика фольклора / В.Я. Пропп // Фольклор и действительность. — М. : Наука, 1976. — С.16 — 33.
19. Сердюк, М.А. Народно-поэтическое «я»: семантика и прагматика / М.А. Сердюк // Фольклор и литература : проблемы изучения : сб. ст. — Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 2001. — С.140—151.
20. Степанов, Г.В. К проблеме единства выражения и убеждения (автор и адресат) / Г.В. Степанов // Контекст. — М. : Наука, 1984. — С. 20—37.
21. Степанов, Ю.С. В поисках прагматики (проблема субъекта) / Ю.С. Степанов // Известия АН СССР. — 1981. — Т. 10. — № 4. — С. 325 — 332.
22. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н. Кожинной. — М. : Флинта : Наука, 2003. — 696 с.
23. Якобсон, Р. Лингвистика и поэтика / Р. Якобсон // Структурализм: «за» и «против»: сб. статей. — М., 1975. — С. 193 — 229.
24. Iser W. Towards a Literary Anthropology / W. Iser // The Future of Literary Theory. — N.Y., 1989. — P. 208 — 288.

Лекция 5

Специфика фольклорной речедейятельностной макросферы

План

- 5.1. *Особый метод эстетического освоения действительности в фольклоре.*
- 5.2. *Эстетические параметры фольклорной действительности.*

5.1. Особый метод эстетического освоения действительности в фольклоре

Вопрос о художественном методе в фольклоре прямо или косвенно затрагивался многими исследователями фольклора, которые весьма противоречиво и неточно определяли как сущность самого понятия **метод**, так и его специфические черты (по сравнению с художественным методом в авторском, индивидуализированном творчестве). Разброс мнений отражал общую тенденцию в литературоведческих работах к узкому и широкому толкованию понятия **метод** — как образно-стилистической характеристики (сужение понятия) и как способа художественно-образного мышления (расширение понятия). Однако при всем разнообразии дефиниций данного понятия можно вычлениить нечто общее, позволяющее отчасти снять противоречия: **метод** — это способ художественного обобщения реальности, обусловленный определенным типом мышления и обуславливающий характер воспроизведения реальности в художественном тексте.

В соответствии с художественным методом производится *отбор, оценка фактов действительности и их изображение* в тексте. И хотя процессы типизации реальности в литературе и фольклорном творчестве имеют много общего, налицо и различия, обусловленные общественной функцией фольклора как искусства слова, спецификой фольклорного сознания и коллективным характером творческого процесса. Если «художник и искусство вообще создают совершенно новое видение мира, образ мира, реальность смертной плоти мира» (Бахтин, 2000, с. 209), то в фольклоре действует «закон эстетической идеализации действительности» (Стеблин-Каменский, 1972, с. 276).

Воспроизводимая писателем действительность носит специфически образный, *индивидуализированный характер*. Художественная условность, возникшая как результат обобщения, не лишена «конкретно-чувственных образов предметов и явлений действительности» (Кубланов, 1958, с. 63). Типический образ в художественной литературе предполагает изображение человека как представителя определенной социальной среды и определенной эпохи во всем его неповторимом своеобразии — с присущими ему противоречиями, достоинствами, недостатками и т. д. В индивидуально творимом искусстве процесс типизирования реальности не исключает осознания фактов действительности во всем их чувственно конкретном бытии и воссоздании их в форме образного правдоподобия. Очень удачный образный эквивалент художественной действительности предлагает М. Бахтин, называя ее «законченным и самодовлеющим образом для преходящего в мире», его «эмоциональным эквивалентом», обретающим «ценностный событийный вес» (Бахтин, 2000, с. 210). Важно, что это новое, эстетически осознанное и трансформированное в структуре художественного текста бытие предполагает *множественность и различие* способов отражения реальности и авторскую рефлекссию, обдумывание собственной работы. Отсюда и возможность резкой смены творческих методов, и различное отношение к литературной традиции. Очень важно добавить к этому, что процесс художественно-образного обобщения не знает ограничений. *Вся действительность* — с ее трагическим и комическим, возвышенным и низменным, — может найти отражение в художественном произведении. Ограничения здесь накладывает конкретный художник, руководствуясь своими эстетическими пристрастиями, литературными предпочтениями и т. д.

Фольклорная **эстетическая деятельность** протекает в ином русле. Прежде всего, здесь действует закон *отобранности*, по которому не все реалии эмпирического мира находят отражение в фольклорном произведении. Каковы же критерии этого отбора? По мнению В.Я. Проппа, критерий отбора явлений действительности в фольклоре не носит всеобщего характера, а является, прежде всего, жанрово обусловленным. Так, в сказке «об обыкновенном, будничном, о том, что ежедневно окружает человека, с точки зрения эстетики

носителей фольклора рассказывать не стоит» (Пропп, 1976, с. 88). Народная лирика основана на поэтизации жизни, и то, что не поддается такой поэтизации, не может стать ее предметом. В отличие от лирики историческая песня, в силу своей жанровой специфики, значительно расширяет сферу действительности, вовлекаемую в тексты песен. Действительность, охваченная исторической песней, включает сферу исторической жизни народа, жизни политической, как внутренней, так и внешней.

Б.Н. Путилов критерий отобранности этнографического материала видит в «степени семиотичности и возможности его семантической перекодировки» (Путилов, 1977, с. 10). При этом в процессе отбора и переработки этнографического материала происходит его *формулизация*: из многообразной сложности и полноты явления выделяется наиболее существенный признак, который и превращается в стереотип, имеющий однолинейный, предельно обобщенный и, главное, оценочный характер.

Однако при всех различиях критерии отбора в фольклоре могут быть объединены одним общим свойством — **соответствием традиционной культурной норме, идеалу**. Эта норма может носить этический, эстетический характер, быть жанрово обусловленной и исторически детерминированной, но именно в соответствии с ней создается особая **фольклорная действительность**, в которой действует «своеобразный закон эстетической идеализации действительности» (Гусев, 1967, с. 276). Идея эта не является новой. Применительно к художественной действительности лирической песни А.Ф. Лосев говорил о ее «абсолютной эстетической действительности», Б.Н. Путилов и Д.С. Лихачев выделяли в эпосе особый «эпический мир» с его типовыми характерами, локусами, предметами культуры.

Истоки идеализации действительности в фольклоре — в мифопоэтическом сознании, характерном для позднеславянского этапа («дописьменного», «дохристианского») в развитии славянской духовной культуры и ее устных текстов. Именно в рамках этого архаического сознания закладывались представления о дифференциации злободневного, «низкого», профанического существования, не входящего в систему подлинных ценностей, и сакрального существования, космологизированного, высоко организованного, неслу-

чайного, имеющего высшую ценность. Поэтому именно сакральное содержание с точки зрения мифологического мышления было существенно и подлинно реально.

Проводником этого сакрального содержания и одновременно его «охранителем» являлся *ритуал*. В жизни архаичных коллективов ритуал занимал стержневое положение и заполнял саму жизнь ритуальной деятельностью как формой творчества. Ритуал был общеобязателен и втягивал в себя весь коллектив. Именно в рамках ритуала происходило формирование **традиционной культурной нормы**, сформировавшей позднее *семантическое пространство* (В.Н. Топоров) фольклорного текста, основной единицей которого стал *традиционный фольклорный смысл* (П.П. Червинский). Поэтому **фольклорная действительность**, находящая отражение в фольклорном тексте, генетически детерминирована ритуальной (традиционной) культурной нормой и имеет черты идеальной действительности. Это характерно (в различной степени) для всех стадий развития фольклорного текста, поскольку окончательный и безусловный разрыв с ритуалом произошел только с появлением письменности (и то не сразу).

Однако наличие **единого эстетического критерия** – соответствие традиционной культурной норме – не унифицирует жанрово обусловленные отличия фольклорных текстов, в частности, дифференциацию способов художественного (фольклорного) освоения действительности в разных жанрах. В.Я. Пропп в статье «Фольклор и действительность» достаточно четко определил не только различия между способами изображения действительности в фольклоре и в художественной литературе, но и обозначил основные различия внутри жанровой системы фольклора. Так, основным «параметром» сказочной действительности В.Я. Пропп считает необычайность, несоответствие действительности, выдумку, что возбуждает интерес у слушателей и позволяет выполнять эстетическую функцию.

Исполнитель и слушатели эпического текста ощущают «глубокую художественную правду» изображаемых событий. Вместе с тем они видят, что в современной им жизни эти события невозможны, поэтому относят действие былин к глубокой древности. М.И. Стеблин-Каменский, характеризуя природу этой «правды» как синкретичную, вводит понятие *синкретической правды* и свя-

зывает ее специфику, прежде всего, с неосознанным (коллективным) авторством. Если при осознанном авторстве существуют две правды – историческая и художественная, являющаяся вымыслом, то при неосознанном авторстве правда едина: «искусство и правда в собственном смысле слова гармонически сочетаются, поскольку за правду в собственном смысле слова принимается и то, что с современной точки зрения – художественный вымысел, т. е. искусство» (Стеблин-Каменский, 1972, с. 252).

В соответствии с этим можно говорить о существовании *единого* (не исключającego, однако, жанрово модифицированных форм) способа отражения действительности в фольклоре – так называемом **художественном реализме** в фольклоре, реализме, основанном на обобщенности образов и рисуемых обстоятельств жизни, их типичности, реализме, предполагающем *условность* действия и его пространственно-временных характеристик. Так, В. Чичеров видит отличие типического образа в фольклоре от типического характера в литературе в обобщенности, отсутствии черт индивидуализации: «В образе (фольклорном) нет психологической индивидуализации, нет раскрытия личных особенностей данного персонажа. Образ дает обобщающее представление о типовом герое для целой группы коллективно создаваемых произведений» (Чичеров, 1959, с. 21).

Это признаки специфического **фольклорного художественного метода**, обладающего таким свойством, «которое позволяет ему суммировать мировоззренческий опыт, совмещать разные мировоззрения, не изменяя обобщенным формам отражения реальности» (Аникин, 1996, с. 171). В.П. Аникин определяет суть фольклорного метода через понятие *художественной сублимации*, в соответствии с которой в фольклорном тексте отсутствует обязательное отражение жизни в форме самой жизни и допускается условность.

Такой способ типизирования действительности предполагает устойчивое следование традиционному типу привычного обобщения реальности, неизменное следование существующим типизированным стандартам, иными словами – приоритет традиции, следствием чего является медленная эволюция художественного метода и сохранение общих принципов типизирования реальности (что не исключает, однако, жанровых новаций). В соответствии с этим

субъект фольклорного творчества (исполнитель) заимствует мировоззренческие принципы, подход к воспроизведению реальности в готовом виде у предшественников. Поэтому рефлексия, тщательное обдумывание этапов собственной работы, что является неизменными принципами творчества у индивидуальных авторов, исполнителю фольклорного произведения не свойственны (хотя отдельные элементы исполнительской шлифовки текста, размышлений над творческим приемом, выбор того или иного функционально оправданного средства, что сопровождает создание очередного варианта текста, фольклорному творчеству не чужды; однако многое осуществляется как заданность, которой надо подчиниться).

Фольклорное **обобщение** дает возможность объединения и перегруппировки не только многих вариантов произведений и их частей в пределах единого инварианта, но и многих произведений в пределах одного жанра. Так, анализируя варианты исторической песни *Турки похваляются разбить русские войска* (тексты № 274–291 – Исторические песни XIX в., 1973) отмечаем следующее: 1) место события песни обозначается не через конкретные локальные признаки, а посредством родовых, обобщенных признаков с использованием общефольклорных формульных элементов (*поле чистое турецкое, места славные прекрасные*; в некоторых вариантах эти показатели конкретизируются более «узкими» образами с той же обобщенной семантикой: *бугры твои дороженьки, рощицы зеленые, лужки в поле зеленые*); 2) время события передается через вариантные показатели (*на злосчастный день на середу, на турецкий большой праздничек; в славный праздничек, на великий день на середу; на турецкий большой праздничек, во великую во пятницу, во великую во середу; на петров денек, на злосчастный день, на середу; на проклятый день, на середу, на турецкий день на праздничек*; в некоторых вариантах – № 279, 282, 284, 287, 289, 291 – темпоральный показатель отсутствует); 3) образ русского военачальника, который обращается с призывом к солдатам, также варьируется: это и *граф Паскевич* с различными грамматическими и диалектными интерпретациями (*граф Паскеев, Баскеев, Пашкевич*) и сам *царь белый*, которого турки обещали «в полон взять». Эту «неточность» в последнем случае нельзя рас-

смагивать как искажение исторической правды, это одно из проявлений обобщенности.

С другой стороны, в повествовательном фольклоре *Иван-царевич* или *Иван-крестьянский сын* являются одним и тем же персонажем для целой серии различных сюжетов, объединяя таким образом различные тексты в пределах одного жанра. Объяснение этому — в типовом характере сказочного персонажа, поскольку «имя *Иван* есть имя типа, а не лица» (Пропп, 1976, с. 99), и шире — в **типовом характере** любого фольклорного образа. В фольклорном образе могут варьироваться детали, не меняющие, однако, его сущности. Именно обобщенность фольклорного образа позволяет ему стать традиционным и наряду с другими текстовыми константами служить основой межтекстовых и межжанровых взаимодействий. В отличие от фольклорного литературный образ, являющийся характерным или типичным для эпохи, социальной среды, отражающий множество имеющихся в жизни прототипов данного персонажа, имеет свое *индивидуальное имя и свое лицо*, поэтому не может быть перенесен из одного произведения в другое. Здесь обобщенность является промежуточной стадией в создании образа, который на завершающей стадии приобретает черты индивидуальности и «узнаваемости».

Таким образом, и нарочитый вымысел сказочной прозы, и «художественная правда» эпического мира, уходящая своими корнями в далекое прошлое, и «историчность» баллад и исторических песен, события которых отнесены к потенциальной современности и действительности, и «абсолютная эстетическая действительность» лирической песни, и жизненная правда пословиц и поговорок — все это является, на наш взгляд, проявлением особого фольклорного **художественного метода (художественно-обобщающего метода)**, проявляющегося в жанрово дифференцированных формах.

5.2. Эстетические параметры фольклорной действительности

Особая фольклорная (идеальная) действительность, выстроенная в соответствии с особым художественным методом концептуализации действительности — **художественно-обобщающим методом** — имеет собственные **эстетические параметры**:

1) народный **эстетический идеал**, обусловленный трудовой деятельностью (эстетика *праздничности*, а не *праздности*),

2) специфика **восприятия** фольклорного произведения – особый тип *коллективного восприятия* искусства, где совмещаются синестезия и активное непосредственное соучастие в творческом процессе слушателей-зрителей.

Народный эстетический идеал

Чтобы понять, что лежит в основе народного эстетического идеала, находящего отражение в фольклорном тексте, необходимо принять во внимание генезис фольклора, а именно его теснейшую связь с производственной в широком смысле этого слова деятельностью масс. Если ранние формы фольклора, возникшие в процессе трудовой деятельности, обнаруживают эту связь непосредственно, то в более поздних формах она выражается опосредованно, через вторичные идеологические образования, которые возникали в ходе исторического развития фольклорного сознания. Одно из таких ментальных образований – **народный эстетический идеал**.

Если в народной мифологии и в ранних формах эпоса и драмы трудовой эстетический идеал облекался в форму волшебного-героического образа и постепенно вбирал в себя элементы религиозной идеализации, то в более поздних эпических произведениях феодальной эпохи поэтизация труда достигалась средствами гиперболизации реальных трудовых действий и связывалась с героической идеализацией типического образа. Так, исцеленный каликами переходными *Илья Муромец* совершает первый подвиг после многолетнего «сидения»: он отправился *на тую на работу на крестьянскую* и один расчистил выжженный под пахоту лес (по другим вариантам – огородил поле вывороченными из земли дубами). Наиболее монументальным, целостным и «чистым» воплощением эстетического идеала народа является эпический образ *Микулы Селяниновича* – идеализированный образ пахаря-богатыря:

*Как орет в поле оратай, посвистывает,
А бороздочки он пометывает,
А пенья, коренья вывертывает,
А большие-то каменя в борозду валит;
У оратая кобылка соловая,
Гужики у нее да шелковые,*

*Сошка у оратая кленовая,
Омешики на сошке булатные,
Присошечек у сошки серебряный,
А рогачик-то у сошки красна золота.
А у оратая кудри качаются,
Что не скачен ли жемчуг рассыпаются;
У оратая глаза да ясна сокола,
А брови у него да черна соболя;
У оратая сапожки зелен сафьян:
Вот шилом пяты, носы востры,
Вот под пяту воробей пролетит,
Около носа хоть яйцо прокати;
У оратая шляпа пуховая,
А кафтанчик у него черна бархата...*

(Гильфердинг, II, № 156).

В этом образе воплощены черты идеального с точки зрения эстетических представлений народа образа, «населяющего» идеальную фольклорную действительность: у его кобылки *гужики шелковые*, соха у героя с *серебряным присошечком*, с *рогачиком красна золота*, у него шегольская одежда: *сапожки зелен сафьян* на высоких каблуках (*под пяту воробей пролетит*), *кафтанчик черна бархата*, *шляпа пуховая*, да и сам герой наделен чертами, соответствующими эстетическим представлениям об идеальной внешности: у него *кудри качаются*, *что не скачен ли жемчуг рассыпаются*, *глаза ясна сокола*, *брови черна соболя*.

Этот пример очень характерен для народной эстетики: поэтизируя труд богатыря-пахаря, былина смело «изменяет» жизненному правдоподобию. Но ни сказителя, ни слушателей это не смущает, напротив, именно такая «приукрашенная» характеристика, резко выделяющая любимого героя на фоне обыденных представлений о пахоте, создает идеализированный образ пахаря-богатыря.

На основе того же принципа **эстетической идеализации** фольклорной действительности создаются и положительные сказочные образы царевичей и царевен, образы «князя» и «княгини», гостей-«бояр» в свадебных обрядах. Сказочные героини неизменно наделяются красотой *неописанной*, *что ни в сказке сказать, ни пером описать*; *ни вздумать, ни взгадать, ни в сказке сказать; во всем свете поискать — другой не найти*. Образы Василисы Премудрой, Василисы Прекрасной, Елены Прекрасной, Марьи Моревны и других лю-

бимых сказочных героинь сопровождаются эпитетами *прекрасная, премудрая*, они сидят *на золотом троне*, плавают *на золотой лодочке*, ходят в платье *шитом и серебром и золотом*.

Нарядная одежда, богатство, знатность, — все, чего в жизни лишен труженик, — отдается в фольклоре герою как награда за все лишения и испытания, гонения и несправедливости, которым он подвергался вначале и которые так знакомы по собственному жизненному опыту самому рассказчику и его слушателям — простым, трудящимся людям.

*Друженька хорошенький,
Друженька пригоженький!
Как на друженьке кафтан
Голубой, парчевый,
Как на друженьке штаны
Черны бархатные,
Как на друженьке чулки
Белы шелковые,
Смазные башмаки,
Пряжки с искорками,
Вон повыскакали.
Как на шейке-то платок,
Будто аленький цветок,
Во кармане-то другой,
Италианский голубой.
Друженька хорошенький,
Друженька пригоженький!*

(Русская обрядовая поэзия, № 328).

В образах *прекрасных* героев народ «освобождался» от тяготевшей над ним бедности, серости, тусклости повседневного быта. Это было очищение и вместе с тем напоминание о той **идеальной норме**, о которой недостаточно только мечтать, но за которую нужно и бороться, как это делает сказочный герой.

Если для жанров, отразивших эстетический идеал крестьянина феодальной эпохи, — для эпоса, свадебных песен, сказок — характерно возведение реальных качеств в высшую степень, придание им идеально-преображенной формы, то в жанрах, сформировавшихся позднее, как, например, в крестьянских лирических песнях XVIII—XIX вв., тот же эстетический трудовой идеал народных масс выражается несколько иначе, средствами отбора и выделения таких

деталей портрета, которые хотя и вполне реальны, в то же время и не совсем обычны и которые в своей совокупности создают ощущение жизни в счастье и довольстве.

На эту особенность русских лирических песен обратил внимание еще Н. Чернышевский. Раскрывая «понятия о красоте у простого народа», Чернышевский проницательно заметил, что в народной поэзии **прекрасное** обусловлено в конечном счете представлениями крестьянина о *нормальной* трудовой деятельности. В основе эстетического идеала народной поэзии, по Чернышевскому, лежат стремления крестьянина к «жизни в умеренном довольстве при работе, не доходящей до изнурительности» (Чернышевский, т. 2, с. 144). Поэтому сам идеал *красоты* в народной поэзии связан не столько с жизнью действительной, когда работа была как раз изнурительной, а с жизнью «как она должна быть». Следовательно, **прекрасный** человек народной песни — это *эстетически преобразенный тип крестьянина-труженика*.

Отрицая средствами эстетической идеализации жизни реальные условия труда, народ мечтал об иных формах трудовой деятельности, а не о праздности. Поэтому эстетика народной поэзии — это «эстетика **не праздности, а праздничности**» (Гусев, 1967, с. 280). Отсюда и праздничное убранство идеального жилища в фольклоре (*палаты белокаменные, высокий терем*), и «драгоценные» атрибуты костюма, ассоциировавшиеся с довольством, богатством (*ножки в серебре, ручки в красном золоте*), отсюда и праздничное буйство красок при описании внешности героя и героини с доминантой *красно-алого*, как жар, цвета (вспомним *аленький цветочек* и *жарптицу* как символы сказочной красоты живого мира), где лексема *красный*, выделяющая один из цветов радуги, содержит в себе эстетическую оценку «красивый» (ср. исторически однокоренные *краса, красота, прекрасный, украшать, красоваться* и др.):

— Для чего, про что красна девица
Уродилась хороша:
Лицо — белый снег,
Щечки — алый цвет.

(Соболевский, III, № 249).

Анализируя этимологическую природу слова *красный*, А.Н. Афанасьев в качестве первоначального значения этого слова выделяет сему «светлый, яркий, блестящий, огненный» и ставит это слово в один ряд со словом *крес* – «огонь», *кресины* – «время летнего поворота солнца», *кресник* – «июнь месяц» (Афанасьев, 1995, I, с. 51). Отсюда же *красное солнце*, *красный день*, *красная изба* и др. Поэтому, как считает А.Н. Афанасьев, «с представлениями света и солнца должна была сочетаться идея красоты: *пре-красный*, *красовитый*, *красовитушко* – приветствие милому, любимому человеку... Со стихией света соединялись и понятия о счастье и веселье: *красоваться* – жить в довольстве, весело, *красная жизнь* – счастливая, *краситься* – играть, гулять...» (Афанасьев, 1995, I, 51). Соответственно, идея света и красоты объединяла в фольклорном сознании в один парадигматический ряд слова *красный*, *белый*, *ясный*, *чистый*, *светлый*, *алый* («светло-ярко-красный, самого густого цвета розы; говорит более о предметах и о цвете приятном, почему и милого друга зовут аленьким дружкой» – Даль, I, с. 12) и определяла с их помощью «детали» внешности положительного героя и атрибуты одежды: тело – *белое*, руки – *белые*, очи – *ясные*, лицо – *белое*, румянец – *алый*, уста – *сахарные* (сахар – сладкое, белое вещество – Даль, IV, с. 139). Гармонии красок не нарушают *черные брови*, поскольку в данном сочетании черный цвет мотивируется не отрицательнооценочным членом оппозиции «свет – тьма», а ассоциативной связью с *соболем* – одним из символических определителей молодца в фольклорных текстах (*соболь* – ценный, дорогой мех; символическая пара *молодец* – *соболь*; брови – *черны соболя* или просто *соболя*).

Народный эстетический идеал, возникший в результате эстетического освоения действительности, проявляется в многообразии форм – не только в **прекрасном**, но и в **возвышенном**, **героическом** и **трагическом**. Представления о возвышенном, героическом и трагическом, так же, как и представление о прекрасном, в фольклоре претерпели известную эволюцию.

Если в архаическом фольклоре представление о **возвышенном** проецировано во вселенную, является космически преображенным отражением действительности и облекается в фантастические образы защитников и покровителей человеческого рода, наделен-

ные сверхъестественными свойствами («космическими» размерами, причудливой внешностью, в гротескной форме соединявшей некоторые реальные черты зверей, птиц и людей), которые совершают деяния во имя человека, то в фольклоре классового общества происходит очеловечение образов народной фантазии, а их деяния и свойства оказываются возведенными в высшую степень поступками и качествами реальных людей. В центре героического народного эпоса – персонаж, в котором в предельно обобщенной типизированной форме интегрированы возможности человеческого коллектива. В гиперболизме эпического образа могучего богатыря, воплощающего представление о **возвышенном**, видит В.Е. Гусев проявление своеобразного эстетического закона, «где единица равна множеству» (Гусев, 1967, с. 287). Поэтому портретные характеристики возвышенного персонажа (могучего богатыря) включают такие «детали», как *шляпа двенадцать пудов* или *шеломчат колпак сорока пудов*, *стопудовая палица*, *дубинка сорока пудов* или *шалыга подорожная*, *железная*, *сто пудов* и т. п.:

*...Нету у Добрынюшки добра коня,
И нет его платьев цветных,
И нет меча бурзамецкого,
Только что лежит на земле пухов колпак,
Насыпан колпак земли Греческой,
По весу колпак цело три пуда.
Как припадает змея к быстрой реке,
Он хватил колпак земли Греческой,
Шибнет во змею во проклятую.
Ошиб змею двенадцать всех хоботов,
Упала змея во ковыль-траву..*

(А.Е. Чуков, «Бой Добрыни с змеищем Горыничищем, встреча с Настасьей», Рыбников, 1989, т. 1, с. 198–199).

Как видно из примера, в возвышенном образе эпического героя проступает личность незаурядная, являющаяся носителем героических деяний нарождающейся или борющейся за свою независимость народности. И хотя в характеристике эпического героя сохраняются некоторые элементы фантастики (мотивы чудесного рождения героя, обладание чудесным конем или оружием, иногда способность оборотничества или свойство магической неуязвимости), все эти детали приобретают художественную функцию,

становятся средством монументальной художественной идеализации героя:

*Когда воссияло солнце красное
На это на небушко на ясное,
Тогда зарождался молодой Вольга,
Молодой Вольга Святославгович.
Стал Вольга растеть-матереть,
Похотелоя Вольге много мудрости:
Щукой-рыбою ходить ему в глубоких морях,
Птицей-соколом летать ему под оболока,
Серым волком рыскачь во чистых полях...*

(Т.Г. Рябинин. «О Вольге Святославгиче»,
Рыбников, 1989, т. 1, с. 91).

На более поздних стадиях развития фольклора героическое поведение фольклорного персонажа зачастую лишается ореола величественности, а облик его — той монументальности, которые свойственны героям народного эпоса (это связано с тем, что народные массы часто вовлекаются в политическую борьбу, далекую от общенародных интересов). Поэтому в более поздних жанрах — исторических песнях XVII—XIX веков и солдатских песнях XIX—XX веков — героический образ девальвируется, «снижается», лишается возвышенного характера. Хотя в вольнолюбивой поэзии социального протеста (в исторических песнях о Степане Разине и Пугачеве) сохраняются признаки возвышенного в виде романтической идеализации, поднимающие их над обыденной действительностью:

*Как у нас было на Волге — не черным-то зачернелось,
Не черным-то зачернелось, не белым-то забелелось,
Не белым-то забелелось, не красным-то покраснелось,
Не красным-то покраснелось, зачернелоя на Волге,
Зачернелоя на Волге Стенька Разина собрание,
Забелелися на Волге Стеньки вольны парусочки,
Закраснелися на Волге Стеньки вольного стружочки.
Что не гром на Волге грянул, Стенька Разин слово молвил...*

*... «Ой ты гой еси, воевода,
Пушкарей ты не турбачь же, своего пороху не трать же,
Меня пушечка не возьмет, меня ядрышко не уьбет».*

(«Степан Разин на Волге»,
Русская народная поэзия, с. 245).

Высшей формой **трагического** как компонента народного эстетического идеала в фольклоре является **трагическое-историческое**, непосредственно или косвенно связанное с освободительной борь-

бой народа. Оно проявляется, прежде всего, в героическом эпосе народа, отстаивающего свою независимость в схватке с врагом при неблагоприятных обстоятельствах, когда враг превосходит силой и поработывает его. Последнее обстоятельство, связанное с поражением героя или его гибелью, является необходимым условием проявления **трагического**:

*... Кабы черные вороны
Закричали-загайкали,
Ухватили татарове
Князя Семена Пожарского,
Повезли его татарове
Они на гору высокую,
Сказнили татарове
Князя Семена Пожарского,
Отрубили буйну голову,
Исекли бело тело
Во части во мелкие,
Разбросали Пожарского
По далече чисту полю,
Они сами уехали
К самому хану крымскому...*

(«Гибель Пожарского»,
Русская народная поэзия, с. 242).

Обратной стороной **эстетического идеала**, его аксиологическим антиподом со знаком «минус» являются **безобразное, низменное** (как антипод **прекрасного** и **возвышенного**) и **комическое** (как антипод **героического** и **трагического**). В фольклоре средствами эстетической критики народ отрицает такие явления действительности, которые противоречат коллективным представлениям об истине, добре, красоте и в целом — *идеальной норме*, которая и является основным критерием формирования фольклорной действительности.

Так, в противоположность **прекрасному** — идеализированному изображению силы и красоты положительного героя — *отрицательные персонажи* в мифах, сказках, эпосе, обрядовых игрищах и танцах, в хороводных песнях и архаических формах народной драмы неизменно изображаются уродливыми, безобразными и отвратительными, независимо от того, приобретают ли они зооморфный, чудовищный облик или антропоморфный (*Идолище, Соловей-разбойник* русских былин) или черты «низкого» персонажа,

являющегося объектом насмешек и, соответственно, сатирической обрисовки. Физическое уродство сочетается в них с отталкивающими нравственными качествами — коварством, вероломством, алчностью, хвастливостью, высокомерием, с обжорством, сластолюбием и т. п., то есть в противоположность представлениям о возвышенном они вызывают представление о низменном. Так, в эпических текстах герой-антагонист имеет вместо головы *котел, как бурак*, глаза *как чаши пивные*, нос *как палица богатырская*, как *кислой пирог*, у него *между глаз калена стрела*, *пядь мерная*, *меж ушами сажень с локотью*, *меж ноздрями калена стрела* и т. п.

*...Гой вы еси, удалы добры молодцы!
Видел я Тугарина Змеевича,
В вышину ли он, Тугарин, трех сажень,
Промеж плечей косая сажень,
Промежу глаз калена стрела,
Конь под ним как лютой зверь,
Из хайлища пламень пышет,
Из ушей дым столбом стоит.*

(«Алеша Попович и Змей Тугарин»,
Русская народная поэзия, с. 99).

Как отмечает В.Е. Гусев, «**безобразное** в фольклоре, по-разному диалектически дополняя представление о **прекрасном** и составляя ему контраст, выполняет разную функцию в зависимости от того, связывается ли оно с отрицательным или с положительным персонажем, с представлением о возвышенном или о низменном» (Гусев, 1967, с. 278). Диалектику прекрасного и безобразного отмечали еще древние египтяне, говоря о том, что в процессе старения все здоровое и красивое становится больным и безобразным, хорошее превращается в дурное, вкус теряется. Аристотель утверждал, что в предмет искусства входит не только прекрасное, но и безобразное. Однако даже явления отвратительные в жизни, будучи изображены в художественном произведении, доставляют эстетическое удовольствие.

Особенно острой и активной формой эстетического отрицания в фольклоре является **комическое**, один из основных признаков которого — *противоречие* между «сущностью и личиной» (Гусев, 1967), между тем, что есть на самом деле и претензией казаться своей противоположностью. Если понятие **прекрасного** включает в себя соответствие коллективно выработанной норме, то несоответствие

этой норме, отклонение от нее вызывает *смех*, который, по мнению В.Я. Проппа, «есть орудие уничтожения: он уничтожает мнимый авторитет и мнимое величие тех, кто подвергается насмешке» (Пропп, 1997, с. 49).

Комическое в фольклоре, как и другие формы выражения эстетического идеала (и его антипода), исторически и социально обусловлено. По мнению Ю.Б. Борева, именно коллективность восприятия комического делает его органически свойственным фольклору как специфической форме творческой деятельности масс: «Истинный смех имеет тяготение к коллективности восприятия... Коллектив усиливает и углубляет смех. Поэтому, говоря о разном характере отражения комического разными видами искусства, следует учитывать его тяготение к коллективной форме восприятия» (Борев, 1988, с. 81). Поэтому комическое в фольклоре проявляется, прежде всего, как **комическое—социальное**. В мифах и сказках доклассового общества комическое выражает отрицательное отношение родоплеменного коллектива к нарушителям норм общинно-коллективной морали. В этом смысле комическое здесь тесно связано с разными отклонениями от трудового эстетического идеала. Если в архаическом фольклоре объектом комического часто предстает развенчанное, обнаружившее свое бессилие казавшееся грозным фантастическое существо (или аналогичная маска ряженого в обрядовом игрище), то в феодальном обществе комический эффект вызывают беспомощные, нерешительные, вероломные, подверженные различным влияниям *царь, его дочери, придворные, сенаторы, генералы, бояре* (в волшебных сказках и в лирических песнях), хвастливые, но неудачливые *враги-иноземцы, порабитители народа* или еще позже — *представители феодальной знати* (в героическом эпосе, исторических песнях), *попы, приказчики, бояре* и др. (в пословицах):

- 1) *...По мосту, мосту
По калиновому,
По другому мосту
По малиновому,
По третьему мосту
Бояре ехали,
Да бояре глупые,
Неразумные,
Нерассудливые,*

*Беспорядливые,
Недогадливые...*

(Киреевский, 1986, № 511);

- 2) *...Похвалился вор-французик Россию взять:
Заплакали сенаторы горькими слезами,
Выходил же казак Платов:
«Вы не плачьте, сенаторы, может, бог поможет!»...*
Исторические песни XIX в., с. 76);

- 3) *У святых отцов не найдешь концов.*
(Даль, пословицы, т. 2, с. 179);

Приказный проказлив: что ни сдерет, то все проживет.
(Даль, пословицы, т. 2, с. 181);

Козел да приказный – бесова родня.
(Даль, пословицы, т. 2, с. 181).

Однако область комического в фольклоре весьма широка и отнюдь не ограничивается каким-либо одним специфическим жанром или группой жанров, а сама «палитра» **комического** весьма разнообразна (хотя, безусловно, жанровая специфика накладывает отпечаток на формы проявления комического). Между двумя основными формами комического — **юмором** и **сатирой**, которые выражают критическое отношение к двум разным сферам социальной действительности (в *сатире* выражено непримиримое отношение народа к социально-враждебным явлениям, в *юморе* — своеобразная «самокритика» несовершенств, недостатков самой народной жизни), существует целая гамма оттенков смеха: *ирония, сарказм, шутка, насмешка, каламбур, гротеск, карикатура* и др. По мнению В.Я. Проппа, различные виды смеха обусловлены, прежде всего, его направленностью на различные объекты — физическую, умственную и моральную жизнь человека: «Смешными могут оказаться наружность человека, его лицо, фигура, движения; комическими могут представляться его суждения, в которых он проявляет недостаток ума; особую область насмешки представляет характер человека, область его нравственной жизни, его стремления, его желания и цели. Смешной может оказаться речь человека как манифестация таких его качеств, которые были незаметны, пока он молчал. Короче говоря, физическая, умственная и моральная жизнь человека может стать объектом смеха в жизни» (Пропп, 1997, с. 26).

Это многообразие комического отражает эстетическое богатство действительности, а формы и мера смеха в фольклоре определяются, прежде всего, эстетическим отношением к миру и национальными традициями художественной культуры народа.

Так, кроме охарактеризованных выше комических персонажей, являющихся объектами сатирического изображения в волшебных сказках и героическом эпосе (так называемые формы **комического социального**), можно отметить и другие формы проявления комического в фольклорных текстах, различающиеся также и целой гаммой средств создания комического эффекта. В героическом эпосе, например, антиподом возвышенному персонажу (былинному герою-богатырю) является не только враг-иноземец, ассоциирующийся в фольклорном сознании с низменным и безобразным (например, *Тугарин Змеевич, гагара безногая*, который *по белой лебедушке зараз глотал, зелена вина по целой чары зараз глотал*), но и «низкий» герой (*Потанюшка, Мишенька* и др.), в портретных характеристиках которых преобладают признаки *маленький, худой, горбатый, хромой*, являющиеся отклонениями от нормы, зафиксированной в образе внешности «высокого» героя.

Аналогичные комические персонажи встречаются и в другом нарративном жанре — сказке, где комизм характеров сочетается с комизмом ситуаций и основным средством создания комического эффекта является ирония (наряду с сюжетно-композиционными и образными средствами). Так, в сказке № 239 (Киреевский, 1983) выведен сниженный образ незадачливого «богатыря» *Фомы Беренникова — кривого сына*: у него *лошаденка худенькая, серп тупой*, при этом он просит у матушки благословения на *подвиги великие, на поприща богатырские* (после того как побил 12 оводов, а затем мелом написал на камне: «*Проехал здесь богатырь Фома Беренников, который побивает 12 могучих богатырей да oprичь того силу несметную*»).

В исторических песнях объектом сатиры (этот вид сатиры у В.Е. Гусева определяется как **комическое** — «**историческое**») может оказаться хвастливый, но неудачливый реальный противник (например, *вор-французик*, который похваляется Россию разорить, а затем плачет горючими слезами:

*Как бесчаштенький, бесталаненький француз зародился,
Ни в чем счастья францужиньке не было...*

(Исторические песни XIX в., № 118).

В лирических песнях (как и в других жанрах) часто выводится комический образ, являющийся объектом добродушной насмешки (этот вид комического В.Е. Гусев определяет как **комическое-бытовое**, т. к. здесь в юмористическом свете выставляются различные бытовые неурядицы, портретные характеристики, демонстрирующие внешнее несовершенство, взаимоотношения между полами или родственниками) (Гусев, 1967, с. 307):

*Как на речке на Валдайке
Ехал миленький на палке:
Ноги длинные кривые,
Портки белые худые,
На босу ногу оборки,
Лапти под поясом,
Подпоясавши тряпичей...*

(Шейн, № 315).

Комическое формирует и некоторые специфические жанры: анекдоты, пародии, небылицы, острословия, фарсы и др. В любом случае, комическое возникает лишь в тех ситуациях, когда создается явное, общественно осязаемое противоречие, несоответствие явления или одной из его сторон высоким эстетическим идеалам (в частности, противоречие между набрасываемой отрицательным персонажем на себя личиной и контрастирующим с ним поведением). Так, комический эффект возникает в эпизоде унижения князя Владимира перед Соловьем-разбойником, в другом случае – когда Владимир сам признается, что живет при Идолище поваром и подносит ему яства; когда «*бояра кособрюхие*» «*окорачь ползают*», перепуганные свистом Соловья-разбойника. Иными словами, комический персонаж (с аксиологическим знаком «минус») несет в себе развенчание идеи, в то время как героический персонаж (с аксиологическим знаком «плюс») является носителем какой-либо возвышенной идеи. Очень важно отметить, что мерилom аксиологической ценности при определении эстетических качеств того или иного явления действительности в фольклоре является соответствие (или несоответствие) традиционной культурной нор-

ме. **Комическое** в этом смысле не является исключением, т. к. «смех вызывается малейшим отклонением от нормы» (Гусев, 1967, с. 307). Поэтому можно говорить о том, что в народном эстетическом идеале наблюдается совпадение критериев эстетической совершенности и нормативной заданности, выработанных коллективным сознанием и закрепленных за объектом действительности в качестве существенных, предопределенных его природой признаков.

В этом существенное отличие народного эстетического идеала от эстетического идеала в том или ином произведении художественной литературы (аналогично тому, как отличаются художественная действительность фольклорного текста и авторского текста или фольклорная традиция от литературной традиции). Объединяет их – общечеловеческая ценность, т. к. «воспринимая в предмете эстетическое, мы схватываем его самую широкую общественно-практическую значимость, его ценность для человечества в целом, для всего человеческого рода» (Борев, 1988, с. 42). В соответствии с этим **народный эстетический идеал** является особым интегральным образованием, отражающим существенные общественно значимые функции объектов, их природу, характерные признаки, проявляющиеся в целом классе однотипных объектов, складывающимся в результате общественно полезной трудовой и социальной деятельности. Следствием этого является формирование **единого эстетического критерия** для любого эстетического факта в фольклоре – *соответствие традиционной культурной норме*, которая обусловлена трудовой деятельностью, базируется на прямом атрибутировании идеальных качеств, на культивировании праздничности, жизненной силы, здоровья.

Специфический тип восприятия фольклорного текста

Специфика проявления эстетической функции в фольклоре и эстетических качеств самого фольклорного текста во многом обусловлены **восприятием** фольклорного текста. Л.С. Выготский, анализируя различные точки зрения на природу эстетического, приходит к убеждению, что интеллектуальные операции, те мыслительные процессы, которые возникают у нас при помощи и по поводу художественного произведения, являются «последствием художественного произведения», конечным этапом процесса, отправной точкой которого является «эмоция формы» (Выготский,

1998, с. 46–47). Однако, определяя искусство как «совершенно особое эмоциональное мышление», в основе которого лежит субъективность, изменчивость понимания, образность (или чувственная наглядность представления), Л.С. Выготский приходит к выводу, что природа эстетического чувства определяется в конечном итоге эстетической реакцией, основой которой являются «вызываемые искусством аффекты, переживаемые нами со всей реальностью и силой, но находящие себе разряд в той деятельности фантазии, которой требует от нас всякий раз восприятие искусства» (Выготский, 1998, с. 262). Эти аффекты ученый определяет через понятие *катарсиса*, т. е. сложного превращения чувств. Таким образом, в психологии искусства специфика эстетического определяется, прежде всего, спецификой **восприятия** искусства.

О необходимости учета в классификации видов искусства так называемой «третьей координаты» (*способа восприятия искусства*) наряду с делением искусств на пространственные и временные, изобразительные и выразительные и т. п. говорит и В.Е. Гусев, предлагая сгруппировать все виды искусства по способу восприятия на три группы: 1) *визуальные* виды (отражающие действительность в образах, воспринимаемых зрением); 2) *акустические* виды (в которых находят отражение образы, воспринимаемые слухом); 3) *визуально-акустические* виды (в этом случае образы воспринимаются одновременно и зрением, и слухом — это так называемые синтетические виды искусства) (Гусев, 1978).

С какими же факторами связаны особенности восприятия фольклорного текста и эстетического переживания его слушателей?

1. Специфика восприятия фольклорного текста связана прежде всего с *синтетическим (креолизованным) характером* фольклорного текста и, соответственно, близостью фольклора к визуально-акустическим (многоканальным) видам искусства. Однако в отличие от синтетических видов профессионального искусства — театра, киноискусства, телеискусства, оперного искусства и др. — в фольклоре синтез элементов (текста, мелодии, жестов, мимики и др.), как отмечает В.П. Аникин, «возник из преобразования синкретичного состояния, исторически ему предшествующего» (Аникин, 1996, с. 158) и, соответственно, протекает синхронно и более органично

и естественно, поскольку каждый из элементов не просто сопутствует тексту, а служит дополнительным эстетическим фактором организации самого текста. Этот особый тип синтетической природы художественного текста В.П. Аникин определяет как *художественный синкретизм* – «единство и нерасчлененность компонентов разных искусств» (Аникин, 1996, с. 152). В синкретичном (креолизованном) фольклорном тексте различные компоненты существуют как части единого целого, в нераздельной слитности (в отличие от профессиональных синтетических видов искусства, в которых синтез элементов осуществляется произвольно).

Следует иметь в виду, что художественный синкретизм фольклорного текста имеет жанрово обусловленные отличия. Каждый жанр фольклора обнаруживает конкретный вид и тип взаимопроникновения компонентов. Так, полиэлементная природа всех (без исключения) стихотворных фольклорных жанров характеризуется синкретизмом слова и напева, языкового и музыкального воплощения. Органический сплав слова и напева в фольклоре создает, по мнению Н.И. Кравцова, «новое эстетическое качество» (Кравцов, 1972, с. 105), которое, по нашему мнению, является основным фактором и в формировании фольклорной образности.

Говоря о двойственной музыкально-речевой природе фольклорного стиха, исследователи отмечают *определяющую роль мелодии* в этом синтезе, подчиненность стиха напеву (Тимофеев, 1958; Артеменко, 1977). Органическая роль напева (мелодии) как эстетического фактора организации фольклорного поэтического текста проявляется по-разному. Е.Б. Артеменко, характеризуя синтаксический строй русской народной лирики, выявляет тенденцию к *совмещению границ стиха и музыкальной единицы*, т. е. обусловленность стиховой организации текста членением мелодии на отдельные относительно целостные отрезки, в результате которой «стих существует здесь как текстовое наполнение компонента мелодии – фразы, фразового единства, строфы...» (Артеменко, 1977, с. 32). Отсюда и синтаксическая цельнооформленность (предикативное оформление) каждого стиха в фольклоре (Е.Б. Артеменко), и морфологический параллелизм (суффиксальная рифма), обусловленный

общей метрической композицией произведения, а в целом — влиянием музыкальной стороны песни (Кумахов, 1982).

Детерминирующая роль напева в поэтическом тексте проявляется и в специфически фольклорном текстовом приеме — в так называемых *внутрислоговых распевах, разводах* (Е.Б. Артеменко) или *перерывах* (Н.М. Лопатин), характерных для протяжной песни:

*Уж ты, степь ли ты моя,
Эх! степь моя Моздо...степь Моздокская!
Эх! степь Моздокская.
(И) далеко ли, широко...
Эх, степь ты протяну... протянулася,
Эх, протянулася!*

(Лопатин, Прокунин, №19).

Распевы нарушают соответствие между звуком и слогом: на один слог может выпеваться иногда целая музыкальная фраза. Это приводит к появлению в тексте «пустых» в языковом отношении фраз (слово растягивается на большое количество тактов), лишенных текстового наполнения.

Этими же причинами (синкретизмом жанров устно-поэтического творчества и, соответственно, структурообразующей ролью мелодии) М.А. Кумахов объясняет и возникновение в фольклорном поэтическом тексте «пустых» рефренов, приводящих к функциональному преобразованию (десемантизации) лексических единиц в звуковые комплексы, необходимые для инструментовки стиха:

*Во поле, во поле стояла береза,
Чувиль, мой чувиль, стояла береза!
Белая-лесная, листом широкая,
Чувиль, мой чувиль, листом широкая!...*

(Русская обрядовая поэзия, № 151).

Данный логический ряд следствий определяющего влияния мелодии на структуру поэтического текста можно продолжить, включив в него и другие специфические для фольклора явления — *повторы частиц и междометий*, которые не только выявляют текстовое присутствие автора-исполнителя, но, как показывают исследования, выполняют в песенных текстах функцию делимитаторов (обозначают границы музыкальных единиц, регулируют организа-

цию текста в соответствии с мелодическим рисунком и отграничивают части нового текста от повторяющихся элементов):

*Ах, да не вечерняя заря, братцы, спотухала,
Спотухала заря!*

*Ах, да полуночная звезда высоко, эй, ну,
Эх да звезда взошла!..*

(Лопатин, Прокунин, № 27а).

Если художественный синкретизм необрядового лирического текста основан на «сплаве» слова и мелодии (в частой песне сюда добавляется и действие-движение), то эстетические качества *обрядового текста* возникают в процессе ритуальной деятельности, представляющей собой обширную систему, в которой обрядовый текст вызывается к жизни одной из функций этой системы и формируется под воздействием сильных внетекстовых связей. Как отмечает К.В. Чистов, «подобный текст многими нитями (смысловыми, эмоциональными, ассоциативными) связан с этими обстоятельствами и ими же подготовлено его восприятие» (Чистов, 1978, с. 302).

Поскольку каждый обряд может быть представлен как определенный *текст*, т. е. «как некая последовательность символов, выраженная при помощи обрядового синтаксиса» (Толстой, 1995, с. 63), этот текст обладает особым видом синкретизма – *одновременной разнокодностью*, т. е. повторением одного и того же обрядового смысла разными возможными способами (Н.И. Толстой отмечает обязательное присутствие в структуре обряда синонимичных символов – реального (предметного), акционального (действенного) и вербального (речевого) – Толстой, 1995). Нанизывание обрядовых синонимичных символических форм можно проследить в следующем обрядовом тексте:

*Девушки-голубушки,
Кумушки-подруженьки,
Свейте вы веночки
Из плакучей травки,
Из белой березки!
Мы веночки сложим
Вот так, вот так!
Мы веночки сложим
Вот так, вот так!*

*Прощай, прощай, кукушечка,
Прощай, прощай, рябушечка,
До новых до берез,
До красной до зари,
До новой до травы!*

(Русская обрядовая поэзия, № 140).

Данный текст является частью второго цикла весенних обрядов — Зеленых Святков (седьмая и восьмая недели после Пасхи перед Троицей). Основной смысл этих обрядов — своеобразное приветствие первой зелени, они сопровождались особыми обрядовыми действиями: внесением в село березки, завиванием венков, кумлением, похоронами «Кукушечки», «Костромы», «Русалки». В данном тексте можно выделить целый ряд обрядовых вербальных символов, служащих своеобразными номинациями реальных и акциональных обрядовых символов: *белая березка* (центральный предметный символ Зеленых Святков, символ русской природы, обладающий неисчерпаемой жизненной силой), *кумушки-подруженьки* (кумление, кумовство на Семик скрепляло женский союз), *веночки* (завивание, свивание венков было частью обрядового действия), *кукушечка* (похороны кукушки — большого венка, сплетенного из березовых веток с чучелом птицы в женском наряде — «до новых берез», «до новой травы» имели особый символический смысл — проводить весну и обеспечить урожай на поле и в огородах).

Таким образом, сочетания различных элементов (вербальных и невербальных — мелодического, кинетического, мимического, жестового и др.) в структуре традиционного фольклорного текста, создающих единый фольклорный образ и на основе этого — новое эстетическое качество текста, выявляют *креолизованную* природу традиционного фольклорного текста и позволяют отнести его к разновидности *креолизованных текстов* с полной креолизацией, в которых между вербальными и невербальными компонентами устанавливаются синсематические отношения (невербальные компоненты, наряду с вербальными, являются облигаторными элементами текста и участвуют в формировании его эстетических качеств).

Этим объясняется существование особых требований, предъявляемых к восприятию подобных (синкретичных, креолизованных) текстов, или особой *способности восприятия*, которую В.Е. Гусев

определяет как «недифференцированные синхронные слуховые и зрительные реакции» (Гусев, 1978, с. 84). В теории художественной рецепции данный механизм определяется как *синестезия* (т. е. взаимодействие зрения, слуха и других чувств в процессе восприятия искусства) и характеризует процесс восприятия не только многоканальных (синтетических) видов искусства, но и художественной литературы, восприятие которой отличается целостностью (созданием целостных образов-представлений о каком-то целостном явлении жизни). Однако целостность фольклорной образно-художественной системы выявляется, познается и воздействует на человека лишь при условии способности одновременно воспринимать фольклорный текст и посредством зрения, и посредством слуха.

Конечно, синестезия как механизм художественного восприятия фольклорного произведения имеет жанрово обусловленные отличия, связанные с характером полиэлементной природы того или иного текста. Так, для песенных жанров фольклора (как эпических, так и лирических), в которых мелодический элемент является неотъемлемой частью художественной структуры текста, само слуховое восприятие является комплексным, недифференцированным. В произведениях устной прозы, рассчитанных на слуховое восприятие, более заметна роль «внетекстовых» элементов, характеризующих устную форму речи — тембра, интонации, мимики, жестов и др. (так, некоторые мастера-сказочники могут сопровождать свой рассказ рассчитанной жестикуляцией и выразительной мимикой, произносить речи персонажей на разные «голоса»). Восприятие обрядового текста, ориентированное как на слуховые, так и зрительные реакции, осложняется одновременным восприятием сложного многомерного полиэлементного комплекса, каким является обрядовый текст.

Однако синестетическое (комплексное) восприятие фольклорного произведения обусловлено не только синкретической природой фольклорного текста, но и другими факторами, и, прежде всего, **устной формой бытования** фольклорного текста. Среди наиболее значимых общих свойств устной речи исследователи отмечают *многоканальность* (участие в слуховом восприятии как минимум трех каналов — вербального, мелодического и визуального) (Гаспаров, 1978), что обеспечивает восприятию устного слова (и фольклорного

в том числе) комплексность и делает фольклорное слово мощным средством эмоционального воздействия (Никитина, 1982). Эти факторы предопределяют огромное преимущество фольклорной коммуникации перед художественной коммуникацией, поскольку восприятие в условиях контактной коммуникации протекает через естественные каналы — человеческую речь, т. е. первичную знаковую систему, что, по мнению К.В. Чистова, соответствует нормальному речевому бытию слова (Чистов, 1975, с. 36). Тем не менее, потеря органической связи художественного слова с внетекстовыми элементами в художественной коммуникации привело к поиску особых стилистических средств и приемов, компенсирующих отсутствие естественного синкретизма фольклорного слова: это имитация среды и обстановки рассказывания, синтаксическая инверсия, понуждающая читателя к определенным произносительным интонациям, система пунктуации, членящая речь и сообщающая ей таким образом определенные интонации; это и книжный стих с его ритмикой, строфикой, звуковыми повторами, звукописью и особой «мелодикой», возвращающими читателя от «немого» чтения к произнесению и усиливающими эмоциональное воздействие художественного текста.

Комплексное восприятие фольклорного произведения обуславливается также спецификой бытования фольклора — в **предметно-эстетизированной среде**, естественной для фольклора как традиционного искусства. В это понятие В.Е. Гусев включает село как строительно-художественный комплекс, крестьянскую избу с типичным убранством, дом городского ремесленника с характерным интерьером, внешний облик исполнителей и слушателей, их группировку в пространстве, цветовые сочетания костюмов и др. (Гусев, 1993, с. 47–48). В этих естественных условиях художественный фольклорный образ создается исполнителями фольклорных произведений не только словесно-музыкальными, кинетическими средствами, но и всем обликом певца, сказочника, сказителя былины, участниками обряда, т. е. всем комплексом эстетизированной предметной среды, что многократно усиливает эмоциональное воздействие и восприятие фольклора (в отличие от фольклорного произведения литературно-художественный текст обладает самодовле-

ющей ценностью, существующей независимо от непосредственных конкретных обстоятельств его реализации).

По аналогии с выделенной Ю.М. Лотманом *семиосферой*, представляющей собой «присущее данной культуре семиотическое пространство», включающее сумму языков и условия их существования (Лотман, 1999, с. 165), можно говорить о *фольклорной семиосфере*, являющейся и результатом, и условием развития устной народной культуры. По Лотману, «вне семиосферы нет ни коммуникации, ни языка», поскольку только будучи погруженным в семиотическое пространство и в силу взаимодействия с этим пространством «язык способен функционировать» (Лотман, 1999, с. 164–165). Это особенно актуально для фольклора, т. к. вычленение фольклорного произведения из естественной для него среды бытования, которая является частью фольклорной семиосферы, образующей условия существования фольклорного факта, сказывается прежде всего на его восприятии. Об этом говорит и В.Е. Гусев: «Фольклор полноценно может быть воспринят не как фиксированное явление (будь то публикация текста и мелодии, магнитофонная запись или даже кинолента), а как искусство живой импровизации в момент исполнения. Поэтому далеко не безразлично для восприятия произведений фольклора, в каких условиях и в чьем исполнении они воспринимаются» (Гусев, 1978, с. 87).

2. Вторая особенность восприятия фольклорного текста связана с коллективным характером фольклорного творчества — это *коллективный характер восприятия* и обусловленная этим *активность восприятия*. Коллективное творчество представляет собой процесс зарождения, создания, трансляции и восприятия фольклорных произведений, т. е. непрерывную цепь творческих актов, органически связанных друг с другом и образующих в конечном итоге механизм фольклорной традиции. Фольклорный коллективный творческий акт предполагает, как правило, массового зрителя-слушателя, поэтому параллельно с проблемой синестезии при восприятии фольклорного произведения возникает проблема **коллективного восприятия**, качественно отличного от восприятия художественного произведения отдельной личностью (как, например, в акте художественной коммуникации).

В чем же отличие коллективного восприятия от индивидуально-го? Во-первых, в особом *эффekte соприсутствия* — параллельности и одновременности переживаний исполнителя и сопереживателя слушателя или зрителя (и особенно массового зрителя-слушателя). При этом происходит многократное усиление эмоционального заряда, содержащегося как в самом тексте, так и во внетекстовых элементах. Во-вторых, в наличии «обратной связи», обеспечивающей *активный характер восприятия* в акте фольклорной коммуникации.

Общеизвестно, что термин «обратная связь» применяется к художественному восприятию вообще и проявляется в ориентации на мыслимого читателя или зрителя, в появлении определенной рецепционной установки и формировании творческой активности читателя, результатом которой является *художественное наслаждение* — специфический аффект искусства. Однако активность читательского воображения в акте художественной нефольклорной коммуникации (коммуникации технического типа — по терминологии К.В. Чистова) все же является ограниченной, т. к., во-первых, она не затрагивает сам художественный текст (эстетическая информация, заложенная в художественном произведении, остается стабильной и неизменной вне зависимости от количества ее прочтений, меняется только ее интерпретация), во-вторых, она напрямую зависит от читательского потенциала восприятия, т. е. готовности воспринять определенный объем смысловой и ценностной информации и трансформировать эту эстетическую информацию в образы собственной фантазии. В художественной коммуникации технического типа передающие и принимающие (писатели и читатели) разделены разорванностью актов сочинения (исполнения) и восприятия (чтения), лишены непосредственного контакта, что приводит к «окостенению» текста, лишает творца возможности живо варьировать текст в зависимости от аудитории, приводит к возникновению «психологической установки на получение истины в качестве готового сообщения о чужом умственном усилии, росту социальной пассивности тех, кто находится в позиции получателей сообщения» (Лотман, 1999, с. 45).

Восприятие в акте фольклорной коммуникации, характеризующейся одномоментностью (синхронностью) процесса исполнения

и восприятия и неразграниченностью субъекта-адресата, оказывает активное обратное воздействие на исполнение, а следовательно, и на творчество. В данной ситуации исполнитель может менять (корректировать) содержание и структуру текста и внетекстовых элементов в зависимости от поведения (реакции) слушателей в ходе исполнения. Соответственно, результатом непосредственной «обратной связи» в условиях фольклорной коммуникации является то, что текст и исполнитель становятся саморегулирующейся системой. В этом случае активность восприятия фольклорного произведения проявляется (в отличие от аналогичного процесса в художественной коммуникации) в непосредственном соучастии в творческом процессе слушателей-зрителей, которые выступают не просто как потребители стабильного текста, а как соавторы, отбирающие, дающие ему жизнь, осмысляющие и затем воспроизводящие новый вариант текста в следующем акте фольклорной коммуникации.

Таким образом, в акте фольклорной коммуникации находит применение **особый тип коллективного восприятия искусства**, «где совмещаются и сливаются синестезия и активное непосредственное соучастие в творческом процессе слушателей-зрителей» (Гусев, 1978, с. 83).

3. Активность и коллективность восприятия в фольклоре основываются на коллективности и активности фольклорного сознания, обусловленного, прежде всего, *общностью фольклорной традиции*. Этот фактор мы считаем одним из основополагающих, формирующих как особенности восприятия в фольклоре, так и специфику воздействия фольклорного текста, и эстетические качества самого фольклорного текста.

В исторической поэтике считается установленным, что традиционный фольклор относится к типам искусства, ориентированным на *канонические системы* («ритуализованное искусство», «искусство эстетики тождества»), в которых акт художественного творчества заключается в выполнении, а не нарушении правил. Основным признаком канонического художественного текста (и фольклорного в том числе) Ю.М. Лотман считает то, что «область сообщения в них предельно канонизируется, а «язык» системы сохраняет неавтоматизированность» (Лотман, 1973, с. 17). Применительно к фольклорному тексту это означает традиционность содержания, обусловленную

фольклорной традицией и проявляющуюся в доминировании не слов, а традиционно-фольклорных смыслов, и вариативность (подвижность, текучесть) формы (в художественном авторском тексте ситуация прямо противоположная: неавтоматизированность области сообщения и фиксированность области формы).

Однако неавтоматизированность (вариативность) формы фольклорного текста не является абсолютной, т. к. эта вариативность осуществляется в пределах единого инварианта, базируется на ограниченном наборе готовых образцов (формульных элементов различного объема), устойчивых приемов и правил создания текстов, образующих «внешний» уровень традиции. Эти признаки говорят о замкнутом характере фольклорной семиосферы. Это, в свою очередь, предъявляет к реципиенту в акте фольклорной коммуникации жесткие требования — *знание традиции*.

Каким же образом фольклорный (канонический) текст воздействует на слушателя, откуда он берет информацию в текстах, вся система которых наперед предсказуема? Ответ на этот вопрос Ю.М. Лотман видел в самовозрастании информации внутри воспринимающего сознания. Канонический (структурно организованный, урегулированный) текст в этом случае выступает в функции возбудителя информации, которая находится вне текста (в ситуации с фольклорным текстом — в смысловой зоне фольклорной традиции). При этом адресат, как отмечает Ю.М. Лотман, «играет гораздо более активную роль, чем в случае простой передачи определенного объема сведений» (Лотман, 1973, с. 18–19).

В соответствии с этим можно говорить о **специфике воздействия** фольклорного текста (в сравнении с литературным) и об отличиях в самом **механизме воздействия** художественных текстов двух типов (фольклорного и литературного).

Механизм воздействия фольклорного текста основан на активизации художественного сознания как самого исполнителя, так и воспринимающей аудитории. Базируется данный механизм на вокативности, «ответчивости» ключевых компонентов традиционного текста (ключевых слов, формул, стереотипных единиц и т. д.), которые «поэтически неисчерпаемы и активны в том смысле, что они виртуально удерживают, захватывают фрагменты культурно-

го континуума, останавливают многослойную текучесть смыслов, фиксируя и сохраняя их» (Мальцев, 1981, с. 32). То есть фольклорное слово вокативно в силу своего содержательного динамизма, оно способно тронуть, взволновать исполнителей и аудиторию, возбудить в них чувства причастности к идеалу, переживаемому всеми и общему для всех. Ключевые слова, формулы и другие единицы традиционного текста являются эстетическими посредниками между носителями традиции (исполнителями и слушателями) и самой традицией. Поэтому резонирующая сила их зависит от степени традиционного тезауруса участников фольклорной коммуникации, т. е. от богатства традиционных смыслов и идеалов, которые способен возбудить традиционный текст. Это и есть самовозрастание информации в сознании слушателей, о котором говорил Ю.М. Лотман.

В этом случае активность на полюсе восприятия фольклорного текста возникает при условии общности фольклорной традиции у исполнителя и адресата. Реципиент, воспринимая традиционный текст, должен заполнить обобщенные единицы (формулы, метафоры, символы) многоплановым жизненным (бытовым, эмоциональным, поэтическим) коллективным и индивидуальным опытом. Причем замечено, что личностный опыт, субъективные переживания не играют особой роли в эстетических переживаниях, поскольку в фольклорной коммуникации важнее «коллективное самоопределение личности», в рамках которого субъективные личные переживания переводятся на объективный язык традиционных смыслов. Чтобы выразить личное чувство, исполнитель не избегает «общих мест», а черпает в них материал для вдохновения (так же как и слушатель, являющийся соучастником коллективного творческого акта).

Таким образом, фольклорный текст из средства передачи информации превращается в *стимулятор воображения воспринимающего*, т. е. в художественный текст. Восприятие в этих условиях «не просто синтезирование логического смысла, а сложный процесс сопереживания, воображения, домысливания и т. д.» (Чистов, 1978, с. 312).

Если в традиционном фольклоре стимуляция воображения воспринимающего происходит за счет заполнения традиционных единиц эмоциональным, бытовым, семантическим опытом, то

в художественной коммуникации механизм воздействия текста и его восприятия со стороны реципиента иной.

В психологии искусства понятие художественной рецепции рассматривается в связи с более широким понятием — *эстетическая реакция*. Чтобы составить точное представление о самой природе эстетической реакции, ученые исходили из разных посылок. А.А. Потебня считал основой художественного переживания образность, в основе которой — обычные свойства интеллектуального и познавательного процесса (Потебня, 1905). Теория вчувствования, ведущая свое начало от Гердера и Липпса, исходит из того, что реципиент вносит свои собственные реакции в объект искусства (то, что Мюллер-Фрейенфельс называет «соаффектом» и «собственным аффектом зрителя» — Мюллер-Фрейенфельс, 1922, с. 207–208). Однако наиболее полная и объективная теория эстетической реакции связывает воздействие искусства с вызываемыми им *аффектами (катарсисом)*, находящими выход в деятельности *фантазии*, которой требует от нас всякий раз восприятие искусства (Выготский, 1998, с. 262).

Таким образом, художественная рецепция обусловлена как объективными качествами самого текста («эмоцией формы»), так и субъективными особенностями реципиента (его рецепционной установкой, опирающейся на предшествующую систему культуры, его потенциалом «сотворца», особенностями фантазии, памяти, культурной подготовкой ума, запасом жизненных и художественных впечатлений и др.). В соответствии с этим восприятие художественного текста является результатом особого рода усилий реципиента по «освоению» художественного текста — преодолению его условности, сличению художественного с реальным, созданию «иного бытия, действительного, но не «этого», того, что «отрывает нас от нашей жизни» (Ларин, 1974, с. 45). Отсюда и множественность и многовариантность интерпретаций художественного произведения (в то время как фольклорный текст, в силу традиционности содержания, предполагает не множественность и различие интерпретаций у реципиентов, а различную степень адекватности их единственно возможной, обусловленной традицией интерпретации). В этом случае *механизм воздействия* художественного (авторского) текста основывается на стимуляции воображения за счет

новых, неповторимых индивидуально-авторских образов и построения на их основе в соответствии с собственным опытом и рецепционными возможностями субъективной художественной модели мира («иног бытия»). В этом проявляется активность и сотворчество реципиента в художественной коммуникации.

Таким образом, воздействие эстетического факта в художественной коммуникации обеспечивается *особыми, намеренно созданными художественными приемами*, активизирующими воображение читателя и «облегчающими» его труд по осмыслению художественного произведения и получению от этого интеллектуального напряжения *эстетического наслаждения*. Причем литература «вынуждена» постоянно перестраивать и пополнять систему выразительных средств, чтобы компенсировать то, что она утратила по сравнению с устной традицией (а это потери, прежде всего, в эмоциональной сфере: утрата синхронности, коллективности эстетических переживаний, синкретичности восприятия), поэтому *семиозис художественной литературы* постоянно и неуклонно расширяется. В отличие от художественной коммуникации *семиозис фольклора* является *замкнутой системой*, в соответствии с этим воздействие фольклорного эстетического факта обеспечивается *активностью воспринимающего сознания* (способностью заполнить «общие места» традиционными, коллективно выработанными смыслами и тем самым приобщиться к традиционному эстетическому идеалу), универсальной способностью воспринимать сложный синкретичный комплекс, в совокупности всех его элементов, характеризующих его полиэлементную природу.

Таким образом, в формировании особых эстетических качеств фольклорного текста, отличающих его от литературно-художественного текста, участвует и процесс **художественного восприятия**, который в фольклорной эстетической макросфере обладает следующими специфическими чертами: это особый тип *коллективного комплексного восприятия* искусства, имеющий исторически, социально и жанрово обусловленные отличия, где совмещаются *синестезия* и *активное непосредственное соучастие* в творческом процессе (имеющем черты непрерывного творческого акта) слушателей-зрителей, обусловленный *креолизованной природой* фольклорного тек-

ста, *устной формой его бытования*, существованием фольклорного текста в *предметно-эстетизированной среде*, являющейся частью фольклорной семиосферы, *общностью фольклорной традиции*, детерминирующей *замкнутый характер фольклорного симеозиса*, *адекватность интерпретации* традиционного эстетического содержания фольклорного текста и *активность* на полюсе восприятия традиционного (канонического) фольклорного текста. В целом именно *двуединство «коллективное создание – коллективное восприятие»* обеспечивает особые эстетические качества фольклорного текста и его отличие от литературно-художественного аналога.

Обусловленность процесса восприятия в фольклоре целым комплексом факторов можно представить в виде схемы (рис. 5).

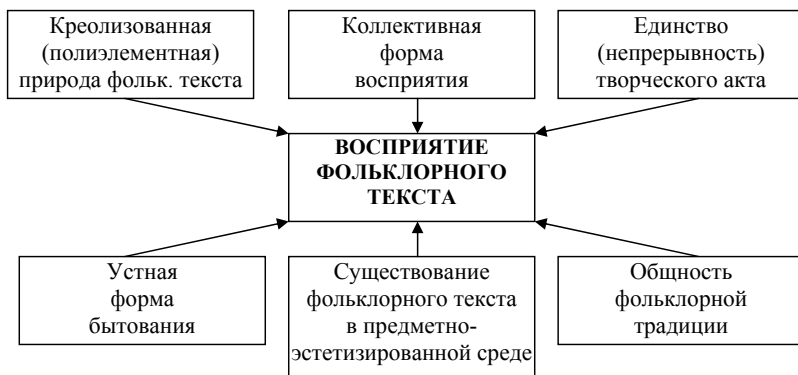


Рис. 5. Факторы, влияющие на восприятие фольклорного текста

Вопросы и задания

1. В чем заключается специфика метода эстетического освоения действительности в фольклоре? И чем он принципиально отличается от способа типизации реальности в художественной литературе?
2. Объясните действие закона отобранности в фольклорной эстетической сфере.
3. Каковы эстетические параметры идеальной фольклорной действительности?

4. Охарактеризуйте составляющие народного эстетического идеала. На основании какого эстетического критерия происходит формирование народного эстетического идеала?
5. Какие факторы являются определяющими для формирования специфического типа восприятия фольклорного текста? Охарактеризуйте их.
6. Есть ли, на ваш взгляд, основания для выделения особой фольклорной семиосферы (по аналогии с выделенной Ю.М. Лотманом семиосферой культуры)?

Рекомендуемая литература

Основная

1. Аникин, В.П. Теория фольклора : курс лекций / В.П. Аникин. – М. : Изд-во МГУ, 1996. – 408 с.
2. Боров, Ю. Эстетика / Ю. Боров. – М. : Изд-во политической литературы, 1988. – 496 с.
3. Венгранович, М.А. Экстралингвистическая обусловленность лингвостилевой специфики фольклорного текста : монография / М.А. Венгранович. – Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2004. – 197 с.
4. Гусев, В.Е. Эстетика фольклора / В.Е. Гусев. – Л. : Наука, 1967. – 319 с.
5. Гусев, В.Е. О специфике восприятия фольклора [К проблеме синестезии в искусстве] / В.Е. Гусев // Творческий процесс и художественное восприятие. – Л. : Наука, 1978. – С. 79–90.
6. Мукаржовский, Я. Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты / Я. Мукаржовский // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 365. Т. VII. Труды по знаковым системам. – 1975.
7. Пропп, В.Я. Фольклор и действительность / В.Я. Пропп. – М. : Наука, 1976.

Дополнительная

8. Артеменко, Е.Б. Синтаксический строй русской народной лирической песни в аспекте ее художественной организации / Е.Б. Артеменко. – Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1977. – 159 с.
9. Афанасьев, А.Н. Поэтические воззрения славян на природу : в 3 т. / А.Н. Афанасьев. – М. : Современный писатель, 1995.

10. Бахтин, М.М. Автор и герой : к философским основам гуманитарных наук / М.М. Бахтин. — СПб. : Азбука, 2000. — 336 с.
11. Выготский, Л.С. Психология искусства : анализ эстетической реакции / Л.С. Выготский. — М. : Лабиринт, 1998. — 413 с.
12. Гаспаров, Б.М. Устная речь как семиотический объект / Б.М. Гаспаров // Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 442. Т. I. Лингвистическая семантика и семиотика. — 1978.
13. Гусев, В.Е. Русская народная художественная культура : теоретические очерки / В.Е. Гусев. — СПб., 1993. — 110 с.
14. Даль, В.И. Пословицы, поговорки и прибаутки русского народа : сб. в 2 т. / В.И. Даль. — СПб. : Литера : Виан, 1997.
15. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В.И. Даль. — М. : Русский язык, 1999.
16. Кравцов, Н.И. Проблемы славянского фольклора / Н.И. Кравцов. — М. : Наука, 1972. — 360 с.
17. Кубланов, Б.Г. Гносеологическая природа литературы и искусства / Б.Г. Кубланов. — Львов : Изд-во Львовского ун-та, 1958. — 289 с.
18. Кумахов, М.А. О функциональном статусе слова и морфемы в языке устной поэзии / М.А. Кумахов // Вопросы языкознания. — 1982. — № 6. — С. 74–84.
19. Ларин, Б.А. Эстетика слова и языка писателя / Б.А. Ларин. — Л. : Худ. лит-ра, Ленингр. отд-е, 1974. — 285 с.
20. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров : человек — текст — семиосфера — история / Ю.М. Лотман. — М. : Языки русской культуры, 1999. — 464 с.
21. Лотман, Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс / Ю.М. Лотман // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. — М., 1973. — С. 16–22.
22. Мальцев, Г.И. Традиционные формулы русской необрядовой лирики [К изучению эстетики устно-поэтического канона] / Г.И. Мальцев // Русский фольклор. Т. XXI. Поэтика русского фольклора. — Л. : Наука, 1981. — С. 13–38.
23. Никитина, С.Е. Устная народная культура как лингвистический объект / С.Е. Никитина // Известия АН СССР. — 1982. — Т. 41. — № 5. — 10 с.

24. Потебня, А.А. Из записок по теории словесности. Поэзия и проза. Тропы и фигуры. Мышление поэтическое и мифическое / А.А. Потебня. — Харьков : Изд-во М.В. Потебня, 1905. — 652 с.
25. Пропп, В.Я. Проблемы комизма и смеха / В.Я. Пропп. — СПб. : Алатай, 1997. — 288 с.
26. Путилов, Б.Н. Проблемы типологии этнографических связей фольклора / Б.Н. Путилов // Фольклор и этнография: связи фольклора с древними представлениями и обрядами. — Л. : Наука, 1977. — С. 3–14.
27. Стеблин-Каменский, М.И. Фольклор и литература : общие выводы из частного материала / М.И. Стеблин-Каменский // Известия АН СССР. — 1972. — Т. XXXI. — Вып. 3. — С. 248–255.
28. Тимофеев, Л.И. Очерк теории и истории русского стиха / Л.И. Тимофеев. — М. : Гослитиздат, 1958. — 415 с.
29. Толстой, Н.И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике / Н.И. Толстой. — М. : Индрик, 1995. — 512 с.
30. Чернышевский, Н.Г. Полное собрание сочинений : в 15 т. / Н.Г. Чернышевский. — М. : Гослитиздат, 1939–1953.
31. Чистов, К.В. Специфика фольклора в свете теории информации / К.В. Чистов // Типологические исследования по фольклору. — М. : Наука, 1975. — С. 26–43.
32. Чистов, К.В. Поэтика славянского фольклорного текста. Коммуникативный аспект / К.В. Чистов // История, культура, этнография и фольклор славянских народов : VIII Международный съезд славистов. — М. : Наука, 1978. — С. 299–326.
33. Чичеров, В. Литература и устное народное творчество / В. Чичеров // Вопросы теории и истории народного творчества. — М. : Сов. писатель, 1959. — С. 7–36.
34. Muller-Freienfels, R. Psychologie der Kunst. Bd. 1. — Leipzig—Berlin, 1922.

Модуль 2. КОМПЛЕКС БАЗОВЫХ СТИЛЕВЫХ ЧЕРТ ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕКСТА

Лекция 6

Обобщенность как базовая стилевая черта фольклорного текста

План

- 6.1. *Обобщенность как стилевая черта фольклорного текста. Формы реализации обобщенности на лексико-семантическом уровне фольклорного текста.*
- 6.2. *Формы реализации обобщенности на морфологическом уровне фольклорного текста.*
- 6.3. *Формы реализации обобщенности на синтаксическом уровне фольклорного текста.*

Промежуточное положение между областью экстралингвистической и собственно лингвистической занимает *стилевая черта*, обнаруживающая двойственную связь: с одной стороны, с экстралингвистической основой стиля, с другой – с конкретными языковыми средствами, их выражающими. Поэтому объективный анализ совокупности специфических лингвостилистических средств без учета своеобразной ступенчатой зависимости и обусловленности явлений (экстралингвистическая стилеобразующая основа – стилевая черта – лингвистические признаки) грешит односторонностью и не вскрывает закономерности формирования речевой системы того или иного текста.

Исходя из рассмотренных выше специфических экстралингвистических факторов фольклорного текста, можно выделить обусловленный ими **комплекс базовых стилевых черт**, определивший лингвостилевые признаки фольклорного текста. В качестве основных (специфических) стилевых черт фольклорного текста мы выделяем **обобщенность, традиционность (фольклорную стереотипность) и художественно-образную речевую конкретизацию**, имеющую специфический характер (отличающий ее от аналогичного стилевого признака художественного текста).

6.1. Обобщенность как стилевая черта фольклорного текста. Формы реализации обобщенности на лексико-семантическом уровне фольклорного текста

Обобщенность как базовая стилевая черта фольклорного текста обусловлена, прежде всего, такими экстралингвистическими факторами, как *общественная функция* фольклора и *фольклорное сознание* как специфический способ концептуализирования действительности.

Обладая такими признаками, как знаковый характер, определенность, универсальность кодовой системы, коллективность творческого процесса, фольклор является, прежде всего, общественным деянием, основной функцией которого становится *общественная функция* – функция обслуживания социального ритуала, образно-пластической символизации утверждаемых данным обществом ценностей, в соответствии с которой формируется содержательный уровень фольклорного текста (выражение общественных взглядов, объективация общественно значимых этических и эстетических ценностей), своеобразный характер образности (обобщенность образов в сочетании с обобщением локальных и временных признаков), утверждается единый эстетический критерий – соответствие традиционной культурной норме.

Поскольку творческий процесс в фольклоре носит коллективный характер и участником его является коллективный автор – носитель *фольклорного сознания*, доминирующими признаками которого являются коллективные представления и «предельно обобщенный взгляд на вещи и явления» (Мильков, 1988), это детерминирует единство и всеобщность творческого метода в фольклоре – художественно-обобщающего метода, в рамках которого и формируется базовая стилеобразующая черта фольклорного текста – *обобщенность*.

Проявление **обобщенности** как базового стилового признака фольклорного текста на **лексико-семантическом уровне** детерминировано, прежде всего, спецификой фольклорного слова, наследующего синкретическую целостность фольклорного сознания. Для архаического (мифологического) этапа развития фольклорного сознания было характерно нерасчлененно-целостное (синкретичное)

восприятие действительности. На средневековом этапе отмеченная диффузность сознания сохраняется и характеризуется целостным, предельно обобщенным охватом явлений – мировоззренческим синкретизмом, следствием чего явился предельно обобщенный взгляд на вещи и явления, которые одновременно рассматривались как бы под разными углами зрения. Средневековый человек стремился охватить мир как целое. Этот тип мышления образовал такой способ категоризации действительности, при котором связь между категориями представляет не иерархию с четкими границами, а «ткань», то, что так удачно было определено В.Н. Топоровым как «семантическое пространство».

Эта целостность сознания, основанная как на ощущении (в архаический период), так и на представлении (в средневековый период), трансформировалась в семантическую целостность фольклорного знака, обусловив, таким образом, *комплексную* (а не иерархическую) *структуру* значения фольклорного слова. Фольклорное слово (как и слово в любой традиционной культуре) – это «слово-комплекс» (Л.С. Выготский) или «синкрета» (В.В. Колесов), которое способно объединять реалии окружающего мира по различным признакам, причем признакам конкретным, в первую очередь по смежности (метонимический принцип) и по сходству (метафорический принцип). Поскольку означаемое выстроено по принципу смежности и сходства, то значение фольклорного слова включает в себя все, метонимически и метафорически связанное с предметом: ситуацию, в которую предмет вовлечен, расположение в пространстве, действие, обычно с ним производимое, а также ряд сходных предметов – «подобий» и т. д. В соответствии с этим фольклорное слово является означающим для целого (синкретичного в своей основе) ментального комплекса, куда на равных правах входят как референтное значение, так и значения, возникшие на основе не референтных связей, которые, по мнению С.Б. Адоньевой, «для фольклорного сознания не являются окказиональными (как, например, в случае авторской поэтической метафоры)» (Адоньева, 2000, с. 108). В этом нам видятся отголоски проявления закона партиципации (Л. Леви-Брюль) и принципа изоморфизма, на основе которых выстраивались мифологические тахсономии объектов действительности.

Все это наглядно демонстрирует высокую степень обобщения в семантической структуре фольклорного слова и его отличие от лексической единицы в нефольклорной сфере (в том числе и в художественной литературе) и обуславливает следующие специфические формы проявления *обобщенности* как базовой стилиевой черты традиционного фольклорного текста на его лексико-семантическом уровне:

- 1) диффузность семантики и широкую парадигматику фольклорного слова,
- 2) слова-символы и постоянные эпитеты, зафиксировавшие в своей семантической структуре синкретичный ментальный комплекс.

***Диффузность семантики и широкая парадигматика
фольклорного слова***

Следствием семантической целостности фольклорного знака явилась, во-первых, отмеченная А.Т. Хроленко диффузность семантики фольклорного слова и его нестабильный семантический объем, во-вторых, широкая парадигматика фольклорного слова, а в целом – «двойственная природа» фольклорного слова (Хроленко, 1991).

Нестабильный семантический объем фольклорного слова – «синкреты», формируемый на основе текстовых употреблений, можно проследить на примере слова *белый*.

– С полуночи на гуляньице пошел,
Кы **белу свету** со гуляньица идет...

(Киреевский, 1986, № 242).

– Во лужку, братцы, гуляли, стали службу разбирать,
Который прусской, который турский, а мы **белаго царя**...

(Киреевский, 1986, № 398).

– А девица красавица
По горнице ходит,
По новой гуляет;
Увешана **белая шея**
Крупными жемчугами,
Унизаны **белы руки**
Золотыми кольцами...

(Киреевский, 1986, № 137).

– Вы, подружки, голубушки,
Мои **белые лебедушки**...

(Киреевский, 1986, № 134).

– *Как под той под белой березонькой
Тут и лежит да бел-горюч камень...*
(Русская обрядовая поэзия, № 234).

– *Белый лебедь Михайлушко,
Белый лебедь Иванович,
Посиди-ка ты на лавочке,
Посмотри-ка ты на окошечко,
Расчеши кудри свои белые...*
(Русская обрядовая поэзия, № 279).

– *Заглянемте, девушки
Под белый под шатер:
Как под белым под шатром
Спит молодчик молодой...*
(Шейн, № 309).

– *Они пишут письмо, ах, письмо все по грамотке,
По белой бумажке...*
(Лопатин, Прокунин, № 88).

– *Я увзял жену молодюя, словно ягодку налитую,
Изсушил я, искрушил жену как лутошку,
И в лице ее сделал, как белу ветошку...*
(Шейн, № 862).

– *Как на речке на Валдайке
Ехал миленький на палке:
Ноги длинные кривья,
Портки белые худья...*
(Шейн, № 315).

– *Вытирай ножки резвые,
Не марай полы белые...*
(Русская обрядовая поэзия, № 282).

– *Не шути, белый детинка, – мне теперь не время...*
(Соболевский, IV, № 376).

На основе данных словоупотреблений можно составить представление не только о семантической и функциональной широте прилагательного *белый*, но и о комплексном характере означаемого, в котором трудно четко вычленить созначения (как, например, в многозначном слове, имеющем четкую иерархическую структуру). Однако это семантически нестабильное пространство поддается определенному структурированию, поскольку в нем можно выделить отдельные комплексы значений, обусловленные как референтными, так и не референтными связями.

1. Первое (и наиболее архаическое) значение фольклорного прилагательного *белый* – «связанный со стихией света, светлый, ясный» – детерминировано дуалистическими представлениями древних славян о явлениях природы и, соответственно, делением их на противоположные силы – света и тьмы. Это значение обнаруживается в сочетании *белый свет* («дневной свет», во временном значении).

2. Поскольку в древних представлениях славян идея «света» связывалась с понятием дневного светила – *солнца*, а солнце уподоблялось блестящему венцу, короне на главе небесного бога и называлось царем, властителем света и дня, постольку вполне закономерен перенос эпитета небесного владыки на земного – *белый царь*. Однако в этом сочетании под воздействием воззрений, заставлявших в стихии света видеть высочайшее благо, добро, прилагательное *белый* расширяет свою семантику и приобретает значение «хороший, добрый», а в противопоставлении чужому (*прусскому* или *турскому*) – и более обобщенное значение – «свой, наш, русский», соответствующее положительному члену универсальной семиотической оппозиции: *свой/чужой, хороший/плохой*. Это значение можно считать *традиционным, имеющим характер обобщения*.

3. Следующее значение, так же, как и предыдущее, развивается у прилагательного *белый* из традиционной ассоциативной связи света с благом, счастьем и красотой – *белое лицо, белое тело, белые руки, белая шея*. Но поскольку в эстетических представлениях народа *прекрасное* означает «соответствующее норме, идеалу», прилагательное *белый* в сочетании с существительными *лицо, тело, руки, шея, грудь* имеет значение «правильный, соответствующий норме» (т. е. *нормативно-оценочное значение*). Это правильные руки, лицо, тело, т. е. такие, какими они должны быть. Это традиционное, нормативно-оценочное значение отсутствует в литературно-кодифицированном варианте, т. к. связано с выражением традиционно-фольклорного, в основе своей обобщенного, смысла, имеющего в силу этого формульно-кодовый характер и передающегося в фольклорном тексте не одним словом, а целым комплексом устойчивых и общезначимых представлений. Существенно, что в семантическом пространстве фольклорного слова традиционное (в данном случае нормативно-оценочное) значение является доминирующим, отодвигая на за-

дний план денотативное (цветовое) значение, которое развивается у данного прилагательного значительно позднее. Этим объясняется, например, лакунизированное употребление в традиционном фольклорном тексте сочетания *белые руки* применительно к арапу.

4. В сочетаниях *белые лебедушки, белая береза, бел горюч камень* и др. один и тот же знак «корреспондирует» к двум смысловым рядам: к реальному, конкретному, денотативному, демонстрирующему референтные связи (*белый* как цвет) и традиционному (символическому), где прилагательное *белый* в сочетании со словами *лебедушка, береза, олень, камень* как единый знак служит означающим для традиционного символа и, соответственно, обладает значением, которое можно охарактеризовать как *традиционно-символическое*, возникающее на основе не референтных связей. Так, в традиционном русском фольклоре *белая лебедушка* является символом девичества, *белая береза* — символом девичества и весны в поэтической лирической и обрядовой традиции, символом мирового дерева — в заговорах и т. д. Как и в случае с нормативно-оценочным значением, традиционно-символическое значение как наиболее обобщенное занимает доминирующее положение в данном семантическом комплексе.

5. На границе между нормативно-оценочным значением («хороший, соответствующий норме»), «красивый, яркий, сияющий» и собственно цветовым значением находится значение прилагательного *белый* в сочетаниях *белый шатер, белые кудри, белая бумажка*, и др. Кудри, наряду с другими атрибутами внешности — *ясными очами, устами сахарными, ногами резвыми* и др. — входят в народные представления о мужской красоте и пригожестве. Однако при этом их нормативный колоративный признак может быть двояким: добрый молодец в фольклорном тексте является обладателем как *белых*, так и *черных* кудрей. Как видим, у прилагательных *белый* и *черный* в сочетании с существительным *кудри* цветовое значение и нормативно-оценочное значения четко не разграничиваются, а образуют семантический комплекс, выявляющий соответствующий комплекс традиционных эстетических представлений.

Другой семантический комплекс отмечается у прилагательного *белый* в сочетании с существительным *бумага (бумажка)*: это взаимосвязь значений «хорошая, соответствующая норме» (как и дру-

гие, идеальные с точки зрения народных представлений предметы, описанные в одном с данным сочетанием песенном фрагменте: *белые каменные палаты, шатры шелковые, столы дубовые, чернильницы с золотыми краями*), цветового значения и значения «чистая, неисписанная» (это же значение у прилагательного *белый* В.И. Даль отмечает в сочетании *белый лист* — Даль, I, с. 153). Однако необходимо заметить, что в том и другом комплексе доминирует нормативно-оценочное значение как наиболее обобщенное.

6. В следующих сочетаниях — *белые рукава, белые портки, белая ветошка* — на первый план выдвигается цветовое, более позднее значение — «бесцветный, противный черному» (Даль, I, с. 152), хотя «отголоски» семантического комплекса и здесь слышны: оценочное значение в сочетаниях *портки белые худыя* («плохие»), *в лице ее сделал, как белу ветошку* (то есть сделал бледной, «некрасивой», в противоположность той, которую взял — *румяную, молодую*).

7. Очередной этап в семантическом развитии фольклорного прилагательного *белый* — это появление значения «чистый» в сочетаниях *полы белые, лавочки белые*. Позднее данное значение, по наблюдениям В.В. Колесова, в иерархии значений современного слова *белый* сместилось в соответствии с новыми представлениями о «белом» (на следующее за основным значением место — Даль, I, с. 152).

8. Наиболее нечеткий смысловой контур у прилагательного *белый*, обусловленный предельной широтой функционирования фольклорных слов и соответствующей этому диффузностью (неопределенностью) их семантики, наблюдается в сочетаниях *белый детинка* и др. Здесь уместно вспомнить слова А.А. Потевни: «*Белый* не всегда служило исключительно тому понятию, которое мы под ним разумеем» (Потевня, 1914, с. 33).

Подведем итоги нашим наблюдениям. Широта семантического диапазона фольклорного слова является, прежде всего, отражением стадийных изменений фольклорного сознания и аккумулятивной способностью различных форм традиционного искусства (в частности, фольклорного слова) удерживать в своей структуре элементы различных временных пластов (применительно к слову — семантические элементы, созначения), тем самым обеспечивая текучесть смыслов, неустойчивый семантический объем, диффузность (не-

определенность) смыслов, отсутствие четкой иерархии значений внутри семантического пространства («ткани») фольклорного слова и, соответственно, его комплексный (синкретичный) характер.

Семантическая комплексность (синкретичность) фольклорного слова особым образом проявляет себя на лексическом уровне фольклорного текста – в явлении *широкого парадигматизма* фольклорного слова и, в силу этого, его тотального синонимизма.

Фольклорное слово, зафиксировавшее в своем семантическом комплексе предельно обобщенный взгляд на вещи, объединяющий реалии окружающего мира по различным признакам в единое целое, «ориентировано не только на класс однотипных явлений, но и на совокупность однотипных классов» (Хроленко, 1992, с. 35). Это приводит, по мнению А.Т. Хроленко, к *совмещению в слове родовой и видовой номинации*: «ключевое слово выступает в поэтическом контексте не только как выразитель конкретного смысла, сконцентрированного в понятии, соответствующего той или иной реалии или признаку фольклорного мира, но и как представитель целого ряда тематически связанных понятий» (Хроленко, 1991, с. 123). Поэтому в фольклорном тексте *море, озеро, река* воспринимаются не только как обозначения водоемов определенного типа, но и как обобщающие понятия *воды, водного пространства*, в силу чего обеспечивается возможность совместного употребления этих лексем при обозначении одной реалии окружающего мира:

– За *морям* живет, за *реченькой*
На той стороне...
(Соболевский, III, № 343).

В «орбиту» семантического сближения могут втягиваться предметы, объединенные общностью не только родо-видовых отношений, но и принадлежностью к одной тематической группе и – шире – к одному оппозиционному классу, обеспечивая появление в семантическом объеме каждого слова общего, обобщенного в своей основе смысла, который и занимает в структуре слова доминирующее положение. Так, доминирование обобщенного смысла («чужое, не наше») над конкретным (денотативным) прослеживается в совместном употреблении в рамках одного текстового фрагмента прилагательных *шведский, турецкий, немецкий*:

*Он в поход пошел во ины земли,
Во ины земли, в турецкие,
В турецкие, во шведские...*

(Киреевский, 1986, № 283).

Каждое из выделенных прилагательных вне фольклорного текста имеет собственное семантическое содержание, но в структуре традиционного народно-поэтического текста данные лексемы приобретают более широкое (обобщенное) значение – «чужое, не наше», обусловленное общей принадлежностью к одному отрицательному оппозиционному классу в народной таксономии объектов действительности, которое и начинает преобладать. Творцу коллективного текста в данной поэтической ситуации совершенно не важно, куда именно идут воевать солдаты, важно передать обобщенный смысл всего чужого, враждебного, поэтому в песне выбор может пасть на любое прилагательное из данной группы.

Парадигматизм фольклорного слова, обеспечивающий свободу лексического варьирования, особенно наглядно проявляется в рамках единого гипертекста – в его различных вариантах, как, например, в вариантах широко известной исторической песни «Сынок Стеньки Разина». Когда главного героя – *детинушку, незнамого человека*, появившегося в Астрахани, спрашивают, откуда он, ответ каждый раз разный:

– *Я со Камы со реки Стеньки Разина сынок...*

(Киреевский, 1977, № 53);

– *Уж я города Камышенки Степана Разина сынок...*

(Киреевский, 1977, № 55);

– *Я с матушки с Волги Сеньки Разина сынок...*

(Киреевский, 1977, № 56).

Замена одного слова другим в различных вариантах единого гипертекста не разрушает общего традиционного смысла песни, ее эмоционального содержания. Это становится возможным благодаря тому, что «на семантике каждого отдельного слова лежит отблеск всей парадигмы, обобщенное значение всех компонентов парадигмы явственно присутствует в семантической структуре каждого отдельного компонента» (Хроленко, 1991, с. 125). Эта замена обуславливает очень важный признак фольклорного текста – его

«тотальный синонимизм», для возникновения которого является достаточным тематическая близость слов.

Парадигматизм фольклорного слова делает возможным не только взаимозамещение в рамках единого гипертекста тематически сближенных (и потому синонимичных) понятий, но и их совместное употребление (как и в случае со словами, объединенными общностью родо-видовых отношений) для обозначения одного явления:

Лучина, лучинушка березовая,

Березовая поерзывала,

Осиновая поскривывала...

(Киреевский, 1986, № 274).

Однако необходимо отметить, что фольклорная парадигма ограничивается тематически: в нее могут входить существительные и прилагательные одного лексико-семантического поля, и прежде всего его ядра (в анализируемом примере прилагательные *березовый*–*осиновый* объединены общим понятием «дерева» и, соответственно, входят в одну парадигму). Доминирование общего парадигматического значения в лексемах, входящих в одну парадигму, как и отмеченная выше комплексность (синкретичность) значений в семантическом объеме одного слова, приводит не только к нивелированию различий частных значений компонентов, но и к *диффузности их семантики*, неопределенности отношений между отдельными значениями, а следовательно, к подвижности (неустойчивости) семантики и расширению семантического объема слова. Это обуславливает появление необычных сочетаний, алогичных с точки зрения современного логического мышления:

– Завянут цветочки в саду:

Аленькой, лазоревый цветочик,

Беленькой, любимый мой василек...

(Киреевский, 1986, № 525).

Возможность объединения в рамках одного контекста алогичных с точки зрения современного мышления цветовых признаков (*алый* «светло-, ярко-красный, самого густого цвета розы, яркой (не золотистой) зари» – Даль, I, с. 12; *лазорь* – «светло-синяя, темно-голубая краска, цвет» – Даль, II, с. 234; *белый* – «бесцветный, противный черному» – Даль, I, с. 152) появляется в народно-поэтичес-

ком тексте благодаря доминированию общего парадигматического признака «красивый», который начинает мигрировать по компонентам парадигмы, вытесняя частные (денотативные) смыслы, что является еще одним подтверждением реализации *обобщенности* на лексико-семантическом уровне фольклорного текста.

Постоянные эпитеты и слова-символы как средства обобщенности

Специфика фольклорного знака как слова-комплекса, синкреты проявляется, аналогично комплексности семантического объема, в специфике образования **постоянных эпитетов** и **слов-символов** как знаков фольклорной традиции.

Обогащение смыслами фольклорного слова-синкреты в силу тенденции патриархального общества «воспринимать явления «парадигматически» и «архетипически» (Мальцев, 19) приводит к утверждению *общезначимого (канонического) смысла*, снимающего индивидуальность явления, вскрывающего в нем внутреннюю сущность, и «отливанию» его в *постоянном эпитете* как определении, указывающем на типический, существенный или идеальный признак предмета, и в *символе* как «образе, прошедшем через понятие и сосредоточенном на типичных признаках культуры» (Колесов, 1992, с. 36).

А.Н. Веселовский, анализируя в статье «Из истории эпитета» процесс формирования и развития эпитета, связывает появление постоянных эпитетов с архаическим этапом развития искусства (этапом синкретического или лиро-эпического искусства), соответствующего «типически-условному мирозерцанию», в соответствии с которым и появляется эпитет, «подновляющий нарицательное значение существительного», а позднее – указывающий типический, существенный признак (Веселовский, 1940). Постоянный эпитет являет предмет определенным, наделенным характерным, постоянным признаком, идеально соответствующим природе предмета или его назначению, т. е. идеальной норме:

– Ты взойди, взойди, **красно** солнышко,
Над горою взойди, над **высокою**.
Над горою взойди, над **высокою**,
Над долиной взойди, над **широкою...**

(Лопатин, Прокунин, № 55).

Если эпитет *красно (солнышко)* является в смысловом отношении эквивалентным определяемому существительному (эпитет *красный* включает в себе понятие света; свет солнца всегда считался источником красоты, светлое считалось прекрасным) и может быть отнесен к тавтологическому, то эпитеты *высокая (гора), широкая (долина)* указывают на типический признак предмета, не внося ничего нового в определяемое понятие. Этот типический признак может становиться показателем высшего качества предмета и переводить изображаемое в собственно идеальный план (например, в былинах при изображении богатыря — *стремечко булатное, тетивочка шелковенька, потничек шелковенький* и др.), в других случаях может соответствовать реальному признаку (например, *черкасское седло* было наиболее распространенным, типическим, а отнюдь не исключительным по богатству и роскоши отделки). Объединяет их единая функция — типизировать, обобщать, указывать сущностные, идеальные с точки зрения нормы признаки предмета.

Иными словами, фольклорный постоянный эпитет является элементом *внутреннего описания* или *описания сущности*, фиксирующего канонический смысл, что становится характерным не только для фольклорной поэтики, но и для поэтики средневековой литературы.

Однако обобщенность постоянного эпитета может проявляться по-разному: 1) один постоянный эпитет может являться определителем различных предметов; 2) несколько постоянных эпитетов, определяющих одно понятие, могут свободно замещать друг друга либо 3) «собираться» при одном существительном.

1. — *Я ходила, я гуляла*

Во зеленом саде...

(Шейн, № 305);

— *...раскинуся*

Яблоней кудрявою да грушею зеленою...

(Киреевский, 1986, № 25);

— *...Голубки опустились на зеленый луг...*

(Афанасьев, «Елена Премудрая», с. 187);

— *Владимир — князь стольно-киевский*

Наливает чару зелена вина...

(Рыбников, 1989, т. 1, № 8);

— *А кто у нас холост, а кто не женат?*
Сергей у нас холост, Михалыч не женат,
Ах, розон мой розон, виноград зеленый!
(Киреевский, 1986, № 140).

В данных примерах постоянный эпитет *зеленый* является репрезентантом целого микрополя, объединенного общей любовно-свадебной (положительно оценочной) семантикой (*груша* «может быть истолкована как мужское, имеющее отношение к женскому, либо женское, имеющее отношение к мужскому: супружество, любовная игра, связь» — Червинский, 1989, с. 121; *виноград* «имеет отношение к мужскому, зрелому (зеленому), готовому к браку» — Червинский, там же, с. 124; *сад* в фольклорной традиции всегда реализует тему любви, жизни, свадьбы, благополучия, надежности; отголоски этих смыслов можно увидеть и в лексемах *луг* — место гуляния, совместных хороводов — и *зеленое вино* — «хлебное вино» — Даль, т. 1, с. 677). В грамматическом (в аспекте грамматики традиции) отношении значения смыслов определяемых слов совпадают (отличие — в денотативном значении), что позволяет объединить их в общую парадигму (как тематическую, так и шире — общесемиотическую как членов одного оппозиционного класса *свой*, противостоящего *чужому*) и наделить общим атрибутом, реализующим в данных конструкциях не цветное, а *оценочное (обобщенное) значение*, которое не служит подчеркиванию внешнего облика, а касается «*сущности* изображаемого и его оценочно-этической стороны» (Неклюдов, 1972, с. 210). Схематически обобщенную семантику эпитета *зеленый* можно представить следующим образом:

| | |
|--|--|
| <i>Зеленый</i> («имеющий отношение к любви, браку, благополучию, надежности») | <i>сад</i> луг груша виноград вино |
|--|--|

2. — *Он унес его матушку*
Через те леса темные,
Через те ли круты горы...

(Киреевский, 1986, № 1);

— *Вышел солдат из дворца, забрел в дремучий лес, сел под кустик, задумался — закручинился...*

(Афанасьев, «Елена Премудрая», с. 189).

Лес в представлениях славян связан с внешним миром, противоположным дому, «своему» пространству. Отсюда его отрицательно-оценочный коннотативный смысл — «нечто живое, тот же род, только враждебный» (Колесов, 2000, с. 221). Лес — то место, куда отправляются в силу необходимости, он становится в один ряд с *болотами зыбучими, грязями черными*. В соответствии с этим доминирующие определители леса «то» и «чужое» объединяют *общим смыслом* (сущностным, обобщенным) два теоорганизующих признака его семантики и одновременно морфологические значения категории освоения модели внешнего — *темный, дремучий*:

темный

дремучий лес («чужое, враждебное»).

Как видно из данного примера, разные эпитеты, объединенные общностью канонического (обобщенного) смысла, могут являться репрезентантами одного предмета и легко синонимизироваться в контекстах.

3. — *Ай же вы, удаленьки дородны добры молодцы,
Богатыри вы святорусские!*

(Рыбников, 1989, т. 1, № 8).

В данном примере можно увидеть «абстрагирующее «качение» смысла в пределах одной изобразительной конструкции, когда несколько эпитетов... либо свободно замещают друг друга, либо собираются при одном существительном, еще больше тем самым увеличивая амплитуду «качания» или, напротив, способствуя максимальному нагнетанию и усилению определенного *внутреннего качества*» (Неклюдов, 1972, с. 207–208). И здесь на всех эпитетах лежит «отблеск» единого нормативно-оценочного смысла, который обобщает явление, подчеркивая в нем его внутреннюю сущность.

Таким образом, постоянные эпитеты, выделяя в предмете самые общие, типические, сущностные, идеальные (с точки зрения соответствия идеальной норме) признаки, являются одним из основных языковых средств реализации обобщенности на лексико-семантическом уровне фольклорного текста.

Семантический синкретизм другого средства обобщенности — *символа*, являющегося «знаком знака», проявляется в его способности «сохранять в свернутом виде исключительно обширные и

значительные тексты» (Лотман, 1999, с. 148), художественно сконцентрировавшие социокультурный опыт. Наиболее привычное представление о символе связано с идеей некоторого содержания, которое, в свою очередь, служит планом выражения для другого, как правило, культурно более ценного содержания. Содержание символа, формирующееся в результате отвлечения некоторых мотивов и представлений, достаточно общих и широких, для которых недостаточно словесных представлений, обладает большой обобщающей силой и является своеобразным кодовым проявлением культуры, включаясь в качестве значимой точки в замкнутое пространство фольклорной семиосферы. Символ является пресуппозиционной структурой, потенциально существует в эстетическом сознании исполнителя и выступает как аллюзия. Отсюда и специфические «представительские» функции символа: быть фиксированной точкой связи между мирами – миром природным (образы) и миром культурным (понятия), образуя двуединство «мысли-чувства» (Колесов, 1992, с. 35).

Анимистические и тотемистические представления древних позволяли воспринимать представителей растительного и животного мира как самостоятельные персонификации, как фольклорные действующие лица, равные человеку, часто способные принимать человеческий облик. Позднее, на стадии распада архаических представлений, данные персонификации приобретают характер поэтического приема – символа, законсервировавшего в свернутом и художественно переосмысленном виде соответствующие смыслы. Так, наиболее древними символами являются *месяц* – символ отца, *солнце* – символ матери, *звезды* – детей; в качестве символов девушки выступают *белая лебедушка*, *серая утица*, *пава*, *сизая голубка*, *пташечка* (птицы), *белая береза*, *груша*, *калина*, *малина*, *сладкая вишня*, *сладкая ягода* (предметы растительного мира) и т. д.:

– *Виноград* расцветает,
А ягода поспекает:
Виноград – *Сергей* сударь.
Ягода-то – *Верушка*...

(Киреевский, 1986, № 540).

В данном фрагменте из свадебной величальной песни употребляются соответствующие жанровым канонам символы брака: *виноград* символизирует мужское начало (зрелое, готовое к браку), этот символический смысл конкретизирует соответствующий предикат — *расцветает*. Символическая закреплённость *винограда* формируется под влиянием жесткой обрядовой функции виноградий: отношение к браку, символика брака, пожелание счастливого брака в зимней календарной и свадебной обрядовости (Русская обрядовая поэзия, 1998). Как показывают наблюдения, *виноград* обнаруживает постоянную и закономерную связь в рамках континуума обрядового текста с соответствующей ему символической параллелью — *ягодой* (или *яблочком*), которая в символике брака обозначает женское начало.

Символам, как и ключевым фольклорным словам-знакам, свойственна своя *парадигматика отношений*, обусловленная доминированием обобщенного канонического смысла над денотативным (лексическим). Обобщенный смысл символов проявляется двояким образом: в тематической близости нескольких символов и в возможности их совместного употребления в рамках одного текста и, наоборот, в семантической емкости каждого отдельного символа, позволяющей ему коррелировать с конкретным контекстом. Это становится возможным благодаря тому, что символ, как и любая фольклорная формула, является *сложным синкретическим единством* традиционных смыслов и, в соответствии с этим, никогда не реализует в контексте все заложенные в нем поэтические ряды, глубинные смыслы.

— *Во саду ли во вишенью*
Сидела мала пташечка,
Пташечка-канареечка.
Летел сокол по вишенью,
Он завидел в саду пташечку,
Пташечку-канареечку,
Посадил пташечку во клеточку
За серебряну решеточку...
Во высоком новом тереме
Сидела красна девица
За столами за дубовыми,
За столесенками кедровыми,
За яствами за сахарными,

*За питьями за медвяными.
Наезжал тут добрый молодец,
Увозил он красну девицу,
Посадил ее во горницу,
За стекольчату оконницу,
За шелкову за занавесочку...*

(Русская обрядовая поэзия, № 334).

В данном примере употребляется несколько, объединенных общей любовно-свадебной тематикой символов: *пташечка*, *сокол* – персонифицированные символы девушки и молодца (жениха и невесты), *сад*– символ, обозначающий целый комплекс представлений, связанных с любовью и браком: это место встречи с суженым, ожидание его, благополучие и надежность (в противоположность ему *лес* – таинственность, угрюмость, гиблость), это и граница «своего» и «чужого».

Если в обрядовом тексте символы образуют своеобразную опозитизированную, эмоционально окрашенную параллель к человеческим образам, получая таким образом своеобразную жизненную «расшифровку», то в необрядовой поэзии, согласно исследованиям (Лазутин, 1989; Колпакова, 1962; Круглов, 1978), поэтические символы, употребляясь, как правило, в зачинах, являются выразителями того или иного настроения, создают определенный эмоциональный колорит, являя собой особый «понятийный образ», или «образное понятие» (Колесов, 1992, с. 35). Так, символику счастья передают образы-символы *солнце*, *месяц*, *звезды*, *виноград*, *яблоки*, *зрелые ягоды*, *олени*, *голуби*, *вещие птицы*, печальное символическое значение – *крутые горы*, *ветер*, *шум леса*, *листья дерева*, *туман* и др.:

*– Девушка лесом шла,
Красавица темным шла,
Своего дружка не нашла.
Показалось девушке:
Во лесу листья шумят.
Белая березынька
К сырой земле клонится.
На эту березоньку
Слетались пташечки:
Соловей с кукушкою;
Кукует кукушечка
Во своем теплом гнезду,*

*Горюет горюшечка
По своем она горю.*

(Киреевский, 1986, № 495).

Здесь символы горя, печали — *темный лес, шум листьев, кукушка, сидящая на березе, которая клонится к земле* — выполняют двойственную функцию, обусловленную их двойственной природой: принимая форму конкретно-чувственного образа, создают условно-художественную картину (обобщенный вид изобразительности), являясь одновременно механизмом пробуждения и чувств (как образ), и мыслей (как понятие).

Таким образом, фольклорные символы (как и фольклорные знаки в целом) представляют сложное синкретическое единство традиционных смыслов и в силу своей специфической природы (двуединства «мысли-чувства») служат своеобразным *эмоциональным обобщением* содержания фольклорного текста и, в силу этого, — одним из средств выражения обобщенности на лексико-семантическом уровне.

6.2. Формы реализации обобщенности на морфологическом уровне фольклорного текста

Диффузность, неопределенность семантики фольклорного слова как следствие синкретичности фольклорного сознания особым образом трансформируется в грамматические особенности, мотивируя появление специфических грамматических форм со «следами» функционального синкретизма и морфологической неопределенности. В соответствии с этим можно выделить характерные языковые средства, реализующие **обобщенность на морфологическом уровне** фольклорного текста:

- 1) *неопределенность морфологического статуса речевых единиц фольклорного текста;*
- 2) *функциональный и семантический синкретизм грамматических форм;*
- 3) *специфические единицы с обобщенной семантикой — парные сочетания (биномы).*

Неопределенность морфологического статуса речевых единиц фольклорного текста

Фольклорный текст, являясь особым типом художественного текста, обнаруживает целый комплекс признаков, отличающих его от литературно-художественного текста, среди которых необходи-

мо отметить креолизованный характер текста и особый характер художественной упорядоченности, обусловленный спецификой процесса развертывания текста.

Фольклорный текст – это, прежде всего, устный текст, т. е. произносимый исполнителем и воспринимаемый слушателем на слух. Литературный текст – зафиксированный, читаемый и воспринимаемый в процессе чтения. Это и предопределяет различие процесса развертывания структуры литературного и фольклорного текста. Исполнение (воспроизведение) фольклорного текста (пение, речитатив, рассказывание) предстает как процесс выявления его структуры и синтеза его смысла. И то и другое совершается в процессе развертывания текста как линейного словоряда с его специфической логикой, грамматическими формами и внутритекстовыми связями (собственно текстового и эстетического характера).

В отличие от литературно-художественного текста «перечитывание» фольклорного (устного) текста невозможно. Поэтому в фольклорной речи вырабатывается целая система приемов, помогающих оперативной памяти удерживать в сознании воспринимающего уже произнесенные отрезки текста и актуализировать те его элементы, которые по мере развертывания текста вовлекаются в разнообразные внутритекстовые связи. Все разнообразие выделенных исследователями фольклорной речи в разное время приемов можно объединить двумя общими закономерностями: 1) наличием нелинейных (вертикальных) связей, надстраивающихся над обычной сетью линейных связей (повторы, возвраты, вертикальные связи между строками, параллелизмы и др.), 2) использованием различного рода актуализаторов (повторы частиц, предлогов, мелодическое и ритмическое расчленение и др.). В стихотворной фольклорной речи данные закономерности приводят к тому, что основной речевой единицей становится *поэтическая строка*, взаимодействующая с мелодической и ритмической стороной текста особым образом. Под воздействием напева или ритма поэтическая строка, по образному выражению А.Т. Хроленко, «пульсирует, сжимаясь и разжимаясь», отражаясь на грамматической структуре стиха. В качестве лингвистических следствий этих волнообразных поэтических колебаний А.Т. Хроленко выявляет две полярные тен-

денции: с одной стороны, разрывы слова при распеве, функционирование частей слова в качестве эквивалента слова, с другой — слова сжимаются в композиты, наличествующие только в фольклорном тексте (Хроленко, 1986, с. 218):

1) — *Не покиньте вы, братцы,
Эх! моих вороны...вороньх коней!..
Молодой моей жене...
Эх! я полну во...полну волюшку!*

(Лопатин, Прокунин, № 15);

2) — *...Посылает он посла в стольно-Киев-град
Ко ласковому ко князю ко Владимиру...*

(Рыбников, 1989, т. 1, № 7).

В первом примере можно наблюдать процесс разрыва слова, что приводит к потере им такого важного грамматического признака, как цельнооформленность. Второй пример демонстрирует специфически фольклорную языковую форму — *композит* (термин А.Т. Хроленко)¹, обусловленную противоположной грамматической тенденцией — к сближению, сжиманию строки, приводящему, как в данном случае, к стяжению нескольких самостоятельных лексем в единый конструкт, графически изоморфный сложному слову. Это приводит к грамматической неопределенности, диффузности, а в целом — к *неопределенности морфологического статуса* подобных единиц, являющихся аналогом узуального слова.

Нестабильность, диффузность подобных графем усугубляется их возможной вариативностью. Амплитуда их колебаний значительна: от сложного образования до дистантного употребления и перебива предлогами или другими словами:

— *И приехали оны в стольно-Киев-град.
Тут Владимир — князь стольно-киевский
Стал посылать обценщиков...*

(Рыбников, 1989, т. 1, № 16);

— *Разве нет у нас да на святой Руси, во стольном во граде
в Киеве...*

(Гильфердинг, III, № 170).

¹ Под композитом А.Т. Хроленко понимает «сложные образования, возникшие вследствие интенсивного сближения, случаи промежуточного состояния между словосочетанием и сложным словом» — А.Т. Хроленко. Границы слова в фольклорном тексте // Проблемы структурной лингвистики. — М., 1986. — С. 219.

Грамматическое стяжение может вызвать формальные трансформации внутри самой фольклорной графемы:

1) усечение формы существительного:

– *Вниз по матушке по Волге, по широкому раздолью,
По широкому раздолью поднималась бурь-погода!*

(Лопатин, Прокунин, № 47);

2) усечение формы прилагательного (в композите и в графеме с грамматически активными компонентами):

– *Дружина моя хоробрая!
Пойдем мы во Турец-землю!*

(Рыбников, 1989, т. 1, № 39);

– *Когда покажется из синя моря,
Из синя моря синь горюч камень,
И когда вырастет на камешке част ракутов куст...*

(Лопатин, Прокунин, № 94).

Использование усеченных форм прилагательных и в функции грамматически активных компонентов, и в составе композитов позволяет говорить об их *функциональном синкретизме*. Мы видим в этом проявление специфически фольклорной грамматической черты – *морфологического синкретизма*, генетически сближенного с семантическим синкретизмом, поскольку корни этих явлений одни – синкретичность фольклорного сознания, тенденция воспринимать мир парадигматически.

Это и является, на наш взгляд, одним из главных факторов, мотивирующих неустойчивый статус грамматических форм и их границ в фольклорном (прежде всего поэтическом) тексте, а в целом – их *обобщенный* характер. В этом случае грамматическая обобщенность идет рука об руку с семантической обобщенностью, т. к. семантика подобных композитов и поэтических графем предельно обобщенная: *свято-Русь* («знак родины»), *бел горюч камень*, *синь горюч камень* («мифический, загадочный, знак вселенной»), *бурь-погода* («знак непогоды») и т. д.

Функциональный и семантический синкретизм грамматических форм

Функциональный синкретизм как следствие абстрактизации грамматических форм в фольклоре характерен, прежде всего, для *имени собственного*. Являясь в нефольклорном языке средством ин-

дивидуальной персонификации объекта, не выражающим никаких дифференциальных признаков объекта, в фольклоре имя собственное приобретает *полифункциональные свойства и полисемичность*, обусловленные как остатками архаических представлений, так и особыми художественными функциями, проявляющимися в тексте с определенной кодовой системой, с особым методом типизирования реальности — художественно-обобщающим.

Полифункциональные свойства и полисемичность (семантический синкретизм) *имени собственного* в фольклорном тексте выявляют, прежде всего, его *обобщенную природу*, которая проявляется в разнообразных формах.

1. В символизированном пространстве фольклорного текста имя собственное может приобретать условно-обобщенную семантику, становясь обозначением какого-либо свойства, типической черты либо абстрактного понятия. Так, в былинах *Калин-царь* — царь поганых, врагов Руси (персонифицированное понятие «всего вражеского, чужого»):

— *Ай, же ты собака, злодей Калин-царь!*
(Рыбников, 1989, т. 1, № 40).

Конкретные географические названия также приобретают условно-обобщенную семантику:

— *А во той было Индеюшки богатые,
Да во той было Корелы во проклятые,
А был молодой боярин Дюк Степанович.*
(Гильфердинг, I, № 9);

(*Индеюшки богатые, Корелы проклятые* объединены общей семей «издалека»).

В сказках имя *Иван* дается обычно младшему сыну и ассоциируется, как правило, с глупостью, недостатком ума (сопровождается часто приложением *Иван-дурак*). С другой стороны, *Иван* — это имя определенной художественной сущности, этот один и тот же герой, обобщенный образ, который в разных сказках может иметь разные прозвища — *крестьянский сын, дурак, царевич*, лишь варьирующие этот образ, не меняя его сути. Имя становится типовым, указывая на обобщенно-человеческую природу персонажа.

Согласно исследованиям, в лирических песнях имя собственное не выделяет индивидуальность из общего ряда и в силу этого является, на наш взгляд, изофункциональным обобщенным наименованием *девица, молодец* (что соответствует особому типу поведения в фольклорной лирике – обобщенно-субъективному):

– *Стукнулся Миколенька:*

«Выходи-ка, Олинька!

Поди, выйди, выступай,

Хороводы набирай!»

(Шейн, № 322);

– *Не пора ли нам, ребяташки, домой?–*

С утра рано молотити,

Спи ты жenuшка Оленушка,

Спи ты, радость дорогая!

(Шейн, № 310).

Имя собственное как средство обобщения активно используется и в пословицах, хотя выбор конкретного имени часто бывает обусловлен требованиями рифмы, созвучия (*Мартын и алтын, Савва и слава, Мокей и лакей*):

1) – *Каков Савва, такова ему и слава;*

2) – *Какова Маланья, таково ей и поминанье.*

(Даль, т. 2, с. 163).

Отмечая обобщенную сущность имени собственного в пословице, В.И. Даль указывает на закрепленность за некоторыми из них общеизвестных свойств: «...нередко также имена эти попадали из сказок, рассказов, где люди известных свойств обычно носят одно и то же имя, за которым и в пословицах остается то же самое значение: *Ивануша* и *Емеля* дурачки, *Фомка* и *Сергей* воры, плуты; *Кузька* горемыка; *Марко* богач. От этих понятий, как отмечает В.И. Даль, сложились и особые выражения: *объемелить* кого-либо – обмануть, одурачить простачка; *обсережить* – поддеть ловко, хитро; *подкузьмить* – поддеть, обмануть, обидеть:

– *Фома не купит ума, своего продаст.*

(Даль, т. 1, с. 355).

2. Иную форму обобщенной семантики обнаруживают имена собственные в обрядовых текстах:

– *Марья Ивана,*

*Марья Ивана,
В жито звала
Марья Ивана...*

(Русская обрядовая поэзия, № 168).

В данной купальной песне, рассказывающей о любви, купании, девичьем томлении, имена *Иван* и *Марья* имеют ритуальный (обобщенный) смысл (девушки и юноши ходили в поле стеречь жито от ведьм и коров) и одновременно служат напоминанием о легенде (цветке Иван-да-Марья) (Обрядовая поэзия, 1998, 86).

Таким образом, имя собственное в фольклорном тексте лишается свойственной ему в нефольклорной речи грамматической сущности (т. е. «деграмматизируется»), приобретая признаки функционального и семантического синкретизма (служит обозначением типического признака, абстрактного понятия, ритуального или мифологического смысла), и становится одним из грамматических средств выражения обобщенности в фольклорном тексте.

Признаки морфологического синкретизма и, следовательно, «деграмматизации», можно увидеть и в недифференцированном употреблении **глагольных, звательных форм, предлогов, частиц, междометий** и других частей речи:

*– Ох-и, чтой-то у нужного было у бедного,
Ох-и, у крестьянина было небогатого,
Ох-и, были-то три сына да три хорошие,
Ох-и, расхорошие были, распригожие.
Ох-и, они-то в ратную службу были гожие.*

(Киреевский, 1977, № 22).

В этом примере из протяжной песни мы можем наблюдать морфологический синкретизм глагольной формы *был*, сопровождающей каждый отдельный стих. Если в 1-м и 3-м стихах данная глагольная форма обладает предикативным значением, соответствующим ей по морфологическому статусу, то в остальных стихах она «деграмматизируется», т. к. является «пустой», избыточной.

В этом же примере мы видим и другой признак морфологического синкретизма – функциональный синкретизм междометия *ох*. В протяжной песне у данной служебной части речи (как в анализируемом примере) на первый план выходит функция экспликации границ музыкальной фразы – делимитативная функция (хотя

и первичная функция – выражение эмоциональной сферы субъекта речи – полностью не утрачивается, т. к. междометия и частицы, сопровождающие стихотворный фольклорный текст, служат средством проявления исполнительской манеры, эмоций исполнителя).

Специфические единицы с обобщенной семантикой – парные сочетания (биномы)

В ряду морфологических средств обобщенности мы выделяем и различного вида **парные сочетания**, в которых «слова как бы сливаются в одно целое, образуют новое сложное слово» (Евгеньева, 1963, с. 260). Являясь порождением особого вида изобразительности – содержательно-смысловой – и основного закона народного искусства – симметрии, парные сочетания демонстрируют особый вид смыслового повторения и симметричности конструкции, в пределах которой происходит определенное «качение» смысла, когда «оба члена симметрии в сопоставлении друг с другом выделяют лишь ту узкую часть, которая им *обща*, они абстрагируют явление, подчеркивают в нем лишь его абстрактную сущность» (Лихачев, 1979, с. 173). Однако в этом случае создается эффект *неопределенной обобщенности*, поскольку, как отмечает А.Т. Хроленко, «бинарность и связанная с ней всеобъемлющая синонимия являются эффективным средством передачи дополнительной информации, способствуют так называемому приращению смысла. Приращенная информация шире простой суммы содержания компонентов и отличается особым свойством – *неопределенностью*, что увеличивает семантическую емкость конструкции, ее смысловую валентность» (Хроленко, 1974, с. 53). Поясним примером:

– *Калина с малиною,
Что ты рано расцвела?
В ту ль пору-времечко
Мать сына родила.*

(Киреевский, 1986, № 510).

В данном фрагменте используются два вида биномов:

1) *калина с малиною* (как вариант *калины-малины*) представляют собой сочетание типа «двандва», образованное на основе ассоциативной связи между словами (*калина, малина* из парадигматики текстовых употреблений могут быть определены как двуединое

обозначение жизни в женской ее ипостаси; иногда сюда добавляется *черная смородина*, образуя уже триединство — Червинский, 1989, с. 122); это своеобразный вид называния единого через два, тематический ряд с единством темы (тема жизни, начала), обозначающий «средний» смысл (семантический вектор), а значит — неопределенный обобщенный смысл;

2) бином *пора-времечко* является синонимическим парным сочетанием, в основе единства которого лежит совпадение значения (у В.И. Даля *время* — пора, година, срок — Даль, т. 1, с. 260); их семантическая одноплановость и изофункциональность приводит к семантической избыточности, а в итоге — к *неопределенности (обобщенности) значения*, т. к. «два или три как единое — такая же форма смысла, как и одно, только более отвлеченного» (Червинский, 1989, с. 122).

Особый вид обобщения реализуют биномы, представляющие объединение видовых номинаций:

— *Эх, везли дорогой товар, дорогой товар,
Эх, парчу-бархаты.*

(Прокунин, Лопатин, № 19);

— *Я по лугу похаживала,
Гусей-лебедей заманивала.*

(Киреевский, 1986, № 111);

— *Живучи я на чужой стороне
У чужова отца-матери...*

(Киреевский, 1986, № 111).

Каждый из компонентов бинома, являясь названием конкретной реалии, выделяет *общую сему* (в данном виде бинома — родовую) и становится своеобразным синонимом родовому понятию: *парча-бархаты* — «дорогой товар», *гуси-лебеди* — «птица», *отец-мать* — «родители».

Появление подобных биномов детерминируется, на наш взгляд, парадигматизмом фольклорного слова, отсутствием в его семантическом комплексе четкой дифференциации родового и видового значений.

Этот далеко не полный перечень разного вида парных сочетаний, демонстрирующих способность обобщать путем указания на конкретные реалии, отличается еще одним общим свойством — *не-*

устойчивостью морфологического статуса, т. к. биномы имеют тенденцию к грамматической вариативности:

1) — *Во лесу, во лесочке*

Росла травка-муравка.

(Русская обрядовая поэзия, №145);

— *Опустился, повалился*

На сырую землю.

На землю сырую,

Траву муравую.

На траву, на мураву

С альми цветами.

(Русская обрядовая поэзия, № 336).

Данные примеры наглядно демонстрируют неустойчивый характер подобных грамматических явлений, что обуславливает существенные разногласия в определении их статуса (так, А.П. Евгеньева и многие другие относят данные явления к разновидности сложных слов, А.Т. Хроленко считает их категорией не словообразовательной, а синтактико-фразеологической, остальные исследователи характеризуют их как факт синтаксиса). Это позволяет характеризовать данные явления как средство выражения парадигматических отношений между грамматическими формами (аналогично отмеченной выше парадигматике фольклорного слова) в структуре фольклорного текста и шире (с точки зрения функционально-стилистической) — как своеобразное проявление *обобщенности* на морфологическом уровне. Семантическая общность при различном грамматическом оформлении позволяет объединить эти различные в грамматическом отношении явления в единую конструкцию с признаками абстрагирующего «качания» смысла и грамматической неустойчивостью (вариативностью).

6.3. Формы реализации обобщенности на синтаксическом уровне фольклорного текста

Возникший в недрах синкретического фольклорного сознания коллективный общезначимый *смысл* способен воплощаться в различных формах, связанных друг с другом парадигматическими связями. Фольклорный смысл может принимать различные формы языкового выражения, будь то коллективное слово-синкрета, ком-

позит, сочетание лексем, предложение и иные виды объединений (тематические, ассоциативные цепочки, блоки и т. д.), формируя тем самым различные виды *синкретизма* – семантического, морфологического, синтаксического, являющегося специфически фольклорной формой *обобщения*. Все это обуславливает различного вида синтагматические и парадигматические взаимодействия внутри фольклорного текста: вертикальные грамматические связи, взаимозамены (перебор) грамматических форм непосредственно на текстовой плоскости, активность переходных явлений с неопределенным грамматическим статусом.

Отмеченные факторы, обуславливающие специфические проявления обобщенности на лексико-семантическом и морфологическом уровнях, действуют аналогичным образом и на синтаксическом уровне, детерминируя появление следующих синтаксисем с обобщенной семантикой:

- 1) особых синтаксических образований, основанных на семантической, тематической и ассоциативной связи между ключевыми словами;
- 2) фольклорных формул и типических мест – обобщенных образно-языковых единиц с жестко скрепленными планом содержания и планом выражения;
- 3) синтаксических конструкций, выражающих инвариантное значение обобщенного характера через перечисление конкретных вариантов (гиперсем);
- 4) синтаксических конструкций с обобщенной грамматической семантикой.

Особые синтаксические образования, основанные на семантической, тематической и ассоциативной связи между ключевыми словами

В этой группе синтаксисем с обобщенной семантикой мы выделяем три вида конструкций: 1) конструкции с синтаксическим параллелизмом, 2) ассоциативные и тематические ряды, 3) синтаксические блоки.

1. **Синтаксические конструкции с параллельным построением** являются разновидностью симметричных конструкций и, соответственно, наследуют свойственную им абстрагирующую сущность из-за

«качания» смысла в любой симметричной конструкции, благодаря чему в фокус изображения попадают самые *общие* стороны явления. Об этом писал и Д.С. Лихачев: «...Стилистическая симметрия может рассматриваться как своеобразное явление синонимии и в широком смысле этого слова... Из всех функций синонимии стилистическая симметрия по преимуществу преследует цели ограничения и *абстрагирования* значения. В стилистической симметрии важно не то, в чем члены симметрии расходятся между собой, а то, что является в них общим» (Лихачев, 1967, с. 173). Обратимся к примерам:

– *Я и церкви, и деревни да все на дым спущу,
Ох, я девок и баб всех на блуд возьму.*

Исторические песни XVIII в., с. 166);

– *Ты Россия ли, Россия,
Мать российская земля!
Много крови пролила,
Много славы нажила.*

Исторические песни XVIII в., с. 70).

В данных примерах параллельно организованные стихотворные строки образуют симметричные конструкции, выражающие общий смысл, тем самым абстрагируя явление: в первом примере общей (узкой) частью семантики фразы является «несчастье» (которое учинит враг на чужой территории), во втором примере общий смысл в параллельных стихах — «исторический путь России».

Абстрагирующая направленность конструкций с параллелизмом проявляется и в конструкциях с символической параллелью (так называемых конструкциях с психологическим параллелизмом — А.Н. Веселовский), в которых в параллельно организованных стихах проводится сопоставление явлений и ситуаций из человеческой жизни с картинками и образами природы. В этом случае абстрагирование смысла детерминировано глубинной общностью символизирующего и символизируемого и знаковым характером самого фольклорного символа:

– *Не кукушечка, братцы, во сыром бору куковала,
Куковала!
Не соловьюшка, братцы, в зеленом саду громко свищет,
Свищет.
Добрый молодец во неволюшке слезно-горько плачет.*

(Лопатин, Прокунин, № 91).

В данном примере символическая параллель высвечивает общий смысл параллельных строк – выражение печали, горя.

Таким образом, конструкции с синтаксическим параллелизмом, демонстрируя повторяемость средств выражения (т. е. стилистический ритм) в парадигматически (вертикально) связанных синтаксических единицах (стихотворных строках), обнаруживают тенденцию к выражению общего смысла, формируя тем самым абстрагирующую направленность всей конструкции.

2. Другой синтаксической формой выражения обобщенности, основанной на вертикальных (парадигматических) связях в континууме фольклорного текста, являются **ассоциативные и тематические цепочки (ряды)**.

Обобщенный смысл может формироваться на основе ассоциативной или тематической связи между ключевыми словами в сопряженных текстовых единицах. В этом случае на основе общего смысла у ассоциативно и тематически сближенных лексем возникает *отвлеченный смысл*, который П.П. Червинский определяет как «единый грамматический облик смысла фольклорной парадигматики» (Червинский, 1989). Так, обобщенное значение «*свое пространство*» может реализовываться ассоциативным рядом *сад – лес (поле) – гора*; отвлеченная тема *сада* – тематическими рядами *сад – виноград, сад – груша – яблоня – черная смородина*; противопоставление «*мужское – женское*» – *голубь – голубка, парень – девушка*, внутреннее печальное состояние – рядом *ноги – руки – сердце* или *ноги – руки – очи* и др.:

– *Как у нас было в зеленом саду,
Под грушею, под зеленою,
Под яблоней, под кудрявою.*

(Киреевский, 1986, № 246);

– *Летал голубь, летал сизай, летал по задворью,
Искал голубь, искал сизай, искал голубку.*

(Киреевский, 1986, № 478);

– *Скору ноженьки-то подогнулись,
Белы рученьки-то опустилися,
Ретиво-то сердце испугалося.*

(Русская обрядовая поэзия, № 232).

Как видим, тематическая и ассоциативная зависимость накладывает определенные ограничения на парадигматическую сочетае-

мость лексем, образуя так называемую вертикальную лексико-синтаксическую скрепу, стремящуюся к обобщенности значения.

3. Другой вид взаимодействия (линейно-вертикальный) обнаруживают **синтаксические блоки** (термин А.Т. Хроленко) — особый вид синтаксемы с обобщающим значением, основой которой является чаще всего ассоциативный ряд. Их основное отличие от других синтаксических средств обобщенности в том, что процесс обобщения в блоках базируется одновременно на *вертикальных* (как в конструкциях с синтаксическим параллелизмом и ассоциативных рядах) и *линейных* (как в бинамах и синонимических сочетаниях) связях:

— *У тебя лицо белое,
Белее снегу, белее белого,
У тебя щечки алые,
Алее маку, алее алого,
У тебя очи ясные,
Как у ясного сокола,
У тебя брови черные,
Как у черного соболя.*

(Русская обрядовая поэзия, № 330).

В данном примере реализуется синтаксический блок с обобщенным значением «женская красота»; лексико-синтаксическую основу блока составляют тематический ряд *лицо — щечки — очи — брови*, основанный на вертикальных связях, парные атрибутивные сочетания (с постоянным эпитетом): *лицо белое, щечки алые, очи ясные* и устойчивые сравнения, выражающие, так же, как и постоянный эпитет, типический, существенный (в основе своей — обобщенный) признак предмета: *белый, как снег; алый, как мак; очи, как у ясного сокола; брови, как у черного соболя*. Данный синтаксический блок в совокупности всех лексико-синтаксических средств является средством обобщения и типизации внешности, воссоздания национального образа внешности, который «воплощает взгляд национальной общности на человека как на личность...» (Богуславский, 1994, с. 214).

Блок «мужская красота» может строиться на более отвлеченных понятиях, увеличивая степень обобщенности смысла:

— *Хорош, пригож милой уродился,
Он ростом, дородством, красотой,
Всею молодецкой поступкой.*

(Соболевский, V, № 392).

В данном примере тематический ряд *рост — дородство — красота (пригожество* — в некоторых примерах) позволяет сделать характеристику «мужской красоты» предельно обобщенной.

Таким образом, конструкции с синтаксическим параллелизмом, ассоциативные и тематические ряды, а также синтаксические блоки являются специфическими синтаксическими формами выражения единого обобщающего смысла (смысла грамматики традиции), формирующегося за счет парадигматических и синтагматических связей между ключевыми словами внутри синтаксемы.

Фольклорные формулы и типические места как средства обобщенности

Одной из эстетически ценностных форм, зародившихся в недрах коллективного фольклорного сознания и в соответствии с фольклорным методом типизации реальности, снимающих различие между единичностью свершившегося и его сущностным смыслом, является **фольклорная формула** (включая любое проявление формульности, в частности, **типические места**), в художественном виде сконцентрировавшая и типизировавшая социокультурный опыт. Традиционное, сущностное содержание может передаваться специфическими, «обобщенно-образными языковыми единицами, образующими поэтическую фразеологию с разной степенью смысловой спаянности и с разной степенью десемантизации компонентов» (Оссовецкий, 1979, с. 213–214). Носителем семантики в формульной конструкции любого типа является вся конструкция в целом, выражающая тот или иной обобщенный смысл, часто соотносимый со стилистической обрядностью того или иного жанра. Так, основой формирования «сказочной» семантики являются оценочные, обобщенно-идеализирующие значения, которые наслаиваются на привычную, «несказочную» семантику слов:

— *Там мы были-пробывали, три родных братца нас угощали: во лбу у них солнце, на затылке месяц, по бокам часты звезды...*

(Афанасьев, «По колено ноги в золоте,
по локоть руки в серебре», с. 229).

В данном формульном описании знаком «чудесности», особых, идеальных (обобщенно-идеализирующих) качеств персонажей слу-

жат слова с астральной семантикой, отображающей древние представления (связь с небом, космосом).

Значительная часть стереотипов сказки формализует представления о пространстве и времени (их нереальность, фантастичность). Так, формулы *в некотором царстве, в некотором государстве; в тридевятом царстве, в тридесятом государстве* служат для локализации «иног» (чужого) мира (его обобщенного представления). В сочетании «чудесных» числительных И.А. Разумова видит совмещение несовместимого, которое происходит из-за того, что оба числительные утратили свою прямую мотивировку после того, как перестала быть актуальной древняя система счета (Разумова, 1991, с. 72).

Особенностью *эпического* мира, как отмечает Б.Н. Путилов, является его «типовой» характер. В соответствии с этим типовыми в эпосе являются локусы, обозначающие места встреч, поединков, образы богатырей, их снаряжение и т. д. При этом в основе эпического мира лежит принципиальная несовместимость эпического мира и мира реального, которая может выражаться в необычности, фантастичности, условности этого мира. Так, условность эпического времени, являющаяся художественным обобщением течения времени, воплощается в соответствующей формуле:

*– Как день за днем – будто дождь дождит,
Неделя за неделей – как трава растет,
А год за годом – как река бежит.*

(Рыбников, 1989, т. 1, № 27).

Аналогично формулам **типические места** в былинах фиксируют тот или иной эпический код или совокупность эпических кодов, которые «содержат основную информацию относительно построения эпических текстов, конструкции элементов эпического мира и эпической семантики» (Путилов, 1983, с. 176). Так, типические места в былинах могут содержать перечисление определенных действий или описаний, характеризующих типового героя эпоса:

*– Седлал бурка во сидельшко черкасское,
Потнички клал на потнички,
А на потнички кладет войлочки,
А на войлочки кладет черкасско сидельшко.*

(Рыбников, 1989, т. 1, № 26,а).

На типичность, формульность данной единицы указывает ее семантическая спаянность и наличие общего (типового) значения («седлание коня»), которое занимает важное место в эпической сюжетике. При этом общее (типовое) значение всей конструкции перекрывает значение составляющих ее слов, образуя специфический вид речевой экспрессии: «Образность такой художественно-фразеологической единицы и есть то новое семантико-экспрессивное качество, которое возникает при объединении слов в художественно-семантическое целое и которое несводимо к образности его компонентов», — резюмирует И.А. Оссовецкий (Оссовецкий, 1979, с. 217).

Таким образом, фольклорные формулы и типические места, являясь синтаксическими обобщенно-образными языковыми единицами, благодаря синтаксической и семантической спаянности компонентов реализуют *обобщенный смысл*, имеющий синкретичный характер, детерминированный синкретичностью отраженных в нем представлений, а также жанрово обусловленные отличия (в сказке результатом такого обобщения становится выражение «чудесных», обобщенно-идеализирующих значений, в былине — типовых, сущностных значений).

Синтаксические конструкции с инвариантным значением (гиперсемой)

Среди синтаксических элементов фольклорной стереотипии, формирующих сущностный тип изобразительности в фольклоре, особое место занимают семантически значимые синтаксические структуры, в которых возникает новое обобщенное значение, которое И.А. Оссовецкий называет **гиперсемой**: «Гиперсема интегрируется из частных семантических составляющих ее слов и из семантики самой конструкции, а также из тех дополнительных значений, которые приобретают отдельные слова как члены данной конструкции» (Оссовецкий, 1979, с. 229). Такой обобщенный смысл является своеобразным семантическим инвариантом, который выражается через перечисление конкретных лексических вариантов. Такой способ номинации *общего* объясняется, по мнению И.А. Оссовецкого, «не столько конкретностью мышления, как думал Потебня, сколько трансформацией фактов языкового уровня в художественном тексте, когда они к своей коммуникативной функции

присоединяют функцию экспрессивно-выразительную, которая и начинает преобладать» (Оссовецкий, 1979, с. 230).

С помощью гиперсемы могут обозначаться различные абстрактные понятия: временные, количественные, качественные, пространственно-географические и др.:

– *На заре то было все на зорюшке,
На белой заре, на утренней,
На закате было месяца ясного,
На восходе было солнца красного* (гиперсема «рано»);
Исторические песни XIX в., с. 29);

– *Жил-был Булав во Нове-граде,
Жил Булав девяносто лет,
Жил Булав целу тысячу* (гиперсема «долго»);
(Рыбников, 1989, т. 1, № 65);

– *Повыкатил князь зелена вина девяносто пуд,
Пива пьяного девять бочечек,
Девять бочечек сороковочек* (гиперсема «много»);
(Рыбников, 1989, т. 1, № 73).

Как видно из приведенных примеров, гиперсема вычленяется из синкретичного комплекса традиционных представлений, выявляя то устойчивое, что соответствует типовому характеру составляющих фольклорного (в частности, эпического) мира, формируя комплекс условностей, присущий сущностному типу изобразительности в фольклоре. В соответствии с этим гиперсема в значительной степени поглощает значение отдельных слов, потому что для развития сюжета былины или песни, обрисовки ситуации, характеристики персонажей и, в общем – для создания условно-художественного типа изобразительности первостепенное значение имеет инвариантное осмысление входящих в конструкцию слов. В этих синтаксических структурах семантической доминантой становится именно гиперсема, а лексика частично десемантизируется, «приобретает местоименный «алгебраический» характер, превращаясь в своеобразные показатели общего инвариантного значения, которое проступает сквозь конкретные варианты значения слов, потому что в данном конкретном тексте именно родовое, а не видовое понятие служит наилучшей реализацией данного художественного задания» (Оссовецкий, 1979, с. 235).

Наиболее наглядно доминирование инвариантного (общего) значения прослеживается в конструкциях этого типа, функционирующих в различных вариантах единого гипертекста. К примеру, в вариантах былины «Дюк» при выражении обобщенного пространственного понятия — гиперсемы «откуда-то издалека» — встречаются такие обозначения:

*— А из Вольница города из Галичи,
А из той Корелы пребогатый,
А исправляется да вооружается
Молодой боярской Дюк Степанович.*

(Гильфердинг, III, № 213);

*— Во той ли во Индеи во богатый,
Во той ли во Корелы упрямый,
Во том ли городе Вольнице
Жил-был молодой боярской сын Дюк Степанович.*

(Рыбников, 1989, т. 1, № 64);

*— Из славнаго города из Галича,
Из Вольнь земли богатые,
Да из той Карелы из упрямые,
Да из той Сорачины из широки,
Из той Индеи богатые,
Не ясен сокол там пролетывал,
Да не белой кречетко вон выпорхивал,
Да проехал удалой дородний доброй молодец,
Молодой боярской Дюк Степанович.*

(Гильфердинг, III, № 225).

В данных эпических номинациях отражается не только сложный комплекс общезначимых представлений о мире и людях, но и своеобразные географические представления конкретных исполнителей, что обуславливает их синкретичный характер, увеличивая тем самым степень обобщенности, и создает почву для интерпретации данных явлений как мировоззренческо-эстетических.

Синтаксические конструкции с обобщенной грамматической семантикой

Для выражения обобщенной семантики язык фольклора использует и традиционные для нефольклорного языка синтаксические формы, в силу своей грамматической специфики предназначенные для выражения общезначимого смысла — так называемые *обобщенно-личные предложения*, в которых «действие в равной мере относится

к любому лицу, т. е. субъект действия мыслится обобщенно» (Валгина, 2006, с. 361). Основное назначение обобщенно-личных предложений – образное выражение общих суждений, больших обобщений, в силу чего они являются основной синтаксической формой в пословицах – своеобразных моральных афоризмах, в которых в краткой, емкой форме выражается жизненно-практический смысл (советы, бытовые правила, наблюдения за погодой, социальные порядки, неписанные законы и правила человеческого общежития):

- *С дураком пива не сварить, а и сварить, так не разопьешь.*
(Даль, пословицы, т. 1, с. 367);
- *Ешь и пироги, да хлеб вперед береги!*
(Даль, пословицы, т. 2, с. 55);
- *Новых друзей наживай, а старых не утрачивай.*
(Даль, пословицы, т. 2, с. 237);
- *Где посадят, там сиди, а где не велят, там не гляди.*
(Даль, пословицы, т. 2, с. 157).

Данному типу односоставных предложений близки по грамматической семантике и *неопределенно-личные предложения*, специфический субъект которых в определенных контекстах (применительно к фольклору имеющих жанровую и четкую композиционную прикрепленность) может обозначать «вообще всякого, любого» (Русская грамматика, 1980, т. 2, с. 356). Так, в тексте былины неопределенно-личные предложения с обобщенной семантикой локализуются в финальной части, выражая народную оценку былинного богатыря или самой былины:

- *Тут век про Илью старину поют:
Синему морю на тишину,
А вам, добрым людям, на послушанье.*
(Рыбников, I, № 83, 426);
- *А тут той старинке и славу поют...*
(Русская народная поэзия, 61).

Синтаксическое значение лица и действия в данных предложениях, так же как и в обобщенно-личных предложениях в структуре пословичных суждений, абстрактно, обобщенно, т. к. данные формы выражают идею лица вообще и абстрактное действие (вневременное), оторванное от реального грамматического времени.

Вопросы и задания

1. Какими экстралингвистическими факторами обусловлено формирование обобщенности как базовой стилевой черты фольклорного текста?
2. Охарактеризуйте сущность широкого парадигматизма фольклорного слова и его тотального синонимизма в фольклорном тексте. Как данное явление связано со спецификой фольклорного знака как слова-комплекса, синкреты?
3. Какие языковые средства реализуют обобщенность на морфологическом уровне фольклорного текста?
4. Охарактеризуйте специфические проявления обобщенности на синтаксическом уровне фольклорного текста.
5. На чем основывается обобщенный характер специфической синтаксической конструкции – гиперсемы?

Рекомендуемая литература

Основная

1. Венгранович, М.А. Экстралингвистическая обусловленность лингвостилевой специфики фольклорного текста : монография / М.А. Венгранович. – Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2004 – 197 с.
2. Лазутин, С.Г. Поэтика русского фольклора / С.Г. Лазутин. – М. : Высш. шк., 1989. – 208 с.
3. Неклюдов, С.Ю. Особенности изобразительной системы в долитературном повествовательном искусстве / С.Ю. Неклюдов // Ранние формы искусства : сб. ст. – М. : Искусство, 1972 – С. 191–215.
4. Хроленко, А.Т. Своеобразие фольклорного слова / А.Т. Хроленко // Русский фольклор. Т. XXVI. Проблемы текстологии фольклора. – Л. : Наука, 1991. – С. 123–130.
5. Червинский, П.П. Семантический язык фольклорной традиции / П.П. Червинский. – Ростов н/Д : Изд-во Ростовского ун-та, 1989. – 229 с.

Дополнительная

6. Адоньева, С.Б. Сказочный текст и традиционная культура / С.Б. Адоньева. – СПб. : Изд-во СПбУ, 2000. – 181 с.
7. Богуславский, В.М. Человек в зеркале русской культуры, литературы и языка / В.М. Богуславский. – М. : Космополис, 1994. – 237 с.

8. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. — Л. : Гослитиздат, 1940. — 648 с.
9. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка : 4 т. / В.И. Даль. — М. : Русский язык, 1999.
10. Евгеньева, А.П. Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII—XX вв. / А.П. Евгеньева. — М.; Л. : Изд-во Академии наук СССР, 1963. — 338 с.
11. Колесов, В.В. Концепт культуры: образ — понятие — символ / В.В. Колесов // Вестник Санкт-Петербургского госуниверситета. — 1992. — Сер. 2. — Вып. 3. — С. 30—39.
12. Колесов, В.В. Древняя Русь: наследие в слове. Мир человека / В.В. Колесов. — СПб. : Филологический ф-т СПбУ, 2000. — 326 с.
13. Колпакова, Н.П. Русская народная бытовая песня / Н.П. Колпакова. — М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1962. — 284 с.
14. Круглов, Ю.Г. Русские свадебные песни / Ю.Г. Круглов. — М. : Высш. шк., 1978. — 214 с.
15. Лихачев, Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Д.С. Лихачев. — М. : Наука, 1967. — 372 с.
16. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров : человек — текст — семиосфера — история / Ю.М. Лотман. — М. : Языки русской культуры, 1999. — 464 с.
17. Мальцев, Г.И. Традиционные формулы русской необрядовой лирики : к изучению эстетики устно-поэтического канона / Г.И. Мальцев // Русский фольклор. Т. XXI. Поэтика русского фольклора. — Л. : Наука, 1981. — С. 13—38.
18. Оссовецкий, И.А. Некоторые наблюдения над языком стихотворного фольклора / И.А. Оссовецкий // Очерки по стилистике художественной речи. — М. : Наука, 1979. — С. 199—252.
19. Путилов, Б.Н. Эпический мир и эпический язык / Б.Н. Путилов // История, культура, этнография и фольклор славянских народов : IX международный съезд славистов. — М. : Наука, 1983. — С. 170—184.
20. Потебня, А.А. О некоторых символах в славянской народной поэзии / А.А. Потебня. — 2-е изд. — Харьков : Изд-во М.В. Потебня, 1914. — 243 с.

21. Разумова, И.А. Стилистическая обрядность русской волшебной сказки / И.А. Разумова. – Петрозаводск : Карелия, 1991. – 163 с.
22. Хроленко, А.Т. Полипрефиксальность как проявление общих свойств фольклорной поэтики / А.Т. Хроленко // Вопросы современного русского языка и методики его преподавания в педагогическом вузе. Ч. 1. Вопросы теории грамматики. – Курск : Курский госпединститут, 1974. – С. 48–56.
23. Хроленко, А.Т. Границы слова в фольклорном тексте / А.Т. Хроленко // Проблемы структурной лингвистики. – М. : Изд-во АН СССР, 1986. – С. 215–226.
24. Хроленко, А.Т. Композит в структуре словаря былинной речи / А.Т. Хроленко // Исследования по лингвофольклористике. Вып. 1. – Курск : Курский гос. педунив-т, 1994. – С. 55–57.

Лекция 7

Традиционность (фольклорная стереотипность) как базовая стилевая черта фольклорного текста

План

- 7.1. *Традиционность (фольклорная стереотипность) как стилевая черта фольклорного текста. Формы реализации традиционности на лексико-семантическом уровне фольклорного текста.*
- 7.2. *Формы реализации традиционности на морфологическом уровне фольклорного текста.*
- 7.3. *Формы реализации традиционности на синтаксическом уровне фольклорного текста.*

7.1. Традиционность (фольклорная стереотипность) как стилевая черта фольклорного текста. Формы реализации традиционности на лексико-семантическом уровне фольклорного текста

В перечне базовых стилевых признаков фольклорного текста одно из определяющих мест отводится **традиционности (фольклорной стереотипности)**, и не случайно. Понятие *традиционность* применительно к фольклору можно считать основополагающим, так как оно лежит в основе определения типа народной художественной культуры, а также дефиниций всех ключевых понятий фоль-

клора: традиционной среды, традиционного быта, традиционной культурной нормы, коллективной языковой личности и, наконец, понятия фольклорной традиции. Любой фольклорный процесс неизбежно приобретает характер движения внутри традиции, эволюции и трансформации традиции. Фольклорная традиция, одновременно выступающая в двух ипостасях — и как способ хранения и передачи от поколения к поколению набора готовых, эстетически обработанных форм, и как смысловое поле, некие «идеальные центры», формирующие «абсолютную эстетическую действительность» (Лосев, 1991) фольклорного текста, — обуславливает формирование *традиционного устойчивого канона* — особой системы эстетически маркированных языковых средств, обеспечивающей фольклорную сферу готовой формой поэтического воплощения жизненных впечатлений.

Существование собственной языковой (в основе своей художественной) системы мотивирует принципиальное отличие языка фольклора от функционально-стилистического аналога — языка художественной литературы, который для создания художественных форм использует языковые резервы общенационального языка.

Устный художественный канон в известной степени дифференцирован по жанрам, однако отдельные его элементы имеют общеславянский характер, что, наряду с тождественностью семантических основ, обеспечивает «текучесть» фольклорных форм, условность границ между текстами внутри жанра и между жанрами, принципиальную объемность фольклорных текстов, неконечность (фрагментарность) и вариативность, наличие межтекстовых и межжанровых связей. Это согласуется с коллективным характером фольклорного творчества и определением фольклорного текста через категорию гипертекстовой структуры, а субъекта фольклорной деятельности — через категорию гиперсубъекта. Наличие готовой, эстетически специализированной языковой формы, имеющей характер традиционного художественного канона, обуславливает специфическую стилевую черту фольклорного текста — *традиционность (фольклорную стереотипность)*.

В исторической поэтике и теории фольклористики традиционность связывается, прежде всего, с *повторяемостью*, восходящей

к эстетике тождества, характеризующей фольклорную художественную систему как тип искусства. *Традиционность (фольклорная стереотипность)* пронизывает фольклорный текст (как поэтический, так и повествовательный) на всех его уровнях — от лексико-семантического до композиционного, формируя комплекс разноуровневых явлений фольклорной художественной стереотипии, основанных на «стихии повторяемости», ритмическом начале и — шире — явлении эквивалентности (структуралистская поэтика), восходящих к архаической системе восприятия мира в форме равенств и повторений. Так, на *лексико-семантическом уровне* фольклорного текста традиционность реализуется в виде 1) *традиционного фольклорного смысла*, 2) *постоянного эпитета, фольклорного символа, ключевых слов*.

Традиционный фольклорный смысл

Основным цементирующим элементом фольклорного текста, его семантической доминантой является *традиционный фольклорный смысл* — единица семантики фольклора, которая наделяет традиционным содержанием фольклорные стереотипные единицы вне текста. Сложность грамматического определения традиционного смысла состоит в том, что между словом и смыслом в фольклоре нет прямых соответствий. Часто смысл не передается словом, но существует в традиции. Соответственно, традиционно-фольклорные смыслы «представляют собой различные по характеру структурные объединения функций, оппозиций и предикатов и воплощаются, в зависимости от условий, в различных формах, как вербальных, так и невербальных» (Червинский, 1989, с. 11). Так, вероятными формами передачи традиционного фольклорного смысла «средство гадания на судьбу, милого» являются *дубовая ветка, березовая ветка, венок, цветок, ромашка, кольцо, свеча, колодец, башмак, зерно, вода, пепел*.

В зависимости от стечения парадигматических и синтагматических условий один и тот же смысл способен передаваться значениями различных лексем. Например, традиционный смысл «чужая сторона, рубеж к ней, таинственное угрюмое место связи с потусторонним, неведомым» вербализуется в лексемах *лес (роща), море, поле*. С другой стороны, слово, обладая исходным общетематическим значением, в зависимости от условий морфологического и синтаксического

оформления в тексте передает неодинаковые традиционные смыслы. Так, лексема *лес (роща)* может выражать следующие смыслы: «чужая сторона...», «место гуляния девушек, сбора ягод», «место встречи с незнакомцем». Соответственно, слово в фольклорном тексте — знак не только смысла, но и контекста. Вне употребления смысл как элемент семантики традиции, заключенный в слове, представляет нерасчлененный (синкретичный) комплекс непроявленных и равных значений: *поле* — «чужая унылая сторона; место ухода милого и его смерти, сухое, тоскливое, пустое место, пограничное на пути к дому; обрядовое место сбора и гуляния девушек, завивания березки, прихода парней и игрищ; простор, раздолье, цветение; место жатвы и сенокоса». При употреблении в контексте происходит конкретизация того или иного *традиционного значения*. В этом существенное отличие конкретизации в фольклорном тексте от речевой конкретизации в литературном художественном тексте, при функционировании в котором у слова происходит приращение *новых (индивидуально-авторских) смыслов*, обусловленных идейно-эстетической сущностью художественного произведения.

Таким образом, *традиционный фольклорный смысл*, являясь единицей семантики фольклорной традиции и содержательной константой фольклорного текста, может иметь различные формы воплощения, оставаясь при этом *единым*, обеспечивающим связь как текста с традицией, так и межтекстовые связи.

Постоянные эпитеты, фольклорные символы, ключевые слова

К традиционным элементам *лексического* уровня фольклорного текста относятся прежде всего *постоянные эпитеты, фольклорные символы — образы и ключевые фольклорные слова*, художественно сконцентрировавшие традиционный социокультурный опыт и выступающие в составе текста в качестве самостоятельного микротекста, восходящего к макротексту фольклорной традиции в целом. Данные единицы, легко вычленимые из текста, принимают на себя функцию стабилизаторов его семантического и структурного тождества.

Постоянные эпитеты, как и любая стереотипная (традиционная) единица, «основана на широте обобщения и соответственно на широте применения повторяющегося компонента к разным яв-

лениям и предметам» (Аникин, 1996, с. 295). В этой связи можно говорить о наличии у любого традиционного элемента в качестве обязательного признака *структурно-смыслового единства*, основу которого, безусловно, составляет обобщенность и традиционность семантики. Ф.И. Буслаев, считая постоянство фольклорного эпитета его существенным признаком, отличающим эпитет устной поэзии от эпитета письменной литературы, объясняет это постоянство глубокой древностью: «В речи народной мысль, однажды приняв на себя приличное выражение, никогда его уже не меняет; отсюда точность и простота. Выражение, как заветная икона, повторяется всеми, кто хочет сказать ту мысль, для коей оно составилось *первобытно*» (Буслаев, 1941, с. 182).

Безусловно, постоянство фольклорного эпитета базируется на его обобщающих, типизирующих свойствах, которые в определенной степени ограничивают возможность сочетания данного атрибута с определяемым. Симметризм реалии и атрибута обуславливает вхождение постоянного эпитета в традиционный художественный канон в качестве *общефольклорного средства*, обеспечивающего межтекстовую связь и межжанровую рецепцию:

1) – *Поле, поле, полюшко,
Поле чистое, турецкое!*

(Исторические песни XIX в., № 285);

2) – *Они выехали во чисто поле,
Во чистом поле оратай орет.*

(Былины Севера, № 154);

3) – *Поутру ранешенько вышел Иван Быкович в чисто поле, ударился оземь и сделался воробышком, прилетел к белокаменным палатам и сел у открытого окошечка.*

(Афанасьев, «Иван Быкович», с. 95);

– *Не студен-холоден ветерок поносит.
Дуняша!
По чистому полю,
Дуняша!*

(Киреевский, 1986, № 506).

Хотя в данных контекстах можно увидеть не абсолютное семантическое совпадение в эпитете *чистый* (в текстах былины и исторической песни реализуется наиболее древнее представление о *чистом поле* как о месте битвы, поединка с врагом, в тексте сказки и

лирической песни — отвлеченное представление об открытом, ровном, безлесном пространстве), это не является препятствием для постоянства всего сочетания в целом — его структурно-смыслового единства, закрепления эпитета за определяемым существительным, поскольку эпитет в данном случае выявляет наиболее существенный, типичный признак явления действительности.

Однако постоянство фольклорного эпитета является величиной относительной, находящейся в зависимости, как и любое эстетически маркированное традиционное средство, от состояния традиции. Если для некоторых сочетаний с постоянным эпитетом степень устойчивости чрезвычайно высока (к ним относятся сочетания *красна девица, добрый молодец, белы руки, сине море* и некоторые другие), то у других сочетаний может наблюдаться повышенная валентность атрибута, связанная со специфическим свойством фольклорного слова — его парадигматизмом, проявляющимся в возможности для эпитета служить определителем целого микрополя — совокупности предметов, объединенных в одну парадигму на основе тематической, семантической или ассоциативной связи. Так, эпитет *шелковая* может служить определителем следующих лексем: *трава, плетъ, юбка, шатры, платок, кисти, пояс* и других; эпитет *широкий* — лексем *раздолье, дорога, долина, поляна, река, улица, степь* и других. Так, например, *девица* по аналогии с родственным ей символом *березой* может «примерять» на себя и ее постоянный атрибутивный признак — *белая*:

— *Во поле, во поле стояла береза,
Чувиль, мой чувиль, стояла береза!
Белая-лесная, листом широкая...
Девица, девица, бела, круглолица,
Чувиль, мой чувиль, бела, круглолица!*

(Русская обрядовая поэзия, № 151).

Все эти процессы: и сращивание постоянного эпитета с определяемым существительным, и возможность сочетания постоянного эпитета с парадигматически сближенными лексемами, и возможность нескольких постоянных эпитетов при одном определяемом предмете — мотивированы единым фактором — обобщенной семантикой эпитета, доминированием нормативно-оценочного компонента над денотативным значением. Это, в свою очередь, обуслов-

лирует функциональную двойственность постоянного эпитета как средства традиционного художественного канона — служить стабилизатором фольклорного текста, объединяя его варианты в единый гипертекст и подключая его к макротексту фольклорной традиции в целом, и одновременно являться базой для вариативности текста, межжанровой рецепции, возможной текучести текста, проявления индивидуального исполнительского мастерства, а в целом — для существования фольклорного (устного) текста и развития традиции.

Так же, как и постоянные эпитеты, *символы* и *ключевые слова*, являясь важным механизмом памяти культуры, легко вычлениваются из текстового окружения и входят в новый текст. Пронизывающие диахронию культуры константные наборы символов берут на себя функцию механизмов единства культуры: они не дают ей распасться на изолированные хронологические пласты. Поэтому символические структуры как знаки коллективной традиции обеспечивают межтекстовую связь: один и тот же символический образ может встретиться и в разных текстах, и в разных частях текста. Так, в лирическом и обрядовом текстах, объединенных любовной тематикой, могут использоваться одни и те же *символы*, связанные с циклом весенних обрядов (Зеленых Святков): это *завивание венков*, *гадание у реки на милого*. Однако функции этих символов разные. В общеизвестной лирической песне «Калинушка» (1), полной тихой, глубокой девичьей грусти по прошлой жизни в кругу подруг, данные символы, оторвавшись от породившего их обряда, подчеркивают психологическое состояние героини, тогда как в обрядовом тексте (2) они, выступая в ритуальном двуединстве «слово-дело», выражают обычные обрядовые реалии:

1) — *Вы кумушки, голубушки, подружки мои!*

Подружки мои!

Кумитесь, любитесь — любите меня!

Любите меня...

Пойдете во зеленый сад, возьмите меня,

Возьмите меня...

Вы станете цветочки рвать, нарвите и мне,

Нарвите и мне...

Вы станете венки плести, сплетите и мне,

Сплетите и мне...

*Вы будете венки бросать, вы бросьте и мой,
Вы бросьте и мой...*

(Лопатин, Прокунин, № 77);

*2) – Девушки-голубушки,
Кумушки-подруженьки,
Свейте вы веночки
Из плачущей травки,
Из белой березки!*

(Русская обрядовая поэзия, № 140);

*– Сорву из травушки цветок.
И совою на головушку веню,
И брошу этот венюк на воду:
Тонет не тонет мой венюк,
И любит не любит милый дружок.*

(Русская обрядовая поэзия, № 144).

Использование общих традиционных символов способствует подключению содержания различных песен к общефольклорной традиции и подтверждает ранее высказанную мысль о фрагментарности, «текучести» фольклорных текстов и наличии глубинных межтекстовых связей.

7.2. Формы реализации традиционности (фольклорной стереотипности) на морфологическом уровне фольклорного текста

Морфологические константы фольклорного текста необходимо, на наш взгляд, дифференцировать на две группы: 1) морфологические формы, образующие, в силу продуктивности их использования в текстах различных фольклорных жанров, фонд традиционных изобразительно-выразительных средств; 2) морфологические формы, основанные на стихии повторяемости, выполняющие, наряду с художественными функциями ритмообразующие и текстообразующие («технические») функции.

Традиционные изобразительно-выразительные средства

К первой группе морфологических форм, представляющих собой регулярно воспроизводимые, эстетические отобранные изобразительно-выразительные средства относят такие грамматические явления, как *формы инфинитива на -ти, многократные глаголы, полипрефиксальные глаголы, краткие атрибутивные прилагательные*

и др. Традиционность (продуктивность) подобных языковых фактов в языке фольклора связывается И.А. Оссовецким не только с их внешним «экзотизмом», но и с «иными параметрами употребления», отличными от употребления подобных фактов в нефольклорном (например, в диалектном) языке, к которым исследователь относит «степень их «загущенности» сравнительно с языком нефольклора», «степень преимущественного употребления тех или иных фактов языка в соответствии с художественным заданием», т. е. особой эстетической нагрузкой (Оссовецкий, 1975, с. 156). Обратимся к примерам:

1) формы инфинитива на *-ти*:

– *Стал у его он **выспрашивати...***

(Рыбников, 1989, т. 1, № 10);

– *Ой не успел жа тут вот наш православный царь,
Он тут слова мо... он тут слова **молвити.***

(Исторические песни XIX в., № 120);

2) многократные глаголы:

– *По темнице **похаживает,**
Во злату скрипку **поигрывает,**
Сам по скрипке **приговаривает,**
Про худой свой талан **рассказывает.***

(Исторические песни XVIII в., с. 209);

3) полипрефиксальные глаголы:

– *И **поразъехались** с раздольца чиста поля...
– Молодой Чурилушка Пленкович
Прозакладал свою буйну головушку...*

(Рыбников, 1989, т. 1, № 16);

4) краткие атрибутивные прилагательные:

– *Настланы у ней мосточки **калиновы,**
Порученки положены **серебряны...***

(Рыбников, 1989, т. 1, № 16);

– *...А эти царевичи с матерью привезли какую-то **царску** дочь...*

(Афанасьев, «Кошечей Бессмертный», с. 105).

Несвойственное современному состоянию языка употребление данных языковых архаизмов делает эти формы и со стороны структурной организации, и со стороны значимости резко отличными, непохожими на аналогичные формы нефольклорно-языковой сферы, обеспечивая им функцию универсального знака. Однако сохра-

нение подобных языковых архаизмов в структуре традиционного фольклорного текста обусловлено не только их внутренним эстетическим потенциалом, но и наличием у них особых ритмообразующих и текстообразующих функций (Е.Б. Артеменко относит их к «техническим» функциям – Артеменко, 2001), позволяющих данным архаичным формам участвовать в формировании ритмической организации как стихотворного, так и прозаического текста. Так, на наличие отмеченной ритмообразующей функции у атрибутивных кратких прилагательных (*быстра река*) указывает их возможная корреляция с соответствующими им полными формами (*речки быстрые*) и так называемыми нестяженными полными формами прилагательных (*на быстрых речках*):

– *И вы бросьте мои золоты ключи
Во матушку во **быстру** реку...*

(Киреевский, 1986, № 76);

– *По лужочкам речки **быстрые**.
Ох да речки **быстрые**, островистые.
Речки быстрые островистые.
Эх на тех речках, на тех **быстрых**,
На тех речках, на тех **быстрых**...*

(Исторические песни XIX в., № 275).

Таким образом, «непохожесть» отмеченных морфологических форм, их функциональная специализация в структуре фольклорного текста, глубокие адаптивные возможности обуславливают их художественно-экспрессивный потенциал и, соответственно, продуктивность в языке фольклора.

Традиционные морфологические формы, основанные на повторе

Традиционность реализуется на морфологическом уровне фольклорного текста не только в виде «загущения», регулярного воспроизведения традиционных морфологических форм, но и в особых эстетически маркированных формах, основанных на различных модификациях *повтора*: в парных сочетаниях и формах с этимологическим повтором.

Парные сочетания

Различные модификации парных сочетаний, являясь специфической формой обобщения смысла и проявлением стилистичес-

кого и семантического ритма в фольклорном тексте, рассматриваются фольклористами как один из видов *повтора* или *тавтологии*, в плане лингвистическом — как один из видов сложных слов, а в стилистическом — как разновидность эстетически маркированных констант фольклорного текста. Структурно-семантическое своеобразие подобных текстовых констант (парность компонентов, их семантическая близость, симметричность конструкции в целом) послужило основанием для их специфической номинации — *биномы*. В лингвофольклористической литературе выделяется несколько разновидностей парных сочетаний — биномов.

1. *Синонимические сочетания*, в которых «слова как бы сливаются в одно целое, образуют новое сложное слово» (Евгеньева, 1963, 260) (*пути-дороженьки, грусть-тоска, пора-время, терем-дом, смотреть-глядеть, лихая-злая, чужая-дальняя, билися-рубилися, любил-жаловал* и др.):

— *Я сижусь молода возле милого,*

Меня миленький журит-бранит...

(Киреевский, 1986, № 188);

— *Царь их благословил, на дорогу казной наградил; они с царем простились, сели на богатырских коней и в путь-дорогу пустились.*

(Афанасьев, «Иван Быкович», с. 92).

Основная функция парных синонимических сочетаний в языке фольклора — в усилении, уточнении значения, в акцентировании его, т. е. художественная функция.

2. Второй тип биномов — *репрезентативные пары* (которые А.А. Потебня определяет как сочетания типа «двандва»), образованные на основе тематической общности и формирующие различного вида обобщенные понятия — микрополя (*род-племя, живот-сердце, отец-мать, хлеб-соль, купцы-гости, государь-царь, белится-румянится* и др.):

— *Ваша матушка в высоком терему:*

Она белится-румянится... (микрополе «прихорашиваться»)

(Киреевский, 1986, № 171);

— *Говорил асу надежда государь-царь:*

«Ай же вы, купцы-гости богатые!» (микрополе «термины социальных отношений»)

(Рыбников, 1989, т. 1, № 33 а).

Подобный тип обобщения, на наш взгляд, обладает исключительным экспрессивным характером, поскольку процесс абстрагирования строится на основе сближения двух конкретных образов, тем самым повышается образный (художественный) потенциал всей конструкции в целом и формируется особый тип обобщенной изобразительности.

3. Третий тип биномов – *атрибутивные сочетания*, где второе или первое существительное выступает в качестве определения (*мед-липец, муж-дурак, девушки-голубушки, девушки-красавицы, сапоги-сафьян, стрелец-молодец* и др.); к этому же типу можно отнести биномы, совмещающие в себе родовое и видовое понятия (*рыбашука, травушка-полынь горькая, трава-мурава* и др.), а также устойчивые наименования сказочных персонажей (*Иван-дурак, Иван-крестьянский сын, Василиса-царевна* и др.):

– *Выходила девушка
В сырой бор,
Вносила девушка
Жар в рукаве,
Зажигала девушка бортъ-сосну...*

(Русская обрядовая поэзия, № 152).

В данном бинOME первое существительное является атрибутом ко второму (*бортъ* – «дуплястое дерево, дупляк, в котором водятся пчелы» – Даль, т. I, с. 118).

Все разновидности парных сочетаний объединяются общей, свойственной им художественной функцией – служить экспрессивным средством, формирующим особый тип обобщенной изобразительности в фольклоре.

Формы с этимологическим повтором

По аналогичному формально-семантическому типу строятся эстетически специализированные морфологические формы, основанные на *этимологическом повторе*:

– *Набралось к тоби на двор силушки черным-черно...*

(Рыбников, 1989, т. I, № 17);

– *Костромушка-Кострома,
Лебедушка-лебеда!*

(Русская обрядовая поэзия, № 157);

– Налетело их *видимо-невидимо*...

(Афанасьев, «Иван-царевич
и Белый Полянин», с. 114).

Представляя собой с формально-грамматической стороны неразложимые сочетания форм или слов с одинаковым корнем, эти грамматические явления отличаются ярко выраженной эстетической маркированностью, являясь средством усиления значения, повышения экспрессивности речи, а также ритмо- и рифмоорганизующим началом в структуре стиха.

Таким образом, парные сочетания, основанные на различных видах семантического взаимодействия компонентов, и морфологические формы, основанные на этимологическом повторе, являясь специфическими формами обобщения смысла и проявлением стилистического и семантического ритма в фольклорном тексте, приобретают черты *формально-поэтического приема* – особой эстетической категории, обладающей высокой степенью экспрессивности, что позволяет отнести этот своеобразный эстетический «эмбрион» фольклорного текста к традиционным эстетически маркированным морфологическим средствам, формирующим особый тип обобщенной изобразительности в фольклоре.

7.3. Формы реализации традиционности (фольклорной стереотипности) на синтаксическом уровне фольклорного текста

Среди средств художественной стереотипии на синтаксическом уровне, к которым относятся текстовые константы различного объема, можно выделить: 1) стереотипы формульного типа (*фольклорные формулы* и *типические места*), 2) стереотипы неформульного типа (*тавтологические сочетания*, *синтаксический параллелизм* и различные виды *синтаксического повтора*).

Стереотипы формульного типа

Рассмотренные выше постоянные эпитеты, традиционные символы, ключевые слова, парные сочетания относятся к *фольклорным формулам* («типическим местам», «общим местам», *loci communes*), повторяющимся художественным стереотипам, выражающимся в единицах различного объема (формульным может быть и одно слово, и целая группа стихов). Фольклорные формулы, являясь

своего рода устойчивыми культурно-языковыми штампами, воплощают специфическое «фольклорное тождество формы-смысла», обусловленное не языковыми причинами (как в языковых фразеологизмах), «а комплексом традиционных значений», т. к. формула – это «центр семантической гравитации, на который оседают духовные ценности целых эпох» (Мальцев, 1981, С. 20–21, 32). Поэтому основная функция фольклорных формул – *проективная*, функция подключения текста к традиции, в сложный универсум народных представлений и идеалов, что собственно и формирует содержание традиционного фольклорного текста, его *семантический подтекст* (особую фольклорную действительность, имеющую собственные эстетические параметры, в основе которых – соответствие норме, идеалу).

Однако обращенность к традиции не исчерпывается своеобразием фольклорной формулы. Исследователи отмечают двойственную природу формулы: с одной стороны, она есть базовый элемент традиции, не связанный непосредственно ни с одним конкретным текстом, с другой стороны, формула, входя в словесную ткань текста, становится его интегральной частью, его композиционным компонентом, элементом поэтики текста (именно в тексте происходит конкретизация заложенных в формуле традиционных смыслов). В соответствии с этим формула одновременно отсылает и к традиционной реальности, обеспечивая межтекстовые связи, и к контекстуальному смыслу, тем самым формируя *жанровый контекст* и *жанровое ожидание*, связанное с восприятием текста слушателями.

Это особенно наглядно прослеживается на примере зачинов различных типов: так называемых *свободных зачинов* (1), использующихся не только в разных песнях, но и разных жанрах, и *традиционных зачинов* (2), маркирующих жанровый характер последующего текста и, соответственно, жанровое ожидание (данный вид анафорического знака характеризует сказочные зачины):

1) – *Ой, по морю, морю синему,
По синему, по волнистому,
Плыла лебедь, лебедь белая.*

(Киреевский, 1986, № 512);

– *По морю-морю, по морю синему,
Морю Хвалынскому*

*Плавала лебедь белая,
Лебедь залетная.*

(Русская обрядовая поэзия, № 258).

Подвижный зачин с небольшими вариациями, использующий традиционный символ девушки (*лебедушка*), имеющий относительную свободу прикрепления к разным «сюжетам», интерпретируется по-разному: как «настраивание чувства» (А.Н. Веселовский), как стремление певца к образительности, к эмоциональной выразительности, как текстовая константа, создающая традиционный контекст для дальнейшего содержания песни и включающая данный текст в комплекс виртуальных традиционных значений (Г.И. Мальцев).

- 2) – *В некотором царстве, в некотором государстве жил-был царь...*
(Афанасьев, «Иван-царевич и Белый Полянин», с. 413);
– *В некотором царстве, в некотором государстве был купец...*
(Афанасьев, «Царь-девица», с. 179).

В данном сказочном зачине содержится указание на неопределенную удаленность «иного» царства, что соответствует условности, неопределенности и «замкнутости» пространства в сказке. Данная вводная формула переключает внимание слушателей, создает ситуацию типичного сказочного ожидания.

С учетом сказанного фольклорные формулы (синтаксемы) можно дифференцировать на: 1) *общефольклорные*, составляющие базовую часть устного художественного канона и обеспечивающие межтекстовую и межжанровую связь внутри фольклорной семиосферы, и 2) *жанрово маркированные*, образующие жанровый контекст и поддерживающие внутрижанровую рецепцию.

Комплекс *общефольклорных* синтаксических формульных стереотипов составляют формулы, фиксирующие универсальные, значимые элементы фольклорного мира, соответствующие его нормативным признакам.

Примером такой формулы может служить формульная конструкция *крест класть по-писаному, поклон вести по-ученому*:

- *И мне крест да класть, невольной, по-писаному,
И мне поклон вести, невольной, по-ученому.*

(Русская обрядовая поэзия, № 286);

— ...названный царевич идет впереди, кресты кладет не по-писаному, поклоны ведет не по-ученому, а настоящий царевич позади выступает, кресты кладет по-писаному, поклоны ведет по-ученому.

(Афанасьев, «Королевич и его дядька», с. 80);

— Он крест кладет по-писаному (т. е. вежлив, обычлив)

(Даль, пословицы, т. 2, с. 157).

Наряду с общефольклорными формулами в формировании стилистической обрядности участвуют формулы, общие для двух или нескольких жанров. Как отмечают исследователи, больше всего стилистических совпадений у былины и сказки. Так, например, общими для текстов былины и сказки являются следующие формулы.

1. Атрибутивная формула *по колен ноги в серебре, по локоть руки в золоте* (или *по колена ноги в золоте, по локоть руки в серебре*):

— Четвертого сына Егория,
Егория света Храброго:
По колена ножки в чистом серебре,
По локоть ручки в красном золоте,
Волосы на нем что ковыль-трава.

(Киреевский, 1986, № 220);

— «По колена ноги в золоте, по локоть руки в серебре»

(Афанасьев, с. 228),

в обоих жанрах данная формула описывает чудеснорожденного героя (героиню, святого).

2. Формула «герой на распутье» (три дороги), в данном случае традиционен мотив, лексическое же наполнение формулы может варьироваться:

— И увидел добрый молодец да латырь камешок,
И от камешка лежит три рощани,
И на камешки было подписано:
«В первую дороженку ехати — убиту быть,
Во другую дороженку ехати — женату быть,
Третью дороженку ехати — богату быть».

(Гильфердинг, III, № 171);

— А в чистом поле стоит столб, а на столбу написаны эти слова: «Кто поедет от столба сего прямо, тот будет голоден и холоден; поедет в правую сторону, тот будет здоров и жив, а конь его будет мертв; а кто поедет в левую сторону, тот сам будет убит, а конь его жив и здоров останется».

(Афанасьев, «Сказка об Иване-царевиче, жар-птице и о сером волке», с. 126).

Среди наиболее сильных *жанрово обусловленных* синтаксических формульных стереотипов в *сказке* выделяются следующие.

1. Формульные зачины и концовки, являющиеся обрамляющими стереотипами, маркирующими начало и конец сказки:

- *Жил-был царь, у него было три дочери...*
(Афанасьев, «Фролка-сидень», с. 88);
- *В некотором царстве, в некотором государстве жил-был царь...*
(Худяков, «Морфей», с. 220);
- *На том пиру и я был, мед-пиво пил, по усам стекло,
да в рот не попало...*
(Афанасьев, «Иван Быкович», с. 98);
- *Они обвенчались, стали жить-поживать да добра наживать.*
(Худяков, «Морфей», с. 221).

Хотя в содержании и структуре формул содержатся общие с архаическим мифом элементы – глагол *быть* и сочетание *стали жить*, которое, очевидно, восходит к концовкам этиологического характера (Мелетинский, 1998), однако четко фиксируется установка на вымысел – в зачинах в виде указания на неопределенное место и время, а в концовках – указанием на небылицу через категорию невозможного (*по усам стекло, в рот не попало*). Именно эти формульные элементы рамочного характера являются знаками, маркирующими художественное начало и конец сказки, так как согласно современным исследованиям, само наличие отграничивающего обрамления говорит о художественности текста.

2. Формулы, обозначающие координаты пространственно-временной системы волшебной сказки (*долго ли, коротко ли, близко ли, далеко ли; в тридевяти царстве, в тридесятом государстве; скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается* и др.):

- *Вот как за тридевять земель, в тридесятом царстве живет у царя-змея королева...*
(Афанасьев, «Иван-царевич и Белый Полянин», с. 118);
- *Долго ли, коротко ли, низко ли, высоко ли – скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается...*
(Афанасьев, «Иван-царевич и Белый Полянин», с. 118).

Данные формулы, выполняя типовую функцию (характерную для всех элементов формульной стереотипии) — функцию «сверх-текстового возврата, возврата к ранее слышанным текстам, включения произносимого текста в определенную традицию» — Чистов, 1978, с. 317), с помощью различного вида внутрiformульных повторов (звуковых, лексических, повторов союзов, предлогов и др.) создают особый стилистический ритм, вносят ритмическое начало в сказку, создают подобие рифмы и формируют дополнительную художественную выразительность, выделяя сказочную речь из обычной бытовой речи.

3. Ситуативные формулы, маркирующие типичные для разных сюжетов эпизоды (например, *напоила, накормила, спать уложила (домой проводила); куда идешь (едешь), куда путь держишь? Фу-фу, русским духом пахнет* и др.):

— *Здравствуй, батюшка Иван Быкович? Куда едешь, куда путь держишь?*
(Афанасьев, «Иван Быкович», с. 92);

— *Вдруг змей просыпается. «Фу, фу, фу! Русским духом пахнет»*
(Худяков, «Иван-Кобылин сын», с. 71);

— *Никанор-богатырь является; погнали его к средней сестре; она всем коровам поделала рожки золотые, хвосты золотые, по бокам — звезды; **накормила** гостей, **напоила** и **домой проводила...***
(Афанасьев, «Королевич и его дядька», с. 81).

Данные формулы маркируют типовую ситуацию, возникающую в ходе повествования, и являются стереотипной речевой реакцией на стереотипные ситуации. Являясь следствием устойчивости мотива, связанного с древнейшей основой жанра, они, утратив связь с изначальным смыслом, превращаются в клише, приобретают обобщенное значение и специфические художественные функции. Так, выражение *напоила, накормила, спать уложила* восходит к древнейшему ритуальному мотиву — мотиву угощения героя на его пути в тридесятое царство (Пропп, 1946, с. 138–139), в дальнейшем воспринимается как «формула гостеприимства», что способствует сохранности данной формулы и прикрепленности к типовым бытовым ситуациям. Формула *фу, фу, фу, русским духом пахнет*, восходя к древнейшим мифологическим представлениям, которые в «снятом» виде присутствуют в данном выражении, в полном соот-

ветствии с жанром сказки указывает, прежде всего, на несовместимость героя с той обстановкой, в которую он попал, и вносит дополнительное драматическое начало.

Жанрово обусловленная синтаксическая стереотипия в **былине** оформляет наиболее значимые для развития былинного сюжета элементы, составляющие в своей совокупности особый тип художественной реальности — *эпический мир*, обладающий специфическими признаками, отличными от характеристик других фольклорных систем. К ним исследователи относят типовой характер, а также отобранность и функциональность (семантическую наполненность) составляющих его элементов (Путилов, 1983). Многообразие и пестроте эмпирического мира эпос противопоставляет типовую избирательность, устойчивую характерность, эпическое единообразие. В соответствии с этим отобранные элементы эпической реальности, характеризующие узловые ситуации действий героев, носят характер типовых, формульных, многократно повторенных: типовыми являются и персонажи русского эпоса, представляющие собой вариации единого, типового образа богатыря, и локусы, обозначающие места встреч, поединков и т. д. Каждый из таких типовых элементов содержит тот или иной эпический код, который в совокупности с другими «содержит основную информацию относительно построения эпических текстов, конструкции элементов эпического мира и эпической семантики» (Путилов, 1983, с. 176) и формирует *эпический подтекст* — некое подобие литературного подтекста, за которым открывается устойчивый мир эпического сознания.

Специфическими синтаксическими формами воплощения традиционного эпического содержания являются жанрово обусловленные эпические художественные стереотипы — *формулы* и *типические места*, являющие собой структурные элементы с «жестко скрепленными планом содержания и планом выражения», которые, по мнению И.А. Оссовецкого, «в языковом отношении...представляют собой матрицу с одной или несколькими заполненными ячейками, которые у разных сказителей и в разных местностях заполняются в конкретных вариантах неодинаковым в количественном и качественном отношении материалом» (Оссовецкий, 1979, с. 214). Среди них можно выделить:

1) формулы, описывающие внешность богатыря и его антагониста (былинные портреты):

*– Уоратая сапожки зелен сафьян:
Вот шилом пяты, носы востры,
Вот под пяту воробей пролетит,
Около носа хоть яйцо прокати...*

(Гильфердинг, II, № 156);

*– Голова у него (Идолица), как пивной котел,
А между глаз идет стрела каленая,
А в плечах у вора сажень косая та...*

(Гильфердинг, III, № 13).

Портретные характеристики, как и другие характеристики былинных персонажей (положительных и отрицательных), отражая эстетические представления народа (народный эстетический идеал) и традиционное эпическое содержание, выполняют специфическую художественную функцию – создание типового образа;

2) типические места («приход богатыря на пир», «похвальба на пиру», «седлание коня», «бег коня» и др.) служат образно-языковыми обозначениями типовых эпических ситуаций. Так, типическое место «похвальба на пиру» содержит похвальбу «богатыря» и «ино-го» (неразумного):

*– Все на пиру наедалися.
Все на пиру напивалися,
Все на пиру порасхвастались:
Богатырь хвастат силушкой великою,
Иный хвастат добрым конем.
Иный хвастает бессчетной золотой казной,
А разумный хвастает родной матушкой,
А безумный хвастает молодой женой.*

(Рыбников, 1989, т. I, № 8);

в типическом месте «приход богатыря на пир» содержится описание последовательных действий богатыря: он крестится, кланяется, самому князю «в особину»:

*– Илья Муромец шел в палату белокаменну;
Он крест кладет по-писаному,
Поклон ведет по-ученому,
На все на три, на четыре на сторонки поклоняется,
Самому-то князю Владимиру в особину
И всем его князьям подколенным.*

(Рыбников, 1989, т. I, № 4);

типическое место «седлание коня» последовательно описывает процесс седлания коня богатырем:

– *И шел он, Ермак, на широкий двор,
Седлал добра коня богатырского,
Заседывал коня, улаживал,
Поклад он потничек шелковенький,
Полагал на потничек седлышко черкасское,
Подтянул подпружники шелковые,
Полагал стремяночки железа булатного.
Пряжечки полагал чиста золота,
Не для красы, Ермак, для угожества,
А для-ради укрепы богатырские:
Подпруги шелковые тянутся — они не рвутся,
Стремяночки железа булатного гнутся — они не ломаются,
Пряжечки красна золота, они мокнут — не ржавеют.*

(Рыбников, 1989, т. I, № 7).

Как видно из данных примеров, формульность подобных структурных образований не носит характера абсолютной стабильности, т. к. допускает определенный диапазон варьирования. Так, при стабильности опорных единиц, образующих «матрицу» (*потничек шелковый — седлышко черкасское — подпружники шелковые — стремяночки железа булатного — пряжечки чиста золота*), может наблюдаться незаполнение отдельных ячеек «матрицы» (отсутствие во втором примере опорного компонента *потничек шелковенький* и добавление элементов описания *седлышка черкасского*), синонимическое (*чиста золота — красна золота*) и словообразовательное (*подпружники — подпруженки, шелковые — шелковеньки*) варьирование опорных компонентов. Эти явления можно отнести к непроизвольным вибрациям текста, относящимся к сфере эпического сознания того или иного сказителя и не влияющим на функцию формульных стереотипов как *стабилизаторов эпического текста*, т. к. при всех отмеченных вариативных заменах сохраняется неизменным структурный каркас и план содержания — эпический код (вариативные единицы имеют сходные художественные функции).

Таким образом, жанрово обусловленные формулы и типические места, выполняя функцию стабилизации текста и включения его в определенную художественную традицию, в то же время являются сильным жанровым сигналом, т. к. «способствуют формиро-

ванию поля ожидания определенного типа» (Чистов, 1978, с. 317), т. е. жанрового ожидания.

Стереотипы неформульного типа

К явлениям фольклорной художественной стереотипии, кроме общепризнанных формульных элементов можно отнести *текстовые константы* (речевые сегменты различного объема), основанные на «стихии повторяемости», ритмическом начале и – шире – явлениях эквивалентности, образующие фонд фольклорной *неформульной стереотипии*, восходящие, так же как и формулы, к архаической системе восприятия мира в форме равенств и повторений. Среди них можно отметить различные виды *тавтологических сочетаний*, *синтаксический параллелизм* и его модификации, основанные на различных видах лексического повтора, традиционные композиционные приемы.

Тавтологические сочетания

Большой продуктивностью в фольклорном языке отличаются *сочетания однокоренных слов*, отражающие определенные виды синтаксических взаимоотношений слов и имеющие своеобразные стилистические функции, что дает основания для отнесения подобных сочетаний к традиционным средствам, основанным на повторе. Данное лингвистическое явление традиционно (начиная с трудов А.А. Потебни, Ф.И. Буслаева, Ф. Миклошича и др.) определяется через термин *тавтология* (или *тождество*) и характеризуется как специфическое художественное средство «народного языка», основной функцией которого является «оживление и усиление речи» (Потебня, 1968). Проявляясь в различных морфолого-синтаксических формах, тавтология в структуре фольклорного текста, наряду с другими лингвистическими явлениями, служит для «обозначения явления в его типическом и общем проявлении» (Евгеньева, 1963, с. 128), т. е. является одновременно и средством обобщения (выражения обобщенной семантики), и традиционности (как продуктивное средство, формирующееся на основе продуктивных моделей и функционирующее в различных фольклорных жанрах).

Среди синтаксических форм тавтологии выделяются:

- 1) тавтологические субъектные предложения:

– *Пускай воля наволочется,
Пускай красна наликуется.*

(Рыбников, 1989, т. 1, № 59);

2 тавтологические сочетания сказуемого и дополнения в винительном падеже:

– *Как во пир пировать, во беседушку сидеть...*

(Киреевский, 1986, №103);

– *Вот и думает думу хозяин, думу глубокую...*

(Афанасьев, «Шабарша», с. 101).

Разнообразные тавтологические сочетания сказуемого с дополнением служат выражением специфического действия, определяемого объектом, в его общем типическом проявлении. Однако при этом тавтологическое существительное, как отмечает А.П. Евгеньева, характеризуя глагольный признак общими типическими чертами, тем не менее «сообщает ему такую семантику, которая конкретизирует глагол, делая его из отвлеченного живым, но не сужая его до индивидуального, единичного» (Евгеньева, 1963, с. 176);

3) следующий вид тавтологического сочетания – творительный тавтологический:

– *Хаврошечка все сделала, что коровушка завещала: голодом голодала...*

(Афанасьев, «Крошечка-Хаврошечка», с. 65);

– *Мне тоской-то встосковалося*

Без тебя-то, красна красота!

(Шейн, № 667).

Имея общие грамматические корни с явлениями «естественной» тавтологии в литературном языке (*косить косой, пилить пилой*), фольклорный творительный тавтологический в различных вариантах переходит в категорию стилистическую, выполняя функцию усиления значения;

4) тавтологический эпитет:

– *Что же ты, молодка,*

Что же ты, молодая...

(Киреевский, 1986, № 30);

– *Да ты что ж тама видал? – Видал диву ди... диву дивную!*

(Лопатин, Прокунин, № 5).

Выделяя существенный признак предмета, тавтологический эпитет усиливает, подчеркивает семантику определяемого слова, тем самым эмоционально насыщает текст.

Отмеченные виды тавтологических сочетаний не исчерпывают полный список функционирующих в фольклорных текстах различных жанров художественных средств, основанных на тавтологии. Их функция как средств выражения традиционности проявляется в том, что на их основе создаются новые варианты сочетаний однокоренных слов (например, сочетание сказуемого с однокоренным наречием — *повысушил суше ветра*, наречия с однокоренным прилагательным — *краше краснова золота*, повтор слова с суффиксальным осложнением — *сторона сторонушка* и др.), которые пополняют фонд усилительной тавтологии как художественного средства фольклора.

Синтаксический параллелизм и различные виды синтаксического повтора

Специфика развертывания поэтического фольклорного текста приводит к активизации нелинейных (вертикальных) связей между элементами структуры, в результате чего языковые континуумы стихов связываются посредством структурной соотнесенности частей, формируя тем самым специфические способы-модели, базирующиеся на различных видах *повторяемости*. Анализируя этимологию термина *стих*, Р. Якобсон напрямую связывает его с повтором (*versus* — «возврат»), который и составляет «существо поэтической техники». Однако повтор применительно как к авторской, так и к фольклорной поэзии (и шире — к фольклорному стилю) необходимо рассматривать широко, включая явления уподобления, уравнивания, сходства, соотнесенности, то, что в структуралистской поэтике принято определять термином «эквивалентность».

В соответствии с этим подходом среди явлений синтаксической неформульной стереотипии в фольклорном тексте, кроме тавтологических сочетаний, необходимо выделить и *синтаксический параллелизм*, основанный на функциональном тождестве компонентов и их адекватном размещении относительно друг друга:

— *Свищет-то Соловей по-соловьему,*
Кричит злодей-разбойник по-звериному.

(Рыбников, 1989, т. 1, № 4);

– *А людей у него – теремами,
Капиталу у него – сундуками,
А скота у него – табунами.*

(Русская обрядовая поэзия, № 325).

Параллелизм структуры может основываться на позиционной и функциональной общности одного из базовых компонентов стиха (чаще предикатива), обеспечивая межстиховую вертикальную связь и создавая (в случае нахождения базового компонента в конце стиха) подобие морфологической рифмы. Базовые компоненты в структурах с неполным параллелизмом могут находиться в начале и конце стиха:

– *Проходили степи ковыльные,
Заходили камыши высокие,
Ночевали на песчаных отмелях,
Опасались царской погони,
Подходили ко земле турецкой.*

(Исторические песни XVIII в., с. 116);

– *По темнице похаживает,
Во злату скрипку поигрывает,
Сам по скрипке приговаривает,
Про худой свой талан рассказывает.*

(Исторические песни XVIII в., с. 209).

Как организатор стилистической повторяемости синтаксический параллелизм находит применение не только в поэтическом, но и в прозаическом фольклорном тексте (в частности, в сказочном):

– *Иван-дурак в одно ушко залез – напился-наелся, в друго вылез – молодцом оделся, сел на коня и поехал... Видели, откуда приехал, а не видели, куда уехал!*

(Афанасьев, «Сивко-бурко», с. 137).

Синтаксический параллелизм сказочной речи сопровождается глагольной рифмой, что в совокупности со стилистической повторяемостью особым образом ритмизует сказочный текст.

Все отмеченные примеры наглядно демонстрируют последовательное влияние параллелизма на грамматику всего текста, обуславливая появление и сложное переплетение различных форм подобию (в частности, единообразного морфологического оформления базовых компонентов параллелизма – *свищет – кричит, проходили – заходили – ночевали – опасались – подходили, теремами – сундуками – табунами*, различные формы рифмовки – *напил-*

ся — наелся — оделся, лексическую синонимию и этимологическую общность — *приговаривает — рассказывает, проходили — подходили* и др.). Этим же объясняется, на наш взгляд, и осложнение параллелизма лексическим тождеством, на основе которого и формируются различные модификации параллелизма, выделенные Е.Б. Артеменко на базе текста лирической песни:

1) *позиционный повтор*, характеризующийся лексическим тождеством одного или нескольких компонентов соседних стихов (Артеменко, 1977, с. 69):

— *Выпивал он чару зелена вина,
Выпивал он още другую,
Выпивал молодец още третьюю.*
(Рыбников, 1989, т. 1, 23);

— *Покрыта ты, моя кручинушка, белой грудью,
Запечатана ты, моя кручинушка крепкой думой.*
(Лопатин, Прокунин, № 89);

— *Не бывать тебе, злодею,
В нашей каменной Москве,
Не видать тебе, злодею,
Белокаменных церквей,
Не стрелять тебе, злодею,
Золотых наших крестов.*
(Исторические песни XVIII в., с. 217);

2) *концентрирующий повтор*, в котором, в отличие от позиционного повтора, повторяющийся элемент «оказывается средоточием различных синтаксических связей» (Артеменко, 1977, с. 74):

— *Середь лесу становилася,
Середь лесу, середь темнаго...*
(Киреевский, 1986, № 31);

— *Закопайте-ко вы во сыру землю,
Закопайте его до белых грудей.*
(Рыбников, 1989, т. 1, № 24);

3) *цепной повтор*, характеризующийся воспроизведением конечного компонента предыдущего стиха в начале последующего (Артеменко, 1977, 79):

— *А кому из нас атаманом быть,
Атаманом быть, есаулом слыть?*
(Исторические песни XVII в., № 146).

Восходя генетически к явлениям обиходной разговорной речи, все эти виды повторов в фольклорной речи подверглись художественному переосмыслению, структурной перестройке в соответствии с поэтико-мелодическим строем речи и приобрели характер упорядоченной структуры.

В фольклорном тексте наличие подобных фигур, основанных на различных видах повтора, воспринимается как признак специфического (песенного) речевого этикета, как особенности художественной формы, в которой эстетическая информация передается через большее, чем в кодифицированном литературном языке, количество единиц, что уже является показателем художественности формы;

4) еще одна, специфически фольклорная разновидность повтора – *межстиховая атрибуция*, характеризующаяся «воспроизведением в последующей строке лингвистического наполнения предыдущей с заменой субстантивного члена атрибутом к нему» (Артеменко, 1977, с. 80):

– *Есть у меня, девица, семь деревень,
Есть у меня, красная, семь деревень...*
(Шейн, № 585).

Все отмеченные разновидности параллельных структур не обособлены друг от друга, объединены общностью нелинейного вида соотношения с ярко выраженными внешними показателями связи (через повтор или уподобление структур), в соответствии с этим могут свободно «перетекать» друг в друга, демонстрируя максимально медленное движение текста при его оптимальной ясности. На основе сопряжения и переплетения различного вида повторов могут создаваться синкретичные структуры усложненного типа:

– синтаксический параллелизм + межстиховая атрибуция:

– *Вы берите золоты ключи,
Отмыкайте золоты ларцы,
Вы возьмите малинова сукна,
Вы сошейте Ивану сюртук,
Вы сошейте Васильевичу.*
(Русская обрядовая поэзия, № 270);

– цепной повтор + синтаксический параллелизм:

*– Приголубь ты ясного сокола,
Ясного сокола залетного.
Доброго молодца заезжего!*

(Русская обрядовая поэзия, № 271);

– концентрирующий повтор + синтаксический параллелизм + позиционный повтор:

*– Среди лесу становилася,
Среди лесу, середь темнаго,
Средь садику зеленаго,
С соловьями думу думала,
С соловьями речь говаривала,
Соловьёшкам наказывала...*

(Киреевский, 1986, № 31).

Как видим, уподобление (приравнивание) в различных фрагментах текста может осуществляться за счет синтаксического параллелизма строк, их ритмической и семантической равноценности, мелодического подобия или, наоборот, расподобления, лексической синонимичности, децентрализации сказуемых, относящихся к одному подлежащему, введения слов-заместителей или лексем с суффиксальным наращением, возвращающих к предыдущим синтагмам и т. д. За счет удлинения словоряда во всех отмеченных структурах, состоящих из вариационно уподобленных звеньев, по мнению К.В. Чистова, между различными единицами словоряда формируется дополнительная сеть связей неграмматического и несемантического характера, выстроенная над собственно речевой (Чистов, 1978, с. 308). Для данных структур характерна мобилизация такого рода возможностей языка, которые не используются в обиходно-разговорной речи – ритмических, звуковых, ассоциативных, формирующихся в процессе непрерывного сопоставления, уравнивания и значимого расподобления слов и целых сегментов текста. В результате этого речевая система, являющаяся аналогом асемантического текста, к которому мы, вслед за Ю.М. Лотманом, относим и фольклорный текст, превращается в синтагматически высокоорганизованный текст, имеющий тенденцию становиться организатором ассоциаций (как исполнителя, так и слушателя) и за счет этого приобретающий способность быть передатчиком не

только логической информации, а более сложного комплекса, имеющего эстетическую природу.

Анализ разноуровневых средств реализации традиционности в структуре фольклорного текста выявил следующее. Особенностью всех средств художественной стереотипии в фольклорном тексте является то, что в нем «ритм семантический идет рука об руку с композиционным и стилистическим» (Неклюдов, 1972, с. 207), которые в свою очередь между собой твердо не разграничены, что приводит к условности границ между стереотипными формами, «перетеканию» их друг в друга, возникновению переходных звеньев как следствия непрерывности взаимного перехода одних форм в другие. Отсюда и произвольные «вибрации» и вариативность текста, композиционная подвижность формул, их изофункциональность, взаимозаменяемость при *тождественности семантических основ*, неопределенность лингвистического и функционального статуса морфемы, слова, сложного слова, различных симметричных и асимметричных сочетаний. Поясним на примере фрагмента лирической песни «Горы».

— Уж вы, горы мои,
Горы крутыя!
Ничего вы горы
Горы не породили,
Породили вы горы
Один бел-горюч камень.
Из-под камушка течет,
Течет речка быстрая,
Речка быстрая,
Еще бережистая,
Как на той ли речке
Стоит част ракитов куст,
Как на том ли на кусту
Сидит млад сизой орел,
Во когтях он держит,
Держит сизова ворона...

(Киреевский, 1986, № 516).

Данный текстовый фрагмент представляет собой упорядоченную структуру, использующую в своей организации традиционный композиционный прием — *ступенчатое сужение образов*. Необходимо отметить, что в основе сцепления образов (*горы — камень —*

речка — куст — орел — ворон) лежат устойчивые ассоциативные связи, характерные для тематически сближенных (в данном случае пространственной семантикой) слов, часто функционирующих в текстах традиционных лирических песен. Однако стереотипность подобных синтаксических образований создается не постоянством лексического наполнения (лексемы могут варьироваться в силу известного парадигматизма фольклорного слова и актуальности вертикальных связей внутри фольклорного текста), а стабильностью и воспроизводимостью их функционального каркаса. Внутри этой суперструктуры могут варьироваться не только лексемы (вместо *ворона* в некоторых вариантах песни встречается *сокол* или *ворон* и *голубь* одновременно), но и количество компонентов в ассоциативном ряду (например, вместо шести компонентов — четыре компонента: *горы — куст — орел — сокол*; *горы — камень — орел — ворон*). Отмеченная вариативность не устраняет ощущения *устойчивости описания* как из-за узкой тематической амплитуды выбора компонентов (в народной мифологии *ворон*, *голубь* и *сокол* — вещие птицы, антропоморфизированные существа из параллельного человеку мира, предсказывающие что-то или приносящие весть; в силу семантической и функциональной общности должны рассматриваться как явления парадигматики), так и из-за сохранения композиционной идентичности (пространственного сужения образов).

Традиционность отмеченного композиционного приема в анализируемом текстовом фрагменте усиливается вкраплениями разнообразных формульных элементов и явлений грамматической стереотипии: 1) постоянных эпитетов — *горы крутые, бел-горюч камень, речка быстрая, част ракитов куст, сизой орел, сизов ворон*; 2) традиционных символических образов: *горы, камень, орел, ворон*; 3) традиционного обращения к объектам внешнего мира (*море, гора, лес, солнце, река*) — «носителям независимой и произвольной силы, наделенным способностью влиять на мир людей» (Червинский, 1989, 93); 4) цепного повтора: *из-под камушка течет, течет речка быстрая, речка быстрая...* — специфического для стихотворного фольклора способа-модели, обусловленного нелинейным соотношением языковых континуумов стихов внутри более крупных синтаксических построений. В данной упорядоченной традицион-

ными средствами структуре между сегментами различного объема возникает особая *сеть дополнительных связей*, обусловленных удлинением (за счет повторов) словоряда, сопоставлением, уравнением слов и целых сегментов текста, мобилизацией ритмических, звуковых, ассоциативных возможностей языкового материала, что обеспечивает тексту возможность передачи не только логической информации, заложенной в «поверхностной» структуре, но и эстетической информации, приращенной за счет «глубинного» уровня текста.

Соответственно, функции, которые выполняют *языковые константы* различного объема как средства реализации традиционности в фольклорном тексте, двойственны: они являются своеобразными *стабилизаторами текста*, формирующими его *функциональную решетку* и *традиционный фольклорный* (жанровый – в том числе) *контекст*, обуславливая тем самым связь между вариантами внутри единого гипертекста и межтекстовую связь внутри единой фольклорной традиции, а также *средствами создания традиционного художественного канона* – специализированной языковой системы эстетически маркированных средств, обслуживающих фольклорную макросферу.

Таким образом, можно констатировать, что внутритекстовое сцепление традиционных элементов (формульной и неформульной стереотипии) внутри фольклорного текста создает речевую системность особого рода – *традиционную* по своей функционально-стилистической характерности и одновременно открытую, способную к вариативности, обращенную в обширную межтекстовую область – к макротексту единой фольклорной традиции.

Вопросы и задания

1. Чем обусловлено формирование традиционности как базовой стилевой черты фольклорного текста?
2. Какие константы фольклорного текста относятся к традиционным элементам его лексико-семантического уровня? В чем состоит сложность грамматического определения традиционного фольклорного смысла?
3. Какова специфика морфологических констант в фольклорном тексте?

4. Охарактеризуйте средства художественной стереотипии на синтаксическом уровне фольклорного текста.
5. Каковы функции средств традиционного художественного канона в структуре фольклорного текста?
6. Как соотносятся обобщенная семантика и традиционный характер стереотипно-формульных элементов фольклорного текста?

Рекомендуемая литература

Основная

1. Аникин, В.П. Теория фольклора : курс лекций / В.П. Аникин. – М. : Изд-во МГУ, 1996. – 408 с.
2. Венгранович, М.А. Экстралингвистическая обусловленность лингвостилевой специфики фольклорного текста : монография / М.А. Венгранович. – Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2004. – 197 с.
3. Евгеньева, А.П. Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII–XX вв. / А.П. Евгеньева. – М. ; Л. : Изд-во Академии наук СССР, 1963. – 338 с.
4. Мальцев, Г.И. Традиционные формулы русской необрядовой лирики : к изучению эстетики устно-поэтического канона / Г.И. Мальцев // Русский фольклор. Т. XXI. Поэтика русского фольклора. – Л. : Наука, 1981. – С. 13–38.
5. Маркарян, Э.С. Узловые проблемы теории культурной традиции / Э.С. Маркарян // Советская этнография. – 1981. – № 2. – С. 78–96.
6. Никитина, С.Е. Устная народная культура и языковое сознание / С.Е. Никитина. – М. : Наука, 1993. – 187 с.
7. Червинский, П.П. Семантический язык фольклорной традиции / П.П. Червинский. – Ростов н/Д : Изд-во Ростовского ун-та, 1989. – 229 с.

Дополнительная

8. Аникин, В.П. Творческая природа традиций и вопрос о своеобразии художественного метода в фольклоре / В.П. Аникин // Проблемы фольклора. – М. : Наука, 1975. – С. 30–40.
9. Артеменко, Е.Б. Синтаксический строй русской народной лирической песни в аспекте ее художественной организации /

- Е.Б. Артеменко. – Воронеж : Изд-во Воронежского университета, 1977. – 159 с.
10. Артеменко, Е.Б. К вопросу о специфике и типологии экспрессивно-языковых средств русского фольклора / Е.Б. Артеменко // *Фольклор и литература: проблемы изучения* : сб.ст. – Воронеж : Воронежский госуниверситет, 2001. – С. 87–98.
 11. Буслаев, Ф.И. О преподавании отечественного языка / Ф.И. Буслаев. – Л. : Учпедгиз, 1941. – 248 с.
 12. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – Л. : Гослитиздат, 1940. – 648 с.
 13. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В.И. Даль. – М. : Русский язык, 1999.
 14. Колесов, В.В. Древняя Русь: наследие в слове. Мир человека / В.В. Колесов. – СПб. : Филологический ф-т СПбУ, 2000. – 326 с.
 15. Леви-Строс, К. Структурная антропология : [пер. с франц.] / К. Леви-Строс ; под ред. В.В. Иванова. – М. : Наука, 1983. – 536 с.
 16. Лосев, А.Ф. Философия. Мифология. Культура / А.Ф. Лосев. – М. : Политиздат, 1991. – 524 с.
 17. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров : человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 464 с.
 18. Маркарян, Э.С. Узловые проблемы теории культурной традиции / Э.С. Маркарян // *Советская этнография*. – 1981. – № 2. – С. 78–96.
 19. Мелетинский, Е.М. Миф и историческая поэтика фольклора / Е.М. Мелетинский // *Избранные статьи. Воспоминания*. – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 1998. – С. 11–32.
 20. Неклюдов, С.Ю. Особенности изобразительной системы в долитературном повествовательном искусстве / С.Ю. Неклюдов // *Ранние формы искусства* : сб. ст. – М. : Искусство, 1972. – С. 191–215.
 21. Оссовецкий, И.А. О языке русского традиционного фольклора / И.А. Оссовецкий // *Вопросы языкознания*. – 1975. – № 5. – С. 66–78.

22. Оссовецкий, И.А. Некоторые наблюдения над языком стихотворного фольклора / И.А. Оссовецкий // Очерки по стилистике художественной речи. — М. : Наука, 1979. — С. 199—252.
23. Потебня, А.А. Из записок по русской грамматике / А.А. Потебня. — М. : Учпедгиз, 1968. — Т. 3. — 551 с.
24. Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. — Л. : Изд-во ЛГУ, 1946. — 340 с.
25. Путилов, Б.Н. Эпический мир и эпический язык / Б.Н. Путилов // История, культура, этнография и фольклор славянских народов : IX международный съезд славистов. — М. : Наука, 1983. — С. 170—184.
26. Чистов, К.В. Поэтика славянского фольклорного текста : коммуникативный аспект / К.В. Чистов // История, культура, этнография и фольклор славянских народов : VIII Международный съезд славистов. — М. : Наука, 1978. — С. 299—326.
27. Чистов, К.В. Вариативность и поэтика фольклорного текста / К.В. Чистов // История, культура, этнография и фольклор славянских народов : IX международный съезд славистов. — М. : Наука, 1983. — С. 143—165.

Лекция 8

Художественно-образная конкретизация как базовая стилевая черта фольклорного текста

План

- 8.1. *Специфика художественно-образной конкретизации в фольклорном тексте.*
- 8.2. *Художественно-образная конкретизация сопоставительного типа и средства ее реализации в фольклорном тексте.*
- 8.3. *Художественно-образная конкретизация ступенчатого типа и средства ее реализации в фольклорном тексте.*
- 8.4. *Художественно-образная конкретизация линейного типа и средства ее реализации в фольклорном тексте.*

8.1. Специфика художественно-образной конкретизации в фольклорном тексте

По определению М.Н. Кожинной, *художественно-образная речевая конкретизация* – «это качественно особое свойство именно художественной речи, отличающее ее от всех других разновидностей языкового общения. Проявляется оно в такой намеренно созданной по законам искусства организации языковых средств речевой ткани художественного произведения, благодаря которой слово-понятие «переводится» в слово-образ (художественный), становится выражением новых, созданных творческим воображением (на основе «освежения» первых сигналов действительности) индивидуально-неповторимых, как бы видимых внутренним зрением, целостных художественных образов (и их элементов – «микрообразов»), пропущенных через эстетическую оценку писателя. Это такая речевая организация, составляющая целостную систему речи, которая специально направлена на то, чтобы ее восприятие вызывало работу фантазии читателя, направляло последнюю в том или ином плане, ибо это необходимо для осуществления эстетической функции произведений искусства» (Кожина, 1972, с. 91–92). В дефиниции данного понятия можно отметить три существенных компонента: 1) намеренно созданная организация языковых средств; 2) перевод слова-понятия в слово-образ и создание на его базе новых, *индивидуально-неповторимых* образов; и 3) активизация с их помощью читательского воображения. Данные компоненты, образующие ядро понятия, выводят на целый круг вопросов, связанных с определением специфичности образной конкретизации в фольклорном тексте. Попробуем «очертить» этот круг.

1. Специфика образной конкретизации в фольклоре, прежде всего, обуславливается своеобразием *фольклорного сознания*, характеризующегося доминированием коллективных представлений, мировоззренческим синкретизмом, активностью, которое на различных этапах своего развития «откладывалось» в виде ключевых констант в семантической структуре фольклорного текста. В соответствии с этим формы фольклорного мышления мотивированы, в отличие от форм художественного мышления, установкой на познание *личного* через *общее*, т. е. на сохранение традиции, воспро-

изведение ее в устойчивых условно-художественных формах. Это неизбежно должно было сказаться на специфике фольклорной образности и, соответственно, текстовой реализации художественно-образной конкретизации, система средств которой в фольклорном тексте направлена на создание *традиционных*, эстетически выверенных, общезначимых *фольклорных образов*, оказывающих на адресата (слушателя) фольклорного текста не меньшее эстетическое воздействие, чем неповторимые, индивидуально-авторские образы в литературно-художественном тексте.

2. Другими факторами, определяющими характер образной конкретизации в фольклорном тексте, можно считать *специфику художественного метода, фольклорной коммуникации* и самого *творческого процесса* в фольклоре.

В условиях преобладающего влияния коллективных (традиционных) представлений сформировался и художественный метод в фольклоре – *художественно-обобщающий метод*, основанный на приоритете традиции и сохранении общих принципов типизирования реальности, в соответствии с которым в фольклорном тексте находит отражение особая фольклорная действительность, принимающая формы правдоподобия, генетически детерминированная традиционной культурной нормой. Данный способ эстетического освоения действительности неизбежно сказывается на структурировании *фольклорного образа*, в котором закрепляются выработанные коллективной традицией цельное представление и понятие об объекте как проявление сублимирующей мысли и одно какое-нибудь ощущение как типичное, соответствующее сущности данного явления в народном сознании. В соответствии с этим фольклорный образ принимает черты *типического образа*, обобщающего качества и свойства объектов действительности (в отличие от литературного образа, обладающего чертами неповторимого индивидуального своеобразия). Отсюда его неизменное постоянство на протяжении всего произведения, которое лишь варьируется деталями (как правило, тематически и семантически однофункциональными), не меняющими в целом его сущности. Проиллюстрируем это. В фольклоре – *месяц ясный, звездочки частые*. В литературе – «*Вот затеплилась звездочка, вот другая, вот и месяц розгатый выглянул из-за деревьев*» (В. Одоевский).

Фольклорный постоянный эпитет, обобщив одно какое-то впечатление как существенное (месяц *ясный* – «светлый, яркий» – Даль, т. 4, с. 681), закрепляется за определяемым словом в силу поэтической традиции. Литературный эпитет, метафорический по своему характеру, акцентирует внимание на конкретном состоянии объекта (месяца), привлекая ассоциативную параллель с внешне схожим предметом (рогами). Вместе с другими образными деталями (*звездочка затеплилась, другая...*) создается единый динамический образ нарождающейся мерцающей *ночи* (ср.: в фольклоре *ночь* всегда *темная*, признак проявляется в максимально полном объеме). Это соответствует тому факту, что фольклорный мир статичен, и предметы обладают неизменным набором признаков и определенным аксиологическим знаком («плюс» или «минус»). Поэтому *ночь* всегда *темная*, а не *бледная* или *серая*, в противоположность *ясному дню*, который в соответствии с устоявшейся традицией не может быть *серым*, *дождливым*). Литературный эпитет конкретизирует более широкое по объему понятие (*месяц*) до более узкого, художественно значимого понятия-образа, активизирующего воображение читателя, и в сцеплении с другими вербальными средствами создает новый, видимый, целостный художественный образ (образ *ночи*).

Фольклорный художественный образ, построенный в соответствии с традиционными канонами, в отличие от индивидуально-авторского художественного образа в своей основе теряет непосредственность конкретных ощущений, которые компенсируются более глубоким развитием других компонентов структуры образа – представления и понятия. Если индивидуально-авторский художественный образ наряду с представлением и понятием, дающими цельную характеристику объекта в совокупности существенных признаков, сохраняет «живой», осязаемый в конкретных деталях образ, то фольклорный аналог фиксирует результат длительного эстетического отбора.

Однако из-за преобладания сущностных признаков фольклорный образ не становится «рассудочным» и, соответственно, не теряет своих образных качеств. Это достигается, прежде всего, особым характером образной конкретизации и действием ее специфических механизмов в фольклорном тексте, которые направлены

на развитие, дополнение, семантическое и стилистическое *усиление* эстетически значимой *сущности* образа. Традиционный фольклорный образ служит своего рода сигналом, отсылающим за пределы текста – к традиции. В этом и заключается его проективная функция, с помощью которой происходит снятие антиномии между внешней словесной «бедностью» образа и его большой суггестивной и аллюзивной силой, обусловленной полнотой жизненного «душевного» содержания (Мальцев, 1981).

В условиях гетерогенного характера *фольклорной коммуникации*, которая сочетает признаки реальной (естественной, контактной) и отображенной (художественной) коммуникации, образная конкретизация в фольклорном тексте принимает специфический характер. Во-первых, ее своеобразие базируется на сочетании признаков, общих как с конкретизацией в устной речи, так и с образной речевой конкретизацией в художественной речи. Так, с конкретизацией в устной речи ее сближает наличие признаков апперцепционно-ситуативной конкретизации, основанной на общности фольклорной традиции и жизненного опыта (так называемой апперцепционной массы), а также существенная роль внелингвистических (паралингвистических) средств (ситуации речи, мелодии, жестов, мимики, кинесики и др.). Другим признаком, объединяющим коммуникативные процессы в устной разговорной и фольклорной речи, может служить *непрерывность*, т. е. синхронность актов исполнения и восприятия текста, что в условиях фольклорной коммуникации приводит к усилению эффекта соприсутствия – параллельности и одновременности эмоциональных переживаний исполнителя и слушателя.

Однако данные типы конкретизации имеют существенное различие. Если конкретизация в устной бытовой речи приводит к «оживлению» чувственно-конкретных образов из реальной действительности, то аналогичный процесс в фольклорной речи вызывает к жизни традиционные образы, эстетически обработанные, зафиксировавшие эстетически значимые представления народа о типических признаках объекта действительности. Это, в свою очередь, сближает образную конкретизацию в фольклоре с аналогичным свойством художественной речи. Так же как и в художественном тексте, образная конкретизация в фольклорном тексте целенап-

равленно осуществляется с помощью целой системы (комплекса) специально созданных (отобранных в результате длительной художественной традиции) лингвостилистических средств, способствующих созданию эстетически значимого художественного образа, в результате чего фольклорный текст (аналогично художественному тексту), представляет собой высоко урегулированную художественную систему. По мнению М.Н. Кожиной, если конкретизация в живой устно-бытовой речи «элементарна и как бы произвольна, естественна», то художественно-образная конкретизация «специально создается... Весь строй речи здесь искусно «конструируется» таким образом, чтобы вызвать в воображении читателя представление жизненности изображаемого... Конкретизация здесь — результат искусства, мастерства...» (Кожина, 1972, С. 86, 88).

Во-вторых, специфический характер образной конкретизации в фольклоре детерминирован наличием признаков автокоммуникации в фольклорной коммуникации и, соответственно, принадлежностью фольклорного текста к специфическому типу автокоммуникационных текстов. Особенностью данных типов текста (в аспекте интересующего нас механизма образной конкретизации) можно считать то, что автокоммуникационные тексты, являясь асемантическими (со стороны содержания) и синтагматически высокоорганизованными (со стороны формы) текстами, имеют тенденцию становиться организаторами различного рода ассоциаций — от наиболее общих (в фольклорной коммуникации — традиционных, общефольклорных) до предельно личных. В фольклорном тексте в соответствии со спецификой эстетики устно-поэтического канона «субъективные личные переживания переводятся на объективный язык традиционных смыслов» (Мальцев, 1981, с. 30). На этом основывается *механизм воздействия* фольклорного текста на слушателя и процесс *художественного восприятия* со стороны слушателя и исполнителя.

Этими же факторами обуславливается и художественно-образный потенциал фольклорного слова. Поскольку фольклорное слово (как и в целом фольклорный образ) зафиксировало первоначальную ступень познания мира в виде изначальной образности (символичности), семантической константности и емкости, постольку в процессе функционирования в речи оно вызывало схожую аппер-

цепцию, а отсюда — эффект своеобразного резонанса (усиления впечатления, совместного переживания при исполнении и восприятии фольклорного текста). В отличие от фольклорного, литературное художественное слово предполагает множественность, бесконечность апперцепций и прочтений. Художник только дает направление мысли, а читатель сам дополняет содержание художественного образа, расширяет его содержательную структуру. На этом основывается эффект воздействия художественного текста на читателя как средства, которое «видоизменяет и совершенствует те агрегаты восприятий, какие застает в душе» (Потебня, 1999), что необходимо для осуществления эстетической функции произведения искусства.

В фольклорном произведении такой бесконечности нет, так как традиция выработала свой семантический язык и вложила устоявшееся традиционное содержание в фольклорное слово и, соответственно, в фольклорный образ, обеспечив им в рамках живой традиции цельность, самодостаточность и наделив их большой суггестивной и аллюзивной значимостью. Фольклорный образ не нуждается в переосмыслении, в семантико-стилистическом обогащении в новых контекстных условиях, он всегда узнаваем, многогранен и свеж, так как часто сочетает в себе не один чувственный образ, а несколько ассоциированных и сцепленных по закону партиципации (сопричастности) образов, которые заложены в его традиционной глубинной семантике. Поэтому образная конкретизация в фольклорном тексте активизирует воображение воспринимающего не за счет создания индивидуально-авторских неповторимых образов, а за счет реактуализации традиционных элементов, «возвращения» к вечным образцам, эффекта «узнавания» и совместного переживания. Экспрессивные качества специфической речевой системности фольклорного текста во многом базируются на глубинной семантике слов, традиционных фольклорных смыслах. Вектор такой образной конкретизации имеет противоположное направление: не от общего к частному (как в литературно-художественной речи), а от частного (внешней формы, зафиксировавшей наиболее типичное ощущение) к общему (глубинному смыслу), а сама образная конкретизация приобретает характер *эмоционально-оценочной конкретизации*.

Соответственно, образная конкретизация в фольклорном тексте имеет конечной целью *выявление* (семантическое и стилистическое усиление, акцентирование) *сущностных свойств типизированного обобщенного образа*, имеющего характер целостного, законченного, т. е. художественно полноценного образа. При этом каждая образная деталь, раскрывающая постепенно тот или иной образ, вносит сходную краску в общую палитру образа, создавая цельный, неизменный в своей сущности образ, обеспечивая тем самым единство эмоционального тона всего произведения, в котором нет ни одного признака, вносящего диссонанс в общий эмоциональный настрой.

Все это принципиально отличает образную конкретизацию в фольклорном тексте от литературного аналога и придает ей качественно новый характер, который может воплощаться в тексте в виде разных типов образной конкретизации, среди которых в качестве основных мы выделяем три типа конкретизации: **сопоставительную, ступенчатую и линейную.**

8.2. Художественно-образная конкретизация сопоставительного типа и средства ее реализации в фольклорном тексте

Данный тип образной конкретизации в фольклоре можно считать наиболее архаичным, генетически обусловленным наиболее ранней формой фольклорного сознания — мифологическим мышлением, которому был свойственен анимистический взгляд на мир, характеризующийся единством духовного и природного. Отсюда его основа — закон тождества, в соответствии с которым природа осознавалась единой, т. е. отсутствовала четкая дифференциация между живым и неживым в природе, между человеком и животным, что приводило к утверждению полного *соответствия* (полной ассоциации) между ними. На более поздней ступени мифологического сознания, связанной с выделением человека из природного окружения и, соответственно, разрушением абсолютного тождества, появится вера в целевые превращения, совершаемые с участием активного сознания (художественным аналогом их можно считать сказочные превращения), основанные на сходстве (будь то внешнее сходство, близость функций или аналогия в поведении).

Данные этапы развития архаического сознания нашли опосредованное отражение в становлении и развитии форм фольклорной образности и, соответственно, в формировании средств и способов наиболее архаичного типа образной конкретизации в фольклоре — *сопоставительной конкретизации*.

В соответствии с хронологическим принципом можно выделить следующие способы и средства данного типа конкретизации: 1) *художественные персонификации*, 2) *образный параллелизм*, 3) *метафору и сравнение*.

Художественные персонификации

Архаические анимистические и тотемистические представления, позволяющие воспринимать представителей растительного и животного мира как самостоятельные персонификации, сохранились в отдельных фольклорных текстах в виде художественных аналогов — *художественных персонификаций*, выполняющих соответствующие жанрово-стилистические функции как средства образной конкретизации.

Следы анимистических представлений обнаруживаются в текстах лирической поэзии с формально не выраженным «человеческим» планом:

*— Дочь у матери в гостях была,
Поехамши не простилася,
Середь лесу становилася,
С соловьями думу думала,
С молодыми думу крепкую:
Полети ж, мой соловьюшко,
На родимую сторонушку,
Поклонись моему батюшке,
А матушке — челобитьице...*

(Киреевский, 1986, № 445).

В данном фрагменте представитель животного мира антропоморфизирован, является самостоятельным фольклорным действующим лицом. Его поведению и действиям приписывается антропоморфный смысл: он выступает в функции помощника человека. Персонифицированный образ в структуре фольклорного текста приобретает способность в наглядной, конкретно осязаемой форме передать заложенную в тексте информацию. При этом наглядность «двуприрод-

ного» образа увеличивается за счет определяющих его конкретных свойств и действий, соотносенных с реальными свойствами человека, которые выполняют в данном случае функцию образного уточнения: *соловьешко* думает, летает, передает приветы и т. д.

Одновременно антропоморфизированный образ вводит в текст второй семантический ряд — ряд традиционных значений, формируемых комплексом мифологических, а в дальнейшем — наслаивающихся на них традиционных фольклорных представлений. Слушатель, воспринимая конкретно осязаемый, наглядный, соотносенный с человеком антропоморфизированный образ, одновременно осознает его глубинную внутреннюю форму в силу общеизвестной, закрепленной в традиции и в текстах фольклорной семантики, обуславливающей появление данных образов в фольклорном тексте. Так, в традиционном народном представлении *соловей*, являясь художественной персонификацией помощника лирической героини, в качестве микрообраза, наделенного глубинной символической семантикой как мифический вестник, облегчающий горе оказавшемуся на чужбине, в комплексе с другими образными средствами участвует в конкретизированном выражении чувств лирической героини (ее печали и тоски по близким на чужой стороне).

В качестве художественных персонифицированных образов в лирической поэзии могут быть представлены и собственно абстрактные понятия — *горе*, *смерть*, *кручина* и другие, им подобные, которые, сохраняя в остаточном виде анимистический принцип мифического мышления, художественно конкретизируют абстрактные понятия, представляя их в виде живых образов, которые действуют и чувствуют как реальный человек:

— *А кручинушка по двору ходит,
А печаль ворота открывает:
Ой, и мать у детей умирает...*

(Соболевский, I, № 441).

Смысло-изобразительная нагрузка подобных персонифицированных образов заключается в образной объективации (конкретизации) абстрактных понятий, в усилении их образной точности, создании условно-художественного типа изобразительности.

Таким образом, *персонифицированные образы* в фольклорных текстах (*художественные персонификации*), основанные на *полном художественном подобии*, соответствии человеческого плана и природного, в комплексе с другими образными средствами участвуют в формировании специфического традиционного подтекста, формирующего особый *условно-художественный тип изобразительности* в фольклоре. Тем самым архаичный персонифицированный образ «задает» специфическое направление образной конкретизации в фольклорном тексте: от внешней условной формы – в глубь фольклорной традиции, традиционных фольклорных смыслов, формирующих особый «сакральный» язык – глубинный подтекст фольклорного текста, без анализа которого восприятие фольклорного текста является художественно обедненным.

Образный параллелизм

На смену полному тождеству человеческого и природного, пришла новая фаза в художественном мышлении, для которой было характерно выделение человека из мира природы. Эта новая ступень в познании мира вызвала к жизни и новые художественные формы – *образный параллелизм*, основывающийся на возможности *сопоставления* человеческого и природного мира, что, в свою очередь, явилось базой для формирования новой тенденции в образной конкретизации – выявление и художественное выражение *ассоциативной связи* между явлениями окружающей действительности, включая и внутренний мир человека. Художественную сущность данного приема выявил и описал А.Н. Веселовский: «Дело идет не *об отождествлении* человеческой жизни с природною и *не о сравнении*, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов, а *о сопоставлении* по признаку действия, движения...» (Веселовский, 1940, с. 155).

Данный тип мышления, переходный от мифологического к метафорическому, нашел своеобразную форму воплощения в народно-поэтической речи (*образный параллелизм*), которая со временем отложилась в качестве традиционной эстетической формы в общефольклорный фонд. Образопорождающие свойства *параллелизма* как способа конкретизации в фольклорном тексте базируется на расширении семантического объема лексемы за счет

приращения *символической коннотации*, результатом чего является конкретизированное выражение фольклорного образа и обретение им стереоскопической формы. Обратимся к примерам:

1) – *Слетались голуби, слетались сизые*
На один двор,
Садились женихи, садились соколы
За один стол...

(Киреевский, 1986, № 89);

2) – *Расти, зелена яблонька, весь век без верха,*
Весь век без верха!
Живи, родима маменька, весь век без меня,
Весь век без меня!

(Русская обрядовая поэзия, № 283);

3) – *Раскачалась грушица,*
Перед яблонькой стоючи,
Порасплакалась Галечка
Перед тятенькой с маменькой...

(Русская обрядовая поэзия, № 224).

Во всех этих примерах образная конкретизация строится на основе сопоставления человеческих образов (*молодцев-женихов, девицы, отца с матерью*) с образами природы (*голубем, грушицей, яблоней*), которое носит не случайный, а традиционно-символический характер, поскольку за каждым из этих символов в фольклорном сознании закреплен определенный, художественно-оценочный смысл, составляющий подтекст фольклорного текста. Так, *грушица* и *яблоня* в сочетании с предикатами *раскачалась* и *стоючи* в фольклорной традиции обозначают вместилища родственных душ, поддерживающих, охраняющих своего, принадлежащего роду; этот традиционный смысл, устанавливая ассоциативную связь между символом и символизируемым, обеспечивает двуплановость связи представлений в тексте и одновременно создает базу для особого механизма построения фольклорного образа. За счет традиционно-символического (сакрального) смысла происходит расширение и одновременно углубление традиционного фольклорного (человеческого) образа, который воспринимается в единстве с его символическим коррелятом и перенимает составляющую его символическую сущность. Символическая параллель служит своеобразной поэтической «расшифровкой» центрального образа и тем самым

усиливает его эмоциональную выразительность, заставляя слушателя сопереживать герою или героине. Именно во взаимодействии контекстного и символического значений и заключается особый художественный эффект в фольклорном тексте, в результате которого формируется специфический для фольклора тип образной конкретизации — от внешней формы в глубь традиционной семантики, способствующей обретению фольклорным образом стереоскопической (объемной) внутренней формы.

Своеобразной художественной вариацией положительного образного параллелизма в фольклорном тексте является *отрицательный параллелизм*, который основывается на сопоставлении образов человеческих и нечеловеческих (природных, бытовых, трудовых) по *признаку сходства действия*. Образная конкретизация в этом случае строится уже не на *единстве* сопоставляемых образов, а на их *раздельном сопоставлении*, что дает возможность возникновению уже осознанной ассоциативной связи между образами с целью художественного выделения (конкретизации) основного образа:

1) — *Ай не две-та тучушки грозные
Вместе сходи...они сходились —
Ой две армейюшки они превеликие,
Вместе они съезжа... они съезжались.*

(Исторические песни XIX в., с. 83);

2) — *Ой не пава по двoryю ходила,
Не павлиные перья роняла,
А ходила, гуляла Аграфена,
Аграфенушка вокруг терему,
Ивановна вокруг высока;
Она ходя слезы ронила...*

(Киреевский, 1986, № 21);

3) — *Да не пыль в поле пылит,
Меж дубравушек шумит, —
Француз армию валит..*

(Киреевский, 1986, № 462).

В отрицательном параллелизме традиционные образы сопоставления (образы явлений природы — *тучушки*, *пыль*, представителей животного мира — *пава*) привлекаются на основе сходства действия (между человеческим и природным образами), причем действия типического, закрепленного за данным образом в качестве харак-

терного или основного (в рамках данного сюжета). Конкретизация образа в этом случае основывается на двух способах. Во-первых, на уже отмеченном художественном эффекте от взаимодействия ассоциативно сближенных представлений, подкрепленных звуковым и зрительным эффектом от действий самого персонажа и сближаемого с ним образа (так, образы грозных туч, клубов пылящейся пыли создают впечатляющий зрительный эффект разбушевавшейся стихии, вместе с тем нагнетают эмоциональную напряженность и передают грандиозность поединка с противником). Во-вторых, форма отрицания может рассматриваться как один из способов художественного выделения образа через сопоставление, результатом которого является усиление сущностных качеств фольклорного образа.

Метафора, сравнение

К другим средствам образной конкретизации сопоставительно-го типа в фольклорном тексте можно отнести *метафору* и *сравнение*, которые мы объединяем в единую группу на основании общности механизма построения фольклорного образа — на основе ассоциативной связи представлений.

Метафора и сравнение, берущие начало из более архаических форм образного уподобления (художественных персонификаций и образного (символического) параллелизма), фиксируют в своих художественных формах устойчивую образную аналогию, выявляющую, как правило, один из типичных признаков выражаемого фольклорного образа, служащий основой для сопоставления. При этом и метафора, и сравнение сохраняют связь с формально утраченной образной параллелью. Так, непосредственно к параллелизму возводятся метафоры и сравнения, основанные на перенесении признаков предметов и состояний внешнего мира на действия, состояния и качества человека:

*— Ой не ты меня, сударушка, повысушила,
Без морозу, без лютова сердце вызнобила,
Напустила сухоту по моему животу.
Как рассыпалась печаль по моим ясным очам,
Как чужие-то жены — лебедушки белые,
А моя ли жена — польнь горькая трава,
Во сыром бору росла.*

(Киреевский, 1986, № 442).

Данный пример демонстрирует специфическую для фольклора переходную форму с метафорическими перифразами, которые служат своеобразной материализацией традиционных фольклорных образов, имеющих эмоционально-оценочное значение. Метафорический образ *полян-травы* сосредотачивает в себе традиционные оценочные представления о *своей жене* как плохой, злой, неприятной в противоположность *чужой жене*, хорошей, красивой, приятной, которая ассоциируется с традиционно положительным образом идеальной птицы – *белым лебедем*. И метафорические образы, и образы сравнений, несущие в себе яркую символически-оценочную выразительность, перекликаясь со смыслом человеческого образа, усиливают его типический признак и представляют образ более насыщенным и осязаемым.

Другим видом архаических метафор, сохранивших определенное символическое значение, являются метафорические образования, основанные на уподоблении боевых действий действиям человека в быту. Так, традиционным для эпоса является метафорический образ «битва-пашня»:

– *Распахана эта пашенка не плугом, не сохою –
Распахана была пашня булатными копыями,
Взборонена она была коневыми копытами.*

(Мякутин, с. 9).

Метафорические эпитеты, придающие определяемым явлениям природы и предметам свойства и качества живых существ, сохраняют в переосмысленном виде элементы мифологического способа мышления и используются преимущественно как оценочно-выразительные средства:

– *Ай да яна ранила, ой да злая пулюшка,
Да в правую его ру... в правую рученьку,
Ай да вылятала она, ой да злая пулюшка,
Во левая яго но... во левую ногу.*

(Исторические песни XVIII в., с. 83).

Исторически ранними являются также метафорические эпитеты с предметной основой, демонстрирующие тенденцию к максимальной конкретизации определяемого через предметы внешнего мира. Возникающая при этом художественная конкретизация ос-

нована на эмпирическом наблюдении и освещена особым (идеализирующим объективную действительность) видением мира:

– *Мы ломали шелков венечек...*

(Русская обрядовая поэзия, № 237);

– *Ты ручей, ты мой ручей,*

Ладо, ручей!

Бел, серебряный!

(Киреевский, 1986, № 534).

Сближение представлений в данных метафорических «предметных» эпитетах (*шелков, серебряный*) создает конкретную наглядность признака выражаемого образа.

«Глагольные» метафоры, основанные на сопоставлении объектов по признаку сходства действия, усиливают динамизм изображаемой картины, представляя действие как *процесс* (в фольклорном тексте глаголы, являющиеся базой метафоризации и осуществляющие связь образов, употребляются обычно в форме несовершенного вида):

– *Выходила-выбегала мати Волга-река...*

(Рыбников, 1990, т. 2, № 124);

– *Сердце в нем разгорается,*

Кровь-то в нем распылалось...

(Рыбников, 1989, т. 1, № 15).

Способность неодушевленных предметов к очеловеченному движению (*река выбегает*) или метафорический перенос природных процессов на действия или состояния человека (*сердце разгорается, кровь распылалась*) являются наиболее характерными способами поэтизации, создания динамических образов в фольклорном тексте.

Сравнение, будучи, в отличие от метафоры, формой с максимальными разделенными сопоставляемыми образами, может с помощью дополнительных ассоциаций вводить в образ новый (неосновной) признак, тем самым расширяя и углубляя его, не меняя, однако, его образной сущности (традиционного образного содержания):

– *Конь под нею – как сильна гора,*

Паленица на коне – как сenna копна...

(Рыбников, 1989, т. 1, № 5);

– *Грива у коня, что кольцом сведена,*

Хвост у коня, что лютая змея.

(Киреевский, 1986, № 545);

– *Куколка поела, и глаза ее заблестели, как две свечки.*
(Афанасьев, «Василиса Прекрасная», с. 69).

Сравнения, выраженные законченными конструкциями (сравнительными предложениями), могут вызывать в сознании воспринимающего цельный образ, параллельный сравниваемому, привлекаемый для образного уточнения на основе сопоставления:

– *В терему-то сидит Олечка,
Она плачет, как река льется,
А рыдает, как волна бьется!*
(Русская обрядовая поэзия, № 266).

Внутреннее сопоставление глаголов *плачет* – *льется* проводится по признаку текучести, безостановочности движения, что создает впечатление обилия слез (ассоциативная связь налицо: слез так много, как много воды в реке). Вторая пара сопоставляемых глаголов (*рыдает* – *бьется*) вводит другой образ (прерывистого, бурного движения), что служит для уточнения психологически и эмоционально повышенного состояния героини. Вводимые в качестве образов сравнения параллельные образные планы усиливают зрительную впечатляемость от основного персонажа – образа героини.

При создании целостного образа в фольклорном тексте могут использоваться и специфические формы *развернутого сравнения*:

– **сравнение путем уподобления типичным признакам-свойствам других персонажей (богатырей):**

– *Молодой Добрыня Никитинич!
Хотела родить тебя, добра молодца, во смелого Алешу Поповича,
Выступкою щипать в молодца Чурилу Пленкова,
Силой могучею богатырскою во старого казака*

*Илью Муромца,
На добром коне ездить во Потыха Михайлу Ивановича,
Красой-басой во Осипа Прекрасного,
Именьем-богачеством в молодца боярина*

*Во Дюка Степановича,
Из туга лука стрелять во Тугарина во Змиевича
во заморского.*

(Рыбников, 1990, т. 2, № 130);

данная форма развернутого сравнения, использующая различные образы сравнения, являющие собой эталоны качеств известных эпических персонажей, служит для конкретизированного выраже-

ния идеального образа богатыря, «нарисованного» воображением матери Добрыни;

— сравнение путем сопоставительного описания:

— *Уродимой-то матушки,
Уродимого-то батюшки*
Я не знала, молодешенька,
Где восходит-то солнышко,
Закатается красное.
На чужой-то на стороне
Я спознала, молодешенька,
Где восходит красно солнышко,
Где оно закатается...
...Как **родимая-то матушка**
Во первой-от раз побудит —
По головушке погладит:
«Уж ты спи, мое дитяtko,
Уж ты спи, мое милое!»
Как во второй-от раз побудит —
Куньей шубкой окутает,
Как в третьей-то раз побудит:
«Ты вставай, мое дитяtko!
У меня все дело сделано
И работа наработана!»...
...На чужой-то стороне,
На злодейке-то проклятой,
У чужого отца-матери,
Как ходит **чужая мать**
По поветям-то скрипучим,
По переводам-то зыбучим:
«Ты вставай, сноха сонливая,
Ты вставай, сноха дремливая!
Я все дело-то приделала,
Всю работу приработала».

(Русская обрядовая поэзия, № 229).

В данном (обрядовом) тексте развернутая форма сравнения (сопоставительного описания) в художественно-конкретизированном виде воплощает основное семиотическое противопоставление *своего\чужого*. Усугубляют противопоставление дополнительные микрообразы: *повети скрипучие, переводы зыбучие*, которые, в совокупности с основным сравнением-противопоставлением помогают создать традиционный для свадебной поэзии образ несчастной для молодой девушки жизни в чужом доме — доме жениха.

Таким образом, наиболее архаичный тип образной конкретизации в фольклорном тексте – *сопоставительная* конкретизация – базируется на особом механизме образопорождения – на *ассоциативной связи представлений*. Способы и средства данного типа конкретизации формируют комплекс устойчивых художественных форм, основанных на *художественном подобии*, соответствии человеческого плана и природного, вместе с другими образными средствами участвуют в формировании специфического традиционного подтекста фольклорного текста, формирующего особый *условно-художественный тип изобразительности* в фольклоре. В соответствии с этим образопорождающие свойства средств образной конкретизации сопоставительного типа базируются на расширении семантического объема лексемы за счет приращения традиционной коннотации, а также на способности к передаче духовного (абстрактных понятий, внутреннего мира человека) через предметы материального мира, результатом чего является конкретизированное выражение фольклорного образа и обретение им стереоскопической, выпуклой формы и дополнительных суггестивных свойств. Тем самым традиционный фольклорный образ «задает» специфическое направление образной конкретизации в фольклорном тексте: от внешней художественно-условной формы – в глубь фольклорной традиции, традиционных фольклорных смыслов, формирующих особый «сакральный» язык – глубинный подтекст фольклорного текста, без анализа которого восприятие фольклорного текста является художественно обедненным.

8.3. Художественно-образная конкретизация ступенчатого типа и средства ее реализации

Другим типом образной конкретизации, специфическим для фольклорного текста, можно считать *конкретизацию ступенчатого типа*. Данный тип конкретизации генетически обусловлен спецификой развертывания фольклорного (по своей коммуникативной природе – устного) текста, в процессе исполнения (воспроизведения) которого между структурными звеньями текста устанавливаются внутритекстовые вертикальные связи синтаксического, логического, ассоциативного характера, конечной целью которых

является актуализирование и синтезирование эстетического смысла и акцентирование на нем внимание слушающего.

Образная конкретизация ступенчатого типа опирается на такие приемы развертывания текста, при которых фольклорный образ строится *путем укрупнения (выделения)* через внутреннее сцепление ассоциативно и тематически связанных образов — от обширного к узкому, от общего к частному или от множественного к единичному. В соответствии с этим можно выделить два основных способа ступенчатой конкретизации в фольклорном тексте: 1) *построение (выделение) образа на основе ступенчатого сужения образов* и 2) *выделение единичного образа из нескольких (многих)*.

Построение образа на основе ступенчатого сужения образов

Открытый Б.М. Соколовым композиционный прием «сужения образов» (от образов с более широким объемом — к образам с более узким объемом) можно рассматривать как один из способов образной конкретизации в фольклорном тексте, основная художественная функция которого — «выявление конечного образа, стоящего на самой узкой нижней ступени ряда, с целью фиксации на нем наибольшего внимания» (Соколов, 1926, с. 40). Данный способ имеет ряд особенностей: во-первых, образы ступенчатого нисходящего построения являются однородными в отношении символики и эмоциональной направленности (способствуют созданию единого эмоционального тона в произведении), и, во-вторых, внутреннее сцепление образов не является случайным и хаотичным, а, как отмечает Б. Соколов, происходит «по определенным и осознанным стержням», образующим «устойчивую, тематическую композицию» (Соколов, 1926, с. 38–40):

*— Как во садичке, садичке,
Во зеленом виноградичке,
На ракитовом на кустике,
На малиновом на прутике
Не соловушко песенки поет, —
Холостой парень насвистывает,
На свисточке выговаривает...*

(Киреевский, 1986, № 590).

В анализируемом примере образы ступенчатого нисходящего построения (*садичек – виноградишек – кустик – прутик*) принадлежат к одной категории пространственных понятий и образуют с конечными образами (*соловушка – парень*) единую по символической и эмоциональной направленности парадигму – любовно-свадебную, так как они являются отстоявшимися в фольклорном сознании символами любви и брака. Приведенная формула «сужения» фиксирует основное внимание воспринимающего на наиболее значимом типизированном образе холостого парня, обращаясь к молодым девушкам. Акцентированному выделению данного центрального образа способствует и прием отрицательного символического параллелизма (*не соловушко – парень*), в совокупности с формулой «сужения» являющийся приемом постепенного детализирования, необходимого для наибольшей конкретизации все того же конечного образа. Все эти средства образуют комплексную систему постепенной детализации, актуализации, укрупнения центрального образа (так называемой «ступенчатой конкретизации»), выявляя его неизменные, эстетически значимые для народно-поэтического сознания сущностные качества.

– Протекала тут **река**, речка быстрая,
Как на этой на реке плывет **лодочка**,
Иукрашена эта лодочка все ворами-разбойничками:
На корме сидит атаман с веслом,
На мысу сидит есаул с ружьем.
Середь лодочки стоит бел **шатер**,
Под шатром стоит дубовый **стол**,
За столом сидит красна **девица**,
Есаулова сестра родная,
Атаманова полюбовница,
Передней стоит золота казна.

(Киреевский, 1986, № 278).

В данном тексте ступенчатая связь образов (*река – лодочка – шатер – стол – девица*) демонстрирует применение перспективного изображения: от более отдаленного и более обширного пространственного образа (*река*), составляющего как бы задний фон картины, к постепенно приближающемуся и выделяющемуся среди них конечному, наиболее «суженному» образу – образу *красной девицы*, который является средоточием драматического, эмоционального на-

пряжения и своеобразным «толчком» к логическому развертыванию и завершению трагического содержания песни (девица рассказывает увиденный ею сон о трагической кончине атамана и есаула).

Таким образом, образная конкретизация, осуществляющаяся способом ступенчатого сужения образов, направлена на акцентированное выделение, укрупнение наиболее значимого с точки зрения художественного задания образа, являющегося средоточием типической, эстетически выверенной и закрепленной в традиции сущности, с целью фиксации на нем внимания воспринимающего фольклорный текст слушателя.

Выделение единичного образа из нескольких (многих)

Другим способом ступенчатой конкретизации в фольклорном тексте, направленной на акцентированное выделение и укрупнение наиболее значимого образа, является *выделение единичного образа из нескольких (многих)*. Данный способ, в отличие от предыдущего, основывается на нисхождении от *множественного к единичному, индивидуальному*, отличающемуся своеобразной художественной «отмеченностью» на фоне обычных объектов-образов, заполняющих художественное пространство фольклорного текста:

— *Все на пиру наедались,
Все на честном напивались,
Все на пиру порасхвастались:
Инный хвалится добрым конем,
Инный хвалится шелковым портом,
Инный хвалится селами со приселками,
Инный хвалится городами с пригородками,
Инный хвалится родной матушкой,
А безумный хвастает молодой женой.
Из тыя из земли Ляховицкия
Сидел молодой **Ставер сын Годинович:**
Он сидит за столом да сам **не хвастает.***

(Рыбников, 1989, т. 1, № 31).

Данный фрагмент, являющийся былинным типическим местом, с точки зрения анализируемого способа конкретизации — нисхождения от множественного к единичному — распадается на две неравные части: 1) первая часть через постепенную образную детализацию (подробное перечисление «причин» хвастовства — *добрым конем, шелковым портом* и т. д.) создает совокупный образ хвастаю-

щихся на пиру богатырей (грамматически совокупность выражается местоимением *все – все порасхвастались*); объединению образов в единый совокупный образ способствует и внешняя упорядоченность данной части, которая оформлена двумя синтаксическими параллелизмами, осложненными анафорическими позиционными повторами (I параллелизм – *все...*; II параллелизм – *инный хвалится...*) и формирующими внутреннее торможение повествования; 2) вторая часть фиксирует внимание на единичном образе, стоящем особняком – образе богатыря Ставра Годиновича, отличающегося от остальных тем, что *сам не хвастает*. Его обособленность обусловлена и особой художественной функцией в тексте – он служит своеобразным толчком для дальнейшего развития эпического сюжета, имеющего сказочные параллели (жена выручает мужа). Акцентированное выделение единичного образа усиливается и своеобразным ритмическим сбоем на границе перехода от первой части ко второй (на границе 9 и 10 стихов), создающим условия для переключения внимания слушающего.

Выделение образа из множества других может осуществляться и иным путем – с помощью подробной художественной детализации, «прорисовывания» единичного, основного образа и простого упоминания в тексте противопоставленного ему «множества» образов. В этом случае выделенный, акцентированный образ укрупняется, становится более выпуклым, рельефным и неизбежно привлекает внимание слушателя:

*– Бежало-бежит тридцать три корабля,
Тридцать три корабля бежит без одного.
Один-то корабль лучше-краше всех;
В том корабле было написано,
На том на кораблю напечатано:
Нос-от написан по-змеиному,
А корма-то была по-звериному,
А бока сведены по-туриному,
А кодолы-канаты были шелковые,
Паруса-то были из семи шелков,
Мачты-то, корзины позолочены.*

(Рыбников, 1990, т. 2, № 124).

В данном примере при нисхождении от множественного к единичному выделению и укрупнению центрального образа – ко-

рабля — способствуют два обстоятельства: во-первых, простое упоминание в тексте «множества» второстепенных образов-объектов, которые служат лишь фоном для выделения последующего, единичного образа, и, во-вторых, тщательное, подробное описание единичного образа, с привлечением конкретизирующих данный образ деталей «украшения», которые способствуют укрупнению образа, помогая увидеть «изображаемое», и в конечном итоге — его поэтизации, основанной как на представлении о роскошном убранстве *корабля* жениха (это проявляется в метафоризации частей корабля, в использовании метафорических сравнений, создающих причудливый образ корабля), так и на героическом представлении о волжских разбойничьих шайках, столь привлекавших воображение народа.

Таким образом, специфический для фольклорного текста тип образной конкретизации — *конкретизация ступенчатого типа*, осуществляя построение образа через способы ступенчатого нисхождения от более обширных к более узким образам, от множества образов — к единичному, способствует постепенному детализированию, конкретизации и выделению наиболее значимого в художественном отношении образа, обладающего типическими признаками, соответствующими эстетическим представлениям народа. Своеобразным художественным итогом такой конкретизации является создание образа путем его актуализации и укрупнения, стилистического усиления и фиксации на нем внимания слушателя.

8.4. Художественно-образная конкретизация линейного типа и средства ее реализации

Образная конкретизация *линейного типа* обнаруживает как характерные черты, обусловленные устной природой фольклорного текста и спецификой его развертывания (наличием вертикальных связей в тексте, возвратов, повторов и т. д.), так и общие с аналогичным типом конкретизации в литературно-художественном тексте черты (использование «непосредственных» образных определителей). Учитывая двойственный характер фольклорной линейной конкретизации, можно выделить следующие средства и способы ее реализации в структуре фольклорного текста: 1) *различные виды эпитетов*, 2) *гиперболу*, *символическое описание*, 3)

конкретизированное выражение абстрактных понятий и предметов (микрообразов) через детализированное описание, 4) замедление темпа повествования (ретардацию).

Различные виды эпитетов

Эпитет, будучи наиболее традиционным средством «непосредственной» образной конкретизации в любом типе художественного текста, в фольклорном тексте представлен несколькими специфическими разновидностями: 1) *постоянный эпитет*, 2) *тавтологический эпитет*, 3) *паратактический эпитет*, 4) *двойной эпитет*.

Постоянный эпитет, являясь элементом устного художественного канона, его специфическим условно-художественным знаком, образует вместе с определяемым им предметом некое смысловое целое, заключающее в себе определенный канонический смысл. Этот канонический смысл, снимая индивидуальность явления, вскрывает в нем общезначимую внутреннюю сущность. Особенно ярко это проявляется в *тавтологическом эпитете*, который, выделяя существенный признак в предмете, намеренно (через корневой повтор) его усиливает, тем самым способствует усилению микрообраза:

– ... *Чтоб отмыть-то красну красоту,
Что девичью волюну волошку.*

(Русская обрядовая поэзия, № 237).

Однако, как считает Г.И. Мальцев, как это внешне ни парадоксально, но «именно такая деконкретизация ведет к выявлению уникальной эстетической ценности, которая не лежит на поверхности, а скрыта, и ее нужно найти» (Мальцев, 1981, с. 25). Иными словами, постоянный эпитет, вместе с другими формульными элементами, создает глубинный подтекст фольклорного текста и создает направление самой образной конкретизации – от внешней условной формы к общезначимому эстетическому смыслу. В соответствии с этим внешне «деконкретизированный» элемент устно-поэтического канона – постоянный эпитет – обладает особым механизмом воздействия на слушателя – приводит в действие активное художественное сознание исполнителя и слушателей, тем самым реализует образную конкретизацию *на эмоциональном уровне*.

Как мы уже отмечали, фольклорному типу конкретизации свойственна тенденция к передаче отвлеченного и обобщенного

через конкретно осязаемое, предметное. Эту же тенденцию можно наблюдать и при функционировании сочетаний с постоянным эпитетом, который в фольклорном тексте часто употребляется в сочетании с уточняющими и «оживляющими» его внутреннюю форму конкретизаторами:

1) постоянный эпитет *красная (девица)* («красивая, прекрасная», что соответствует национально-художественному образу внешности и комплексно характеризует героиню как по внешним, так и по внутренним качествам) в фольклорном тексте часто конкретизируется описанием «деталей» внешности (*очи — ясные, лицо — белое, румянец — алый, уста — сахарные, тело — белое, ноги — скоры, походка — павлиная, речь — лебединая*), в целом создающие идеализированный образ лирической героини:

— Какова, какова **красна** девушка?
— Ростом она, ростом
Ни мала, ни великая,
Личиком, личиком
Бело-круглоликая,
Глазушки, глазухи,
Что ясного сокола,
Бровушки, что у черного соболя.
Сама девка бравая,
В косе лента алая.

(Киреевский, 1986, № 293);

2) микрообраз, наделенный типическим признаком, может конкретизироваться образными деталями или уточняющими эпитетами, выполняющими функцию художественного уточнения, внося разнообразие и богатство оттенков в «монолитность» и целостность типического образа:

— Нанеси, Бог, **тучу грозную**,
С ветрами со буйными,
С дождями со мелкими...

(Русская обрядовая поэзия, № 261);

— ...Голову клонит на **крутые берега**
Да на **рассыпчатые**...

(Русская обрядовая поэзия, № 258).

Особые конкретизирующие свойства *паратактического эпитета* заключаются в том, что определяющий предмет признак выра-

жен именем существительным, «предметность» которого увеличивает соотношенность представлений, заключенных в соположенных лексемах, и, соответственно, зрительную осязаемость образа:

– *Он разъехался с раздольца чиста поля
Ко славному ко терему злату верху...*
(Рыбников, 1989, т. 1, № 15);

– *Да привезли они башмачки зелен сафьян...*
(Русская обрядовая поэзия, № 268).

Двойной эпитет, подобно парным сочетаниям, в которых «оба слова взаимно ограничивают друг друга, уточняя, усиливая, выделяя только одно, общее им обоим значение» (Евгеньева, 1963, 264), выполняет стилистико-усилительную функцию:

– *Покинь, покинь молодец,
Покинь, покинь, бел-румян!*
(Киреевский, 1986, № 27);

– *Давайте-ка сольем Степанушке
Чуден золот крест...*
(Исторические песни XVII в., № 156).

Гипербола, символическое описание

Наряду с постоянным эпитетом и его модификациями в создании условно-художественного типа изобразительности в фольклорном тексте участвуют и другие средства образной конкретизации – *гипербола* и *символическое описание*, конкретизирующие свои художественные функции в соответствии с жанровой спецификой текста:

– гипербола в былине:

– *Тут стал его бурушка поскакивать
С горы на гору, с холмы на холму,
Реки-озера перескакивать,
Широки раздолья между ног пущать.*
(Рыбников, 1989, т. 1, № 30);

– гипербола в лирической песне:

– *Плакала сударушка, обливалась слезами,
Залила сударушка все дорожки и лужки,
Все дорожки и лужки, круты, славны бережки.*
(Киреевский, 1986, № 32).

Если в тексте былины гипербола служит образному подчеркиванию, «уточнению» центрального образа – образа богатыря, яв-

ляющего собой эстетическое воплощение величия силы, т. е. является дополнительной образной деталью в построении и выражении эстетической сущности основного эпического образа, то гиперболы в лирической песне служат усилению чувства, эмоционального напряжения в тексте и является своеобразным толчком к развитию основной лирической темы (т. е. становится риторической фигурой).

Основной функцией *символического описания* как средства образной конкретизации является выделение эмоционально насыщенных ситуаций, конкретно-зримое воплощение психологически повышенных состояний и душевных переживаний персонажа:

— *Со восточной, со восточной со сторонки
Не студен, холоден ветерок поносит;
Все дубровушкиво поле расшумелися.
Ничего-то во шуму, в роще не слышно,
Во тумане никого не видно.*

(Киреевский, 1986, № 95);

— *Там, там на Дону
Тонка, гибка жердочка.
А кто ж по ней перешол?
А кто ж ково перевел?
— Перешол Данила-свет,
Микитьевич перешол.
Настасьюшку перевел.*

(Киреевский, 1986, № 261).

Так, использование традиционных символов *печали — холодного ветра, шума леса, тумана*, имеющих яркую символически-оценочную выразительность, в зачине лирической песни служит своеобразным эмоциональным прологом, задает нужную эмоциональную тональность всему тексту и одновременно в качестве символических, конкретно-зримых микрообразов, последовательно нанизывающихся один на другой, участвуют в создании основного образа — тоскующего по своей милой молодого казака. Символическое описание, использующее традиционные символы *моста, жердочки* и других символов, связанных с преодолением преграды, какой-либо границы, является символическим изображением целого комплекса психологических переживаний героини, ожидающей замужества и связанной с ним разлуки с родным домом. В целом, и гиперболы, и символическое описание являются элемента-

ми условно-художественного типа изобразительности, создающего иллюзорную эстетическую действительность фольклорного текста, тем самым участвуют в реализации образной конкретизации на эмоциональном уровне.

Конкретизированное выражение абстрактных понятий и предметов (микрообразов) через детализированное описание

В соответствии с общефольклорной тенденцией к передаче абстрактного, обобщенного через конкретно-зримое и осязаемое фольклорная традиция выработала целый арсенал соответствующих специфических средств, среди которых можно отметить и конкретизированное выражение абстрактных понятий и предметов (микрообразов) через детализированное описание, находящее различную текстовую реализацию в соответствии с жанровой спецификой и эстетическими задачами в виде следующих разновидностей.

1. Выражение качества, свойства, состояния через конкретизацию действием:

— *Со честна пира пошла она невесела,
Прикручивиши пошла, припечаливиши,
Приклонила буйну голову к сырой земли,
Очи ясные втопила во сыру землю...*

(Рыбников, 1989, т. 1, № 15);

— *Что ты, конь, не весёл идешь,
По лугам ты идешь — травы не рвешь,
По озерам идешь — воды не пьешь.*

(Киреевский, 1986, № 444);

— *Без тебя у дому пусто,
Без тебя невесело:
Все гости приунымиши сидят,
Приунымиши, пригорюнимиши,
Ни пьют, ни кушают
И бояр не слушают.*

(Киреевский, 1986, № 259);

— *Скоро послышался в лесу страшный шум: деревья трещали, сухие листья хрустели; выехала из лесу баба-яга...*

(Афанасьев, «Василиса Прекрасная», с. 69).

В данных примерах передача быстроты движения, шума, удивления, печали, горя и других абстрактных понятий и состояний персонажей через динамическое описание с использованием гла-

голов способствует усилению пластичности, динамичности, жизненной конкретности изображаемого и увеличивает зрительную впечатляемость от созданных микрообразов.

2. Гиперболизированное выражение силы персонажа через детализированное описание результата ее действия:

– *Хватил Котеня богатырскую палицу,
Ударил он по высокому терему:
В теремах стены да тыны порассыпалися,
Кирпичные печки поразвалилися,
Орловые грядки повывадали,
В теремах верхи как огнем пожгло...*

(Рыбников, 1989, т. 1, № 86);

– *Закрычал Соловей-разбойник зычным голосом,
У Ильи добрый конь на колена пал...*

(Рыбников, 1990, т. 2, № 170).

Как и в предыдущих примерах, конкретизированное выражение силы эпических персонажей через детализированное описание ее результативности создает видимый эффект действия этой силы, увеличивает грандиозность поединка и вносит дополнительную образную деталь в создание величественного облика былинного персонажа.

3. Конкретизированное выражение предмета (образа) через детализированное описание:

– *А молодой Дюк Степанович, княжецкий сын,
Он одел **одежицу драгоценную**:
Строчечка строчена в одежице чистым серебром,
Другая строчена красным золотом;
В пуговки воплетано по доброму-то молодцу,
В петельки воплетано по красной по девушке:
Как застенутся – так обоймутся,
А расстенутся – и поцелуются;
На головушке у Дюка сделана **шляпонька**:
Спереду так введено красно солнышко,
И сзади введен светел месяц,
А на верховьнице шляпы быдто жар горит.*

(Рыбников, 1989, т. 1, № 16);

– *Никогда-то у нас **Стенька Разин**
Да он в круг не хаживал,
А теперь-то он во кругу стоит.
На нем сапожки козловые на босу ногу,*

*Зеленый его кафтанчик нараспашечку.
Свою шапочку-кабардиночку держит во подмышечке.*
(Исторические песни XVII в., № 154);

*— Будет зима, зима холодная,
Зима морозливая;
Выпадут снега глубокие,
Будут морозы рождественские
И крещенские;
Позябнут лапочки лебединые.*

(Русская обрядовая поэзия, № 258).

Во всех примерах с помощью подробного описания нанизывающихся друг на друга образных деталей (микрообразов) создается («рисуетя») конкретизированный, материально ощутимый *цельный* образ.

В сказке, в соответствии с жанровой спецификой, через детализированное описание всего волшебного, сказочного (деталей внешности, жилища, волшебных атрибутов, признаков и т. д.) создаются образы необычных сказочных персонажей:

— (избушка бабы-яги) ...*забор вокруг избы из человеческих костей, на заборе торчат черепа людские с глазами; вместо дверей у ворот — ноги человечьи, вместо запоров — руки, вместо замка — рот с острыми зубами.*

(Афанасьев, «Василиса Прекрасная», с. 69).

4. Выражение чувства (состояния) через конкретизированный образ:

*— Не одна-то, не одна
Во поле **дорожка**, в поле пролегала широко.
Зарастала та дорожка
Ельничком, березничком, молодым горьким осинничком.
Ах, да что не белою её,
Белою порошею, белою порошей её занесло.
Вот нельзя-то мне, нельзя,
К любушке, сударушке, нельзя мне проехать молодцу!*

(Лопатин, Прокунин, № 23).

В данном примере грустное чувство от разлуки, расставания с любимой передается через традиционный лирический образ *дороги*; конкретизирующие данный образ детали — *заросла ельничком, березничком, осинничком, занесена порошею* — усугубляют непреодолимость данного препятствия, невозможность свидания с милой и,

следовательно, усиливают горечь разлуки, повышают общий эмоциональный волнующий тон.

Замедление темпа повествования (ретардация)

Не менее значимым средством линейной образной конкретизации в фольклорном тексте является *замедление темпа повествования (ретардация)* с целью детализации, выделения наиболее значимого компонента, усиления изобразительности действия и эмоционального впечатления. Это конкретизирующее средство базируется на особой функции глагола в любом типе художественного текста, его динамических свойствах и особом эстетическом потенциале. М.Н. Сперанский, определяя ретардацию (медлительность) как один из основных признаков устно-поэтических произведений, усматривает в этом приеме и существенный эстетический потенциал: «Под термином «медлительности» мы разумеем такое изложение, когда оно задерживает рассказ и внимание слушателя на отдельных, часто второстепенных деталях, заставляя этим слушателя внимательно следить за медленным развитием действия или картины и этим удлиняя время эстетических восприятий и в то же время подчеркивая цельность изображения» (Сперанский, 1916, XL).

Средствами ретардации в фольклорном эпическом тексте являются, прежде всего, *типические места*, детально «прорисовывающие» с помощью идеализирующих образных уточнителей наиболее значимые для эпического сознания места с целью привлечения внимания слушателя и усиления эмоционального впечатления:

*– Стал добра коня Добрынюшка заседлывать,
Стал заседлывать да стал улаживать.
Под седельшко черкасское
Полагал потничек он шелковенький,
И полагал-то он седельшко черкасское,
Черкасское седельшко, недержаное:
Обсажено тое седельшко есть камешком,
Дорогим камешком самоцветным,
Самоцветным камешком обзолоченным;
Он подпруженки подтягивал шелковеньки,
Стремяночки полагал железа он булатного,
Пряжечки-то полагал красна золота,
Все не для красы, для угожества,
А для-ради крепости богатырския:
Подпруженьки шелковеньки тянутся – так они не рвутся,*

*Булат-железо гнется-то — не ломится,
Пряжечки красна золота не мокнут — не ржавеют.*
(Рыбников, 1989, т. 1, № 8).

«Притормаживающий» эффект имеют и *различные виды лексико-синтаксических повторов*:

— цепной повтор:

*— Не успели вина пить, в барабаны стали бить,
В барабаны выбивали, нас молодцев высылали,
Нас молодцев высылали, легки шляпы надевали,
Легки шляпы со перами, с генералами гуляли.
Легки шляпы со перами, с генералами гуляли.
Генерал с нами гулял, сорок пушек заряжал,
Сорок пушек заряжал, в Костроман-город стрелял.*
(Киреевский, 1986, № 62);

*— Он по той тюрьме похаживал, гомеоптотон
По злосыястные разгуливал,
По злосыястные разгуливал, цепной повтор
Во карман руки посуивал,
Во карман руки посуивал, цепной повтор
Табаку трубку раскуривал,
Раскуривши, выговаривал... этимологическая фигура*
(Исторические песни XVIII в., с. 215).

Сочетание в одной структуре следующих друг за другом цепных повторов, дополнительно осложненных другими видами повторов (грамматического и лексического характера), значительно замедляет общий темп повествования, задерживая внимание слушателя на каждом (мельчайшем) этапе действия персонажа (образа), обеспечивая непрерывность, конкретизированную точность в изображении, создавая *особую форму выражения художественной информации* — через большее, чем в кодифицированном языке, количество речевых единиц. Подобная форма художественного изложения, которую можно наблюдать в различных фольклорных жанрах, по мнению Е.Б. Артеменко, «создает выпуклую, рельефную, без светотеней подачу каждого факта, каждой изображаемой детали, в чем, по-видимому, кроется полностью или отчасти секрет специфической фольклорной образности» (Артеменко, 1977, с. 108). Образ при данном способе конкретизации постепенно «прорисовывается», обретая черты цельности, стереоскопической формы. К тому же различные виды повторов, притормаживая действие, украшают

текст привычным «орнаментом», дополнительно привлекая к нему внимание слушателя.

Замедление темпа повествования может проявляться и в виде *поэтапного описания действия*, выраженного эстетически обусловленной последовательностью глаголов, создающей динамически развивающуюся на глазах слушателя картину:

– *Встречали* князя Долгорукова
С тихого Дона, его, казаки,
Подхватили князя Долгорукова
Под белые руки его,
Повели же князя Долгорукова
Во станичную избу,
Посадили его, князя Долгорукова,
На большое место его, под окно,
Стали князя Долгорукова
Крепко спрашивать, его...

(Исторические песни XVIII в., с. 85).

Детальное «прорисовывание» особо значимых в художественном отношении мест фольклорного текста, «дробность» изображения, выражающаяся последовательной цепью нанизывающихся друг на друга глаголов, сопровождающихся объектными и обстоятельственными конкретизаторами, создает иллюзию причастности к сюжетному действию, представляет образ цельным, зримым, выпуклым, что и является одним из средств активизации воображения слушающего.

Дополнительным средством увеличения изобразительных возможностей глагола является употребление его в особых формах – прерывисто-смягчительного и интенсивно-кратного способов глагольного действия, которые представляют действие длительным, осязаемо-конкретным, насыщенным, вне четко очерченных внутренних пределов:

– *Стал Добрынюшка он стрелочки накладывать,*
Стал Добрынюшка тетивочки натягивать,
Стал королевский тугий лук покрякивать,
Шелковые тетивочки полопывать...

(Рыбников, 1989, т. 1, № 8).

Данные специфически фольклорные средства образной конкретизации можно считать аналогом эстетически обусловленной последовательности глаголов («дробности» изображения) в художествен-

ной речи, основная функция которых базируется на эстетическом потенциале глагола как средства создания «конкретности, пластичности, динамизма, а в целом — жизненности «изображения» писателем поэтической действительности» (Кожина, 1972, с. 107).

Таким образом, третий тип образной конкретизации в фольклорном тексте — *линейная конкретизация* — средствами ее осуществления подтверждает отмеченную выше тенденцию к передаче отвлеченного и обобщенного через конкретно осязаемую, зримую форму. При этом в ходе линейно развертывающейся конкретизации фольклорный образ (*целое*) строится как *единство последовательно нанизывающихся друг на друга деталей* (образных уточнителей), усиливающих эстетически выверенную сущность типического фольклорного образа.

Выделенные нами типы образной конкретизации в фольклорном тексте, сформированные в результате длительной художественной традиции и имеющие устойчивый характер, сочетающие в себе черты *выразительной, изобразительной и эмоционально-оценочной конкретизации*, соответствуют определенным этапам в развитии фольклорной образности: от тождества природного и человеческого через сопоставление и выделение — к индивидуализации, которая в полной мере найдет реализацию в литературно-художественном тексте. В соответствии со спецификой фольклорной образности, базирующейся на рельефной, выпуклой подаче типического образа, усиливающейся образной детализацией, тщательным «прорисовыванием» и сосредоточением внимания на типичных, наиболее значимых, эстетически осмысленных фольклорным сознанием качествах образа, сам фольклорный образ приобретает стереоскопическую форму, обеспечивающую ему объемность, цельность. При этом цельность образа создается единством образных деталей, которые характеризуют основной образ различными способами: либо параллельно (через сопоставление микрообразов), либо ступенчато (через постепенное движение от широкого микрообраза — к узкому, от множественного — к единичному), либо последовательно (через непосредственное определение или нагнетание микрообразов).

Являясь по своей сути аналогом художественной конкретизации, которая целенаправленно, с помощью целой системы речевых

средств переводит слово-понятие в слово-образ, активизирующий воображение воспринимающего, *фольклорная конкретизация* в целом существенно отличается от образной конкретизации в литературном тексте, прежде всего, тем, что направлена на создание эстетически значимого *типического фольклорного образа*, являющегося компонентом особой эстетической (идеализированной, условно-художественной) действительности фольклорного текста. В соответствии с этим основной целью фольклорной конкретизации является актуализация, выделение, стилистическое усиление эстетически выверенной сущности традиционного образа (через сопоставление, выделение и детализацию). Отсюда ее *двойственный характер*, поскольку выражение существенного, типического признака традиционного образа осуществляется в конкретно-осязаемой условно-художественной форме, обладающей особым аллюзивным и суггестивным потенциалом.

Вопросы и задания

1. В чем, по мнению М.Н. Кожинной, заключается сущность художественно-образной конкретизации как особого свойства художественной речи?
2. В каком соотношении находятся между собой конкретизация в устной, художественной и фольклорной речи? Чем обусловлена специфика образной конкретизации в фольклорном тексте и каковы ее основные черты?
3. Охарактеризуйте способы и средства образной конкретизации сопоставительного типа в фольклорном тексте. На чем основаны образопорождающие свойства данного типа конкретизации?
4. Назовите и охарактеризуйте основные способы ступенчатой конкретизации в фольклорном тексте. На чем основан механизм образной конкретизации ступенчатого типа?
5. Охарактеризуйте способы, средства и механизм образной конкретизации линейного типа в фольклорном тексте. В чем заключается ее двойственный характер?

Рекомендуемая литература

Основная

1. Аникин, В.П. Теория фольклора : курс лекций / В.П. Аникин. – М. : Изд-во МГУ, 1996. – 408 с.
2. Венгранович, М.А. Экстралингвистическая обусловленность лингвостилевой специфики фольклорного текста : монография / М.А. Венгранович. – Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2004 – 197 с.
3. Евгеньева, А.П. Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII–XX вв. / А.П. Евгеньева. – М. ; Л. : Изд-во Академии наук СССР, 1963. – 338 с.
4. Кожина, М.Н. О речевой системности научного стиля сравнительно с некоторыми другими / М.Н. Кожина. – Пермь : Изд-во Пермского ун-та, 1972. – 395 с.
5. Лазутин, С.Г. Поэтика русского фольклора / С.Г. Лазутин. – М. : Высш. шк., 1989. – 208 с.
6. Мальцев, Г.И. Традиционные формулы русской необрядовой лирики : к изучению эстетики устно-поэтического канона / Г.И. Мальцев // Русский фольклор. Т. XXI. Поэтика русского фольклора. – Л. : Наука, 1981. – С. 13–38.
7. Соколов, Б.М. Экскурсы в область поэтики русского фольклора / Б.М. Соколов // Художественный фольклор. – М. : ГАХН, 1926. – С. 30–53.

Дополнительная

8. Артеменко, Е.Б. Синтаксический строй русской народной лирической песни в аспекте ее художественной организации / Е.Б. Артеменко. – Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1977. – 159 с.
9. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – Л. : Гослитиздат, 1940. – 648 с.
10. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В.И. Даль. – М. : Русский язык, 1999.
11. Кожина, М.Н. Стилистика русского языка / М.Н. Кожина. – М. : Просвещение, 1993. – 224 с.
12. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров : человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 464 с.

13. Неклюдов, С.Ю. Особенности изобразительной системы в до-литературном повествовательном искусстве / С.Ю. Неклюдов // Ранние формы искусства : сб. ст. — М. : Искусство, 1972. — С. 191—215.
14. Померанцева, Э.В. Мифологические персонажи в русском фольклоре / Э.В. Померанцева. — М. : Наука, 1975. — 191 с.
15. Потебня, А.А. Мысль и язык / А.А. Потебня // Собр. трудов. — М. : Лабиринт, 1999. — 268 с.
16. Пропп, В.Я. Язык былин как средство художественной изобразительности / В.Я. Пропп // Ученые записки Ленинградского ун-та. — 1954. — № 173. — Вып. 20.
17. Разумова, И.А. Стилистическая обрядность русской волшебной сказки / И.А. Разумова. — Петрозаводск : Карелия, 1991. — 163 с.
18. Рошияну, Н. Традиционные формулы сказки [на материале румынского и восточнославянского фольклора] : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Н. Рошияну. — М., 1967.
19. Селиванов, Ф.М. Поэтика былин. Ч. 1. Система изобразительно-выразительных средств / Ф.М. Селиванов. — М. : Изд-во МГУ, 1977. — 128 с.
20. Скафтымов, А. Поэтика и генезис былин / А. Скафтымов // Статьи о русской литературе. — Саратов : Кн. изд., 1958. — С. 3—76.
21. Сперанский, Н.М. Общий вступительный очерк / Н.М. Сперанский // Русская устная словесность. Т. 1. Былины. — М. : Сабашниковы, 1916. — 455 с.
22. Тарланов, З.К. Поэтика слова / З.К. Тарланов. — Петрозаводск : Карелия, 1983. — 127 с.
23. Толстой, Н.И. Язык и народная культура : очерки по славянской мифологии и этнолингвистике / Н.И. Толстой. — М. : Индрик, 1995. — 512 с.
24. Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического / В.Н. Топоров. — М. : Прогресс, 1995. — 624 с.
25. Ухов, П.Д. Атрибуция русских былин / П.Д. Ухов. — М. : Изд-во Москов. ун-та, 1970. — 190 с.

26. Хроленко, А.Т. Поэтическая фразеология русской народной лирической песни / А.Т. Хроленко. — Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1981. — 162 с.
27. Червинский, П.П. Семантический язык фольклорной традиции / П.П. Червинский. — Ростов н/Д : Изд-во Ростовского ун-та, 1989. — 229 с.

Библиографический список

1. Адоньева, С.Б. Сказочный текст и традиционная культура / С.Б. Адоньева. – СПб. : Изд-во СПбУ, 2000. – 181 с.
2. Аникин, В.П. Теория фольклора : курс лекций / В.П. Аникин. – М. : Изд-во МГУ, 1996. – 408 с.
3. Артеменко, Е.Б. Синтаксический строй русской народной лирической песни в аспекте ее художественной организации / Е.Б. Артеменко. – Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1977. – 159 с.
4. Афанасьев, А.Н. Поэтические воззрения славян на природу : в 3 т. / А.Н. Афанасьев. – М. : Современный писатель, 1995.
5. Баранникова, Л.И. Народно-поэтическая речь и ее место в системе функционально-стилевых различий диалектной речи / Л.И. Баранникова // Вопросы теории и методики изучения русского языка. – Саратов : Изд-во Саратовского ун-та, 1965. – С. 251–259.
6. Богатырев, П.Г. Вопросы теории народного искусства / П.Г. Богатырев. – М. : Искусство, 1971. – 261 с.
7. Богословская, О.И. Язык фольклора и диалект : учеб. пособие / О.И. Богославская. – Пермь : Пермский университет, 1985. – 72 с.
8. Богуславский, В.М. Человек в зеркале русской культуры, литературы и языка / В.М. Богуславский. – М. : Космополис, 1994. – 237 с.
9. Венгранович, М.А. Экстралингвистическая обусловленность лингвостилевой специфики фольклорного текста : монография / М.А. Венгранович. – Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2004. – 197 с.
10. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – Л. : Гослитиздат, 1940. – 648 с.
11. Гусев, В.Е. Эстетика фольклора / В.Е. Гусев. – Л. : Наука, 1967. – 319 с.
12. Гусев, В.Е. Русская народная художественная культура (теоретические очерки) / В.Е. Гусев. – СПб. : Наука, 1993. – 110 с.
13. Даль, В.И. Пословицы, поговорки и прибаутки русского народа : сб. в 2 т. / В.И. Даль. – СПб. : Литера, Виан, 1997.
14. Евгеньева, А.П. Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII–XX вв. / А.П. Евгеньева – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1963. – 338 с.

15. Колесов, В.В. Древняя Русь: наследие в слове. Мир человека / В.В. Колесов. – СПб. : Филологический ф-т СПбУ, 2000. – 326 с.
16. Кравцов, Н.И. Проблемы славянского фольклора / Н.И. Кравцов. – М. : Наука, 1972. – 360 с.
17. Лазутин, С.Г. Поэтика русского фольклора / С.Г. Лазутин. – М. : Высш. шк., 1989. – 208 с.
18. Лотман, Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс / Ю.М. Лотман // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М. : Наука, 1973. – С. 16–22.
19. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 464 с.
20. Мальцев, Г.И. Традиционные формулы русской необрядовой лирики (К изучению эстетики устно-поэтического канона) / Г.И. Мальцев // Русский фольклор. Т. XXI. Поэтика русского фольклора. – Л. : Наука, 1981. – С. 13–38.
21. Мелетинский, Е.М. Миф и историческая поэтика фольклора / Е.М. Мелетинский // Избранные статьи. Воспоминания. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1998. – С. 11–32.
22. Неклюдов, С.Ю. Особенности изобразительной системы в до-литературном повествовательном искусстве / С.Ю. Неклюдов // Ранние формы искусства : сб. ст. – М. : Искусство, 1972. – С. 191–215.
23. Никитина, С.Е. Устная народная культура и языковое сознание / С.Е. Никитина. – М. : Наука, 1993. – 187 с.
24. Никитина, С.Е. Устная народная культура как лингвистический объект / С.Е. Никитина // Известия АН СССР. – 1982. – Т. 41. – № 5. – С. 423.
25. Оссовецкий, И.А. О языке русского традиционного фольклора / И.А. Оссовецкий // Вопросы языкознания. – 1975. – № 5. – С. 66–78.
26. Оссовецкий, И.А. Некоторые наблюдения над языком стихотворного фольклора / И.А. Оссовецкий // Очерки по стилистике художественной речи. – М. : Наука, 1979. – С. 199–252.

27. Потебня, А.А. Мысль и язык / А.А. Потебня // Собрание трудов. – М. : Лабиринт, 1999. – 268 с.
28. Потебня, А.А. О некоторых символах в славянской народной поэзии / А.А. Потебня. – 2-е изд. – Харьков : Изд-во М.В. Потебня, 1914. – 243 с.
29. Пропп, В.Я. Фольклор и действительность / В.Я. Пропп. – М. : Наука, 1976. – 328 с.
30. Пропп, В.Я. Язык былин как средство художественной изобразительности / В.Я. Пропп // Ученые записки Ленинградского ун-та. – 1954. – № 173. – Вып. 20. – С. 375 – 405.
31. Путилов, Б.Н. Эпический мир и эпический язык / Б.Н. Путилов // История, культура, этнография и фольклор славянских народов : IX международный съезд славистов. – М. : Наука, 1983. – С. 170–184.
32. Путилов, Б.Н. Проблемы типологии этнографических связей фольклора / Б.Н. Путилов // Фольклор и этнография: связи фольклора с древними представлениями и обрядами. – Л. : Наука, 1977. – С. 3–14.
33. Разумова, И.А. Стилистическая обрядность русской волшебной сказки / И.А. Разумова. – Петрозаводск : Карелия, 1991. – 163 с.
34. Селиванов, Ф.М. Поэтика былин. Ч. 1. Система изобразительно-выразительных средств / Ф.М. Селиванов. – М. : Изд-во МГУ, 1977. – 128 с.
35. Скафтымов, А. Поэтика и генезис былин / А. Скафтымов // Статьи о русской литературе. – Саратов : Кн. изд., 1958. – С. 3–76.
36. Соколов, Б.М. Эскурсы в область поэтики русского фольклора / Б.М. Соколов // Художественный фольклор. – М. : ГАХН, 1926. – С. 30–53.
37. Сперанский, Н.М. Общий вступительный очерк / Н.М. Сперанский // Русская устная словесность. Т. 1. Былины. – М. : Сабашниковы, 1916. – 455 с.
38. Стеблин-Каменский, М.И. Фольклор и литература : общие выводы из частного материала / М.И. Стеблин-Каменский // Известия АН СССР. – 1972. – Т. XXXI. – Вып. 3. – С. 248–255.
39. Тарланов, З.К. Поэтика слова / З.К. Тарланов. – Петрозаводск : Карелия, 1983. – 127 с.

40. Тарланов, З.К. Язык и поэтика фольклора : проблемы, итоги, перспективы / З.К. Тарланов // Язык и поэтика фольклора : доклады Международной конференции 15–18 сентября 1999 г. – Петрозаводск : Изд-во Петрозавод. ун-та, 2001. – С. 3–12.
41. Толстой, Н.И. Язык и народная культура : очерки по славянской мифологии и этнолингвистике / Н.И. Толстой. – М. : Индрик, 1995. – 512 с.
42. Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического / В.Н. Топоров. – М. : Прогресс, 1995. – 624 с.
43. Фрейденберг, О.М. Миф и литература древности / О.М. Фрейденберг. – М. : Вост. лит. РАН, 1998. – 798 с.
44. Хроленко, А.Т. Своеобразие фольклорного слова / А.Т. Хроленко // Русский фольклор. Т. XXVI. Проблемы текстологии фольклора. – Л. : Наука, 1991. – С. 123–130.
45. Хроленко, А.Т. Поэтическая фразеология русской народной лирической песни / А.Т. Хроленко. – Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1981. – 162 с.
46. Хроленко, А.Т. Введение в лингвофольклористику: учеб. пособие / А.Т. Хроленко. – М. : Флинта : Наука, 2010. – 192 с.
47. Червинский, П.П. Семантический язык фольклорной традиции. – Ростов н/Д : Изд-во Ростовского ун-та, 1989. – 229 с.
48. Чистов, К.В. Специфика фольклора в свете теории информации / К.В. Чистов // Типологические исследования по фольклору. – М. : Наука, 1975. – С. 26–43.
49. Чистов, К.В. Поэтика славянского фольклорного текста : коммуникативный аспект / К.В. Чистов // История, культура, этнография и фольклор славянских народов : VIII Международный съезд славистов. – М. : Наука, 1978. – С. 299–326.
50. Щапов, А.П. Исторические очерки народного мирозерцания и суеверия / А.П. Щапов // Сочинения. – СПб. : Изд-е М.В. Пирожкова, 1906. – Т. 1. – С. 46–173.

Список сокращений

- Афанасьев* – Народные русские сказки. Из сборника А.Н. Афанасьева. М.: Художественная литература, 1979. 348 с.
- Былины Севера* – Былины Севера. Т. 2 (Прионежье, Пинега, Поморье). М. – Л., 1951. 847 с.
- Гильфердинг* – Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом летом 1871 г. Т. 1, 2, 3. М. – Л.: АН СССР, 1949 – 1951.
- Даль, пословицы* – Даль В.И. Пословицы, поговорки и прибаутки русского народа. Сборник в двух томах. Санкт-Петербург: Литера, Виан, 1997.
- Исторические песни XVII в.* – Исторические песни XVII в. М. – Л.: Наука, 1966.
- Исторические песни XVIII в.* – Исторические песни XVIII в. Л.: Наука, 1971.
- Исторические песни XIX в.* – Исторические песни XIX в. Л.: Наука, 1973.
- Киреевский 1977* – Собрание народных песен П.В. Киреевского. Записки Языковых в Симбирской и Оренбургской губерниях. Т. 1. Л.: Наука, 1977.
- Киреевский 1986* – Собрание народных песен П.В. Киреевского. Тула: Приокское книжное издательство, 1986. 462 с.
- Лопатин, Прокунин* – Лопатин Н.М., Прокунин В.П. Русские народные лирические песни. М., 1956. 458 с.
- Мякутин* – Песни оренбургских казаков. I. Песни исторические. Собрал сотник А.И. Мякутин. Оренбург: Издание оренбургского казачьего войска, 1904. 294 с.
- Русская обрядовая поэзия* – Жили-были... Русская обрядовая поэзия. СПб., 1998. 285 с.
- Русская народная поэзия* – Русская народная поэзия. Эпическая поэзия. Л.: Художественная литература, 1984. 440 с.
- Рыбников* – Песни, собранные П.Н. Рыбниковым. В трех томах. Петрозаводск: Карелия, 1989 – 1991.
- Соболевский* – Великорусские народные песни: В 7-ми томах. Изданы А.И. Соболевским. СПб., 1895 – 1902.
- Худяков* – Великорусские сказки в записях И.А. Худякова / Отв. ред. В.Г. Базанов. М.: Наука, 1964.
- Шейн* – Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т.п. Материалы, собранные и приведенные в порядок П.В. Шейном. Т.1. Вып.1. СПб., 1898.

Содержание

| | |
|--|------------|
| Предисловие..... | 3 |
| Лекция 1 (вводная). Язык фольклора, его специфика и место в системе русского языка..... | 7 |
| Модуль 1. ЭКСТРАЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕКСТА..... | 25 |
| Лекция 2. Фольклорное сознание как особый тип художественного освоения действительности..... | 25 |
| Лекция 3. Фольклорная коммуникация как особый тип художественной коммуникации..... | 54 |
| Лекция 4. Специфика проявления категорий субъекта и адресата в фольклорном тексте..... | 75 |
| Лекция 5. Специфика фольклорной речедеятельностной макросферы..... | 109 |
| Модуль 2. КОМПЛЕКС БАЗОВЫХ СТИЛЕВЫХ ЧЕРТ ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕКСТА..... | 148 |
| Лекция 6. Обобщенность как базовая стилевая черта фольклорного текста | 148 |
| Лекция 7. Традиционность (фольклорная стереотипность) как базовая стилевая черта фольклорного текста..... | 188 |
| Лекция 8. Художественно-образная конкретизация как базовая стилевая черта фольклорного текста..... | 221 |
| Библиографический список..... | 260 |
| Приложение..... | 264 |

Учебное издание

Венгранович Марина Александровна

СТИЛИСТИКА ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕКСТА

Учебное пособие

Редактор *Е.Ю. Жданова*

Вёрстка: *Л.В. Сызганцева*

Дизайн обложки: *Г.В. Карасева*

Подписано в печать 02.09.2011. Формат 60×84/16.

Печать оперативная. Усл. п. л. 15,46.

Тираж 50 экз. Заказ № 1-49-11.

Тольяттинский государственный университет
445667, г. Тольятти, ул. Белорусская, 14