

success of the planet as a result of his struggle with the devil and his soul.

Kubravia scientist Sulaiman Gukbulut in the monograph "Najmiddin Kubro" deliberately said about the meaning of color. Najmiddin Kubro pointed out that the main point of the purple symbol is the ammora, while the purple is the symbol of the life of the nobility, that is, the power: for it is a symbol of the coming out and expectation of the body from the dark ravine. The fact that the plant is green indicates that it is alive. According to the Sheikh, green is the color of the morning⁷".

In the Kubravia, the green is a symbolic of the life of the heart, its vibrancy, and as Kubro classifies voluntary death, one of them shows the blue-green death. Green death is about killing the world-related dreams by wearing patched clothing from cheap fabric pieces. Hussein Voiz Kashifi also stated in the "Futuvvatnomai Sultoniy" that the green cross is worn by the noble and always alive people.

We can see the purified state of the soul in blue in "Favoyikh ul-jamol". Blue was the color of the sky, the color of the skirts worn by the slimmer and the perfect man to wear. Sheikh Kubro considered black as a sign of admiration, symbolizing the spirit's drowning⁸.

As the sheikh gives the zikr's life with colors, it shows green as the color that remains in the end. Black represents the color that remains the end of tasavvuf life.

Najmiddin Kubro, as a scholar of the spirit, skillfully described and interpreted the subtle latent

boundaries of the human being in the sensory phase in the book "Favoyikh ul-jamol", "Risola fil halva", "Min-ojls solikin and meroj ul tolibin".

The issue of color is not only a kubravia, but also an important issue for tasavvufs in all ways. It is also important in defining the methods of teaching and in understanding the follower addresses. The study of colors leads to a more accurate and deep analysis of Sufi poetry. Even in today's advanced material world, tasavvuf is a bit closer to life, and it helps to cultivate a love for the spiritual life.

REFERENCES:

1. Ал-Куръон Ал- Карим. — Т.: Фан. 2002. — Б.158.
2. Шайх Нажмиддин Кубро. Тасаввуфий ҳаёт. — Тошкент. Мовароуннаҳр. 2004. —Б. 114
3. С.Гукбулут. Нажмиддин Кубро. Хаёти, асарлари, карашлари. Инсан йайинлари. Истанбул, 2010, Б.274.
4. Г. С. Ландсберг. Оптика. — Тошкент. Ўқитувчи.1981. —Б.10-11
5. Хусайн Воиз кошифий. Футувватномаи султоний ёхуд жавонмардлик тариқати. — Тошкент. Абдулла
6. Э. Очилов. Муборак сарчашмалар. — Тошкент. Ўқитувчи. 1997. —Б. 74-75
7. Қодирий номидаги халқ мероси нашриёти. 1994. — Б. 44
8. [http:// www/ gavsulazam. De/ turk/ tasavvuf/ hu. htm.](http://www/gavsulazam.De/turk/tasavvuf/hu.htm)

Копаница Любовь Николаевна

*доктор филологических наук, профессор кафедры фольклористики,
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко*

КОЛЛЕКТИВНОЕ МЕНТАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО ФОЛЬКЛОРА В КОНЦЕПТУАЛЬНЫХ ДОМИНАНТАХ

Kopanytsa L. N.

*Doctor of Philology, Professor,
Kyiv National Taras Shevchenko University*

COLLECTIVE MENTAL SPACE OF FOLKLORE IN CONCEPTUAL DOMINANTS

Аннотация. В статье на материале украинской устной лирики и актуальных тенденций когнитивной гуманитаристики определен набор базовых концептов и закономерности их сочетаемости в народной песне, освещаются перспективные линии изучения концептуального пространства песенного дискурса в аспекте его коммуникативной стратегии, исследования диалектики и эволюции поэтического мышления а также аргументация необходимости этнокультурных, социальных, этнопсихологических и эстетических измерений фольклорного текста, прежде всего, для выразительности онтологического и аксиологического статуса этого фольклорного феномена в общенациональном культурном пространстве.

Summary. The article, based on the material of Ukrainian oral lyrics and the current trends of cognitive humanities, defines a set of basic concepts and patterns of their compatibility in folk songs, highlights promising lines of studying the conceptual space of song discourse in terms of its communicative strategy, the study of the dialectics and evolution of poetic thinking, as well as the argumentation of the need for ethnocultural, social, ethnopsychological and aesthetic dimensions of the folklore text, primarily for expressiveness the ontological and axiological status of this folklore phenomenon in the national cultural space.

7 С.Гукбулут. Нажмиддин Кубро. Хаёти, асарлари, карашлари. Инсан йайинлари. Истанбул, 2010, 274-бет.

8 Шайх Нажмиддин Кубро. Тасаввуфий ҳаёт. — Тошкент. Мовароуннаҳр. 2004. —Б. 128

Ключевые слова: коллективное ментальное пространство, концепт, лирическая песня, жанровая парадигма, поэтическое мышление.

Key words: collective mental space, concept, lyric song, genre paradigm, poetic thinking.

Постановка проблемы. Едва ли не самым интересным направлением гуманитарных наук является изучение характерных особенностей той или иной культуры или субкультуры, то есть, детерминирование «модальной индивидуальности» этноса. Но несомненно: человечество на протяжении веков, пристально изучая национальные характеры, всегда охвачено было влечением к стереотипам, универсальным концептам, значимым для национальной культуры и объединяющим нацию. Сложные динамические процессы культурной идентификации и самоидентификации, отождествления и самоотождествления, о которых говорили М. Хайдеггер и Г.-Г. Гадамер, были убедительно аргументированы В. Изером, автором фундаментальной теории «имплицитного читателя», как стратегия кросскультурного анализа текста. Он считает, что «в процессе чтения существуют два уровня: чужое «я» и реальное «я», которые никогда не отделяются друг от друга. Каждый текст, который мы читаем, определяет различные границы нашей индивидуальности, так что действительное измерение (реальное «я») приобретать различные формы в соответствии с темой того или иного текста. И это будет возникать обязательно, если только взаимосвязь между чужой темой и действительным опытом является открывающим возможность понять еще не опознанный мир» [10, с. 365].

Постановка задачи. Поэтому, когда мы говорим о культурной идентификации, об «этнических» или «национальных» образах в фольклоре, надо помнить, что это скорее функциональная, чем родовая категория, и не один из «этнических стереотипов» не имеет отношения к этническим проблемам, как и любое «присвоение инакости», установление сходства между собой и другими не вызывает ассимиляцию тождественного и другого. Нас в данном случае больше интересует, во-первых, какие именно черты и комплексы универсальных культурных концептов определяет и ценит народная традиция, а второе – каковы логика и механизмы выстраивания модели «семантической структуры» культурных концептов с позиции прагматики. Ведь сила концепта, в отличие от слова, в том, что концепт всегда можно выразить иначе: ему присуща имманентная плюральность. Круг этих вопросов, во-первых, поможет обнаружить не формальные правила, которых носитель традиции придерживается в своей повседневности или что он на самом деле считает правилами. А во-вторых, выявить само существование в культуре универсальных смыслов и показать, как они образуются и приняты коллективом, моделируя обыденное, реальную жизнь носителя традиции в фантазии и воображении, в ассоциациях и

аналогиях, сопоставляя опыт «других» с собой, со своим «я», обеспечивая, в конце концов, динамичность и витальность культуры.

И здесь вряд ли необходимо лишний раз доказывать, что фольклор прежде всего средство традиционной коммуникации между людьми. Поэтому изначальным тезисом для наших концепций коллективного и индивидуального «я» в традиционной культуре было: «не произвольные произведения воображения, вроде фантазий или желаний, которые появляются и исчезают, а реализованные ответы, благодаря которым человеческое бытие постоянно понимает себя» [6, с. 105], то есть – реакция представителей культуры и носителей традиции, оказавшихся в той или иной ситуации, и различные пути решения задач (психологических, эмоциональных), которые, вероятно, и являются концептуальным индикатором национальных и стереотипных моделей поведения. И второй тезис наших наблюдений: если учесть, что текстов, свободных от влияния культуры, не существует, то можно предположить, что те тексты, которые хранятся традицией, тем самым утверждают их особое значение для носителей этой традиции, для психики индивидуумов.

И действительно, разделяя мнение американского фольклориста А. Дандеса [9, с. 103], можем даже утверждать: если бы конкретный, национальный фольклор не имел бы универсальные, какие-то общие культурные формы, он прекратил бы свое существование. Таким образом, идею открытости фольклорной коммуникации дополняет, во-первых, идея динамичности фольклорного процесса: опыт прошлых поколений живет в новой культуре и становится функциональной частью человеческого сообщества, развивая у ее носителей интуитивное ощущение устной культуры. А во-вторых, идея креативности: воспроизводясь по внутренним законам мифологии, «небиологическая память коллектива» (Ю. Лотман) – коллективное ментальное пространство фольклора – в живом трансформированном виде актуализируется в новом художественном мышлении.

Изложение основного материала. Все эти принципы устной словесности приобретают особое значение в процессе интерпретации одного из наиболее устойчивых и популярных жанров устно-поэтического творчества – бытовой песни. Конечно, говорить о песнях, этом уникальном художественном феномене народного творчества, сложно. Прежде всего это предполагает, во-первых, что сам жанр подразумевает не чтение, а исполнение. Устная передача в этом случае рассматривается как достаточно безупречный способ, результатом которого фольклорное произведение изменяет, а то и постепенно искажает

транслируемый текст. Но можно сделать выводы из концепции автора гипотезы лингвистичного бытия Б. Гаспарова [7], что у каждого автора-исполнителя есть «презумпция текстуальности», или иначе: любому воспроизведению текста предшествует представление о нем в целом, возможно, в форме неупорядоченных компонентов – исполнитель ни под каким видом не хранит в памяти весь текст.

Во-вторых, любые фиксации фольклорного текста (независимо от степени их точности) не могут быть полностью равнозначными первоисточнику, а именно этот первоисточник является лишь одной из манифестаций фольклорной традиции. Итак, песенный текст не сохраняется в памяти исполнителя в заучиваемом виде. Условно можно выделить два основных этапа воспроизведения в памяти устного текста. Первый – исполнитель вспоминает слова, не задумываясь ни об их семантике, ни о семантике текста, когда память работает с набором ядерных слов. Второй – певец вспоминает слова, ориентируясь на общую семантику текста, то есть – «предписание традиции», и тогда имеют силу формулы, клише и другие элементы устного поэтического текста [3].

Память традиционной лирической песни ярко предстает в концептуальных доминантах, реально представленные в текстах устойчивыми мотивами, аллюзиями, универсальными константами, образами как «сгусток культуры в сознании человека» (Ю. Степанов). Последнее подразумевает специфику создания и бытования народной песни, выраженную в ее ориентировании не столько на создание новой информации, сколько на ее сохранение, воспроизведение общего фольклорного кода и его трансляцию, интерпретацию в новых вариантах, что, собственно, и пополняет постоянно ее информативное поле, и определяет феномен традиции в этом фольклорном жанре. Однако, когда мы говорим о когнитивной и психологической роли памяти в фольклорном процессе, то надо признать, что этот вопрос нельзя ограничить только проблемой устного бытования народно-поэтического творчества, его формульностью или смысловой упорядоченностью материала в произведении. Речь идет о таком поэтическом мышлении в образах, переведенных на уровень мифологического языка и управляемых ритуалом как определенной знаковой системой, которое в принципе управляет функционированием народной культуры. Имеется в виду отбор, уточнение и дальнейшее переосмысление минимальных элементов, которые обеспечивают функционирование своеобразного «словаря» традиции в качестве основного вида социальной памяти человечества. И самое главное – мы говорим о передаче человеческого опыта в его экзистенциальном измерении.

Конечно, мифологическая или ритуальная семантика сюжетов, мотивов или образов фольклорных произведений не осознается создателями устной культуры, равносильно как и

большинство значений фольклорной фантазии родом из сферы бессознательного. То есть выбор формулы-знака в том или ином песенном тексте или может указывать ту или иную ситуацию, или выбор определенного знака приводит в определенной степени неизбежному подбору последовательности других знаков, подчеркивая не столько логические, сколько психологические критерии выбора мотива, символа, образа. Если, скажем, в эпическом сюжете происходит непрерывное чередование мотивов-ситуаций, мотивов-эпизодов и мотивов-диалогов, а мотив выступает повествовательным элементом, то в бытовой лирической песне мы можем говорить о мотиве, который служит средством самовыражения лирического героя и его идентификации путем отождествления, «сживания» с культурным текстом-образцом в процессе каждого нового исполнения любого песенного произведения. По всему видно, что, например, в песне о любви мотив как фактор повествовательный отступает назад, уступая место более универсальным по своему содержанию образам, встреча с которыми всегда вызывает у исполнителя-слушателя сильные эмоции (в том числе эстетические), которые способны установить прежде всего «внутреннюю гармонию», по Сартру, экзистенциально проектируя человека, хотя эти значения, коды, символы и т. д. несколько потеряли свой первоначальный смысл и упоминаются уже в совершенно других ситуациях. В их число входят также зачины, концовки, заговоры, рифмованные формулы, которые выполняют не только функцию организации песенного текста, но и коммуникативно-прагматическую. Иными словами, сюжетная картина, которая дает представление о событиях, поступках и отношениях героев лирической песни, хотя немаловажна и значима в произведении, но не она главная и не она определяет весь его художественный смысл. Народная песня использует общекультурные концепты, единицы формульного характера, конкретные мотивы, образы-символы и трансформирует их в зависимости от ее структуры и прагматики, однако, как и любой другой жанр устной народной культуры, она в то же время в значительной степени способствует их идентификации, консервации их глубинного смысла, поскольку отделяет их от основного обряда, основного жанра или от первоначального представления.

Отдельные предположения и гипотезы о специфике художественного мышления можно найти в различных теориях, которые так или иначе ориентируют на процесс мышления фольклорного. Как например, в философском аспекте вся проблема исконного сознания в силу специфики пространственно-временной ориентации первобытного мышления выражена в основных принципах архаического мышления: принцип подобия, принцип мистической партиципации. Поэтому, чем привычнее для первобытного

человека были те или иные объекты или представления, тем они казались для него и более существенными, а чем уникальнее были события или вещи, то они казались ему менее реальными и действительно существующими. В психологии механизмы фольклорного мышления приближаются к понятию проекции как отметки стремлений человека приписать другому человеку или окружению то, что свойственно ему самому. Правда, фольклористы не слишком часто прибегают к проективной технике интерпретации текста [9], хотя здесь можем вспомнить подходы и З. Фрейда [20], и понимание К.-Г. Юнгом проекции в культурных архетипах [22]. В рецептивной эстетике, в частности в феноменологической и герменевтической интерпретативной парадигме текста, известная категория чужого «я» определяет горизонт понимания мира, текста и себя, артикулирует «сокращение дистанции» между миром реципиента и миром текста, «присвоение инакости» [19], что в первую очередь связывается с герменевтическим опытом прошлых поколений и с экзистенциальным опытом исторического человека, и, по сути дела, является модифицированным вариантом фольклорной «спонтанной логики представлений» (Я. Голосовкер), а шире – правом искусства превращать «чужое» в «свое».

Принцип мифологического сознания – существование по прототипу – воспроизводит, к примеру, народная лирическая песня, которая переносит элементарные семантические оппозиции простейшей пространственной и чувственной ориентации человека с помощью мотивов и мифологических концептов в план «личности» лирического героя, привносит с собой определенное эмоциональное поле. Однако надо заметить, что коды и структуры, по которым создавалась этноментальная картина мира, которые ее объясняли и приводили в порядок, были мнемотехническими средствами. Дело в том, что и мифологическая традиция, и фольклорная традиция заботятся не о простом объяснении мира, а о сохранении человеческого опыта, однако временная дистанция углубляет и расширяет границы его реинтерпретации. Эта повторяемость, с одной стороны, опирается на присущие человеку законы ассоциативного мышления, при этом поэтическое воображение зачастую отталкивается от зрительного воображения, а с другой – на коллективные коды национальной культуры. Вот почему каждая культура – это комплекс концептов, принятых значений, которые невозможно дешифровать обычной силой ума, а необходимо «ужиться» с многозначностью настоящих концептов, проективных метафор, поскольку через эти смысловые связки каждый из них соотносится каждый раз с идеей мирового единства и завершенности.

Однако подчеркивая еще раз, что устный характер фольклора означает по Потебне не просто несомненную очевидность его отличия от

письменной литературы или передачи по памяти из уст в уста «насколько хватает памяти», но и очевидность того, что это информационный материал, «непрерывно прошедший сквозь значительный слой народного понимания» [18, с. 74]. Здесь заложена близость между фольклорным концептом и мифом, здесь оказываются и унаследованные от мифа социальные и коммуникативные функции, диалогическая форма толкования фольклорных концептов. Тогда и миф, и различные виды фольклора соотносятся идеологически с миром этого сообщества не только через функциональные связи, то есть через те, что являются обязательными и материализуются в текстах. Ведь идеологическое наполнение мифа предполагает его психологические функции, которые по заключению Б. Малиновского, утверждают в мифе не одно-единственное интеллектуальное объяснение или художественные фантазии, но прагматичные законы примитивной веры [17, с. 105], что и дает возможность человеку спастись в фантазии. Впрочем, такую интерпретацию можно дать не только мифу, но и прежде всего практиковать в других знаковых образованиях, которые необходимы для сплочения культуры и сообщества.

Итак, каждый фольклорный текст включает в себя систему таких маркеров, выполняющих функцию хранения знаний о мире в абстрактном формате. Поэтому стоит, прежде всего, выделить глубинные смысловые значения, представленные в устной поэзии (*жизнь, смерть, человек, добро, зло, свобода, любовь, счастье, горе, судьба, душа, природа*), поскольку невозможно приобщиться к процессам коммуникативного культурного взаимодействия без использования знаков-медиаторов. На самом деле они сохранились и воспроизводятся в этнокультурной традиции вообще и в народной песне в частности не путем спонтанного припоминания того или иного знака, а подчиняются определенной системности, упорядочению в прагматических и синтагматических отношениях, ведь песня сочетается с произведениями устной словесности не только своим содержанием, но также формой, поэтическим выражением и стилем, о чем писал еще академик Ф. Колесса [14, с. 157].

Но не будем забывать, что какими бы знаками стереотипности, универсальности не выражался фольклор, в нем не так много концептов, которые должны иметь универсальное распространение. Эту особенность традиционной культуры следует понимать так: фольклор – систематический и шаблонный, но он не ограничен лишь механическим процессом фольклорной коммуникации. Ведь именно в процессе коммуникации смысл «слова-имени», сказанное по-другому слово возникает именно потому, что человеческое мышление способно выражать себя за счет «иноного» – понятия, слова, культуры – для того, чтобы продолжать себя. И фольклор – такое выражение коллективного мышления, которое

имеет элементы свободы и не застраховано от случайностей, но и способно вовлекать коллективные мысли и знания. И действительно, история фольклора знает немало примеров универсалий, которые, с одной стороны, различают жанры, но с другой стороны, при всей известной удивительной стабильности фольклора, каждый фольклорный текст – неоднозначный и подвержен изменчивости, динамичности, словом, он имеет различные границы своей индивидуальности, учитывая, конечно, его вариативность, которая присутствует в каждом акте исполнения и восприятия текста. Так и автор-исполнитель песни (хотя он и творит в рамках традиции или определенной последовательности) абсолютно свободен в выборе личных изобразительных средств, персонажей и даже мотивов, которые иногда могут быть культурно зависимыми от типа аудитории.

Этот поверхностный взгляд на фольклор как особый тип культуры предполагает его понимание как продукта сознания – высшей формы отображения действительности в психике человека и хранения в памяти человека абстрагированных идей и «типизированных фрагментов опыта» [12, с. 65]. И это только один вопрос. Второй же вопрос, может быть, более утилитарный, заключается в том, чтобы определить концептуальный фундамент украинской фольклорной культуры. Эмоционально-психологическая прагматика песенного дискурса, его генетическая связь с мифом и ритуалом обусловила и «словарь» универсальных концептов – ЧЕЛОВЕК, ЖИЗНЬ-СМЕРТЬ, СЧАСТЬЕ-НЕСЧАСТЬЕ, ГОРЕ, СУДЬБА, ЛЮБОВЬ. Например, концепт СУДЬБА в фольклорной концептосфере является такой базовой структурной единицей. Стремление воссоздать представление о судьбе можно найти практически во всех жанрах устного народного творчества, реконструируя по этому культурному концепту не только «ткань духовной жизни народа» [8, с. 7] – даже психологический портрет украинца. Но когда мы говорим об мировоззренческих представлениях и универсальных понятиях человека, в которых он находит свое выражение понимания мира и своего места в нем, то имеем в виду не только отдельные конкретные номинации, семантические признаки слова-имени концепта СУДЬБА – в народной песне это: *дорога, счастья, брак, свобода, жизнь, будущее, стихии, небесный огонь, солнце, звезда, море, любовь, семья, родные, семейный очаг, суженый, муж или жена* – или метафорическую трансформацию буквального значения знаковой единицы, а берем в расчет сам способ их возникновения и объединения, учитываем их место и структурно-функциональную нагрузку в общей концептосфере культуры, принимаем во внимание действие универсальных внутренних механизмов моделирующей деятельности человеческого подсознания. Поэтому сами дефиниции (слова-имена) концепта СУДЬБА без определения основ,

на которых они выстроены, передают только основную идею понятия «судьба» и остаются не более, чем призрачным собранием языковой «метафоричности», которая выступает как стертый от ежечасного применения оборот, а слово «судьба» становится малопонятным топосом. Это только лишь подтверждает, что основные концепты фольклорного дискурса, «ключевые слова» культуры, как их называет А. Лосев [16, с. 88], оказываются прочнее той конкретной картины мира, которую отражает в них человек.

Другой пример стратегий феномена концептосферы фольклорной культуры – способность носителя традиции воспринимать психическую, эмоциональную, сознательную и бессознательную связь с историческим прошлым, прототекстом, идентифицируя себя только благодаря культурным кодам. Такой подход в «Истине и методе» комментирует Г.-Г. Гадамер: «Историческое сознание – это не столько самозабвение, сколько повышенное самообладание, что отличает его от всех других формообразований духа. Так, историческое сознание, будучи теснейшим образом связанным с почвой исторической жизни, на которой оно растет, здесь приобретает собственные возможности исторически относиться, исторически понимать. Историческое сознание больше не рассматривает традицию, в рамках которой оно содержится, как границы для собственного понимания жизни, продолжая традицию таким простым и наивным усвоением всего унаследованного. Наоборот, оно осознает себя в рефлексивном отношении к самому себе и традиции, в которой оно находится. Оно понимает себя, исходя из собственной истории. Историческое сознание является способом самопознания» [5, с. 220]. И в отношении первого, и в отношении второго модуса знаковости культурных доминант может быть задан вопрос: какие концепты являются ключевыми в песенном дискурсе? Или: способна ли традиционная лирическая песня актуализировать общекультурные концепты и создать свою собственную концептосферу? Здесь стоит напомнить, что источником лирического рода устного поэтического творчества признается обрядовый дискурс – обрядовая поэзия с ее символическим стилем как хронологически и генетически первичная форма. Действительно, устная лирика имеет много общего с календарными и свадебными песнями, которые по своему происхождению древнее лирических. Большинство исследователей устного народного творчества (О. Бодянский, А. Потебня, А. Веселовский, Ф. Колесса, В. Пропп, А. Дей, Н. Колпакова) склоняются к мнению, что лирические песни зарождались в глубинах обряда, отделившись от песен заклинательных и величальных, от причитаний, хотя определенный пласт лирических песен остался в рамках обряда, комментируя его. Но в процессе развития этноса изменяется не только его мировоззрение – эволюционируют виды

народной культуры, трансформируются и доминанты песенного творчества. Уже на рубеже XVI и XVII веков лирические песни существовали вполне самостоятельно, со своим спектром тем, идей, образов и своими закономерностями художественной типизации жизни. Бытовые лирические песни демонстрируют не только появление новых тем, связанных с различными сферами жизни человека (индивидуальными, семейными, общественными, социальными), но и функциональные изменения: магическую функцию в них заменяет эстетическая.

Мы могли бы назвать целый ряд общих или близких мотивов, образов лирических песен и других жанров устной словесности, что лишний раз подтверждает мнение фольклористов о генетических связях песенного жанра с такими видами и жанрами, как обрядовая песня, заговоры, баллада, сказка. Однако в этом случае стоит прежде всего говорить о «метаязыке» и об общей логике архаического мышления, которые в свое время были прекрасно интерпретированы О. Фрейденберг в лекциях «Вступление к теории античного фольклора». Согласно выводам исследовательницы, первобытное мышление антикаузальное, и лишнее искать вывод из причин последствия, поскольку: «Причина одного явления лежала для него (первобытного мышления. – Л.К.) в явлении смежном. Так образовалось, – подчеркивает Фрейденберг, – сплетение причин и последствий в виде круга, замкнутой линии, где каждый член ряда был причиной и следствием. Такая обреченность порождала представление обо всем, что окружает, как о неизменности, что изменяется» [21, с. 18–19]. Эта цитата довольно убедительно объясняет не столько логику примитивного мышления, как описывает «индивидуальное» творчество фольклорной традиции и сознание творческого субъекта. Философское определение Фрейденберг – «антикаузальность первобытного мышления» – в анализе поэтики фольклорной песни может иметь проекцию на «освоение» в ней «конкретики», техники мифологического мышления и описание динамики устной поэзии. Но это также означает, что каждый жанр традиционного типа словесности имеет свою концепцию. Действительно, если цель текста заговора – словесное магическое влияние на ситуацию с целью ее изменения, то для лирической песни репрезентация «мифологичности» служит созданию «мифологического варианта», пробуждению в воображении и памяти человека основных признаков, функций, характеристик «конструктивных форм сознания» (о которых пишет Э. Кассирер) для передачи эмоционального состояния человека и влияния на него и, в итоге, есть «знаками» самой жизни. Можно, правда, вполне принять версию приспособленности мифологического мышления к требованиям устной поэзии, однако фольклориста всегда интересует процесс создания поэтического текста.

Впрочем важно и другое: лирическая песня во многих аспектах восприятия и выражения окружающего и внутреннего мира человека – в том числе и в психологическом – использует приемы, символы, экспрессивные формулы, укорененные еще в первобытном мифологическом мышлении (например, параллелизм, символика, метафора). Несомненно, они требуют специального подхода для расшифровки, потому что с точки зрения психологии современного человека их часто объяснить просто невозможно. Речь идет о тех многозначных, чувственных образах, ассоциативных образных структурах, которые генерируют все тексты фольклорной поэзии, благодаря которым воспроизводилась картина внутреннего мира человека, давалось убедительное и обоснованное с точки зрения народного сознания понимание и объяснение психологической сути человека, потаенных душевных потрясений и их внешних проявлений, в которых, в конце концов, человек определялся, «конкретизировал» себя. Они могут объяснить, откуда песенный фольклор берет свою неповторимость, но смысл будет недостижимым без учета их мифологической основы, подтекстовых связей, ритуально-магических, психологических и социально-бытовых функций. Это, естественно, обусловлено первоначальным синкретизмом произведений устной культуры, известным в концепции А. Веселовского [4], который следует понимать не столько как сочетание разнородных элементов (танца, пения, музыки, слова, жестов) в едином выражении, а как, прежде всего, проблему мировоззрения, как выражение универсальной природы творчества человека.

Но лирическая песня не может и не хочет ограничиваться чистой повторяемостью, иначе она перестала бы существовать. Именно пересечение в поэтическом произведении культурного текста-образца в качестве потенциальной действительности и реального мира в процессе фольклорной коммуникации дает неповторимый синтез. В свою очередь возьмем за исходный тезис, что необрядовая песня, выступая носителем традиции в рамках мифологизированного пространства, ориентированного на архетипную модель мира, предстает реальным отражением действительности, быта, чувств и отношений человека, его эстетических вкусов. Можно даже продемонстрировать возможную «психологизацию» и «эстетизацию» общекультурных концептов в этом жанре.

Что происходит в этом случае с базисным фольклорным концептом СУДЬБА? Отметим, что в славянском фольклоре концепт СУДЬБА состоит из понятий: судьба как высшая сила над людьми, как некая обреченность жизни человека и принималась им от рождения до смерти, судьба как предоставленная человеку Богом и определенная, предназначенная Всевышним. В той или иной степени все эти народные представления о судьбе формировались из начальной ситуации в бытии

человека – свобода/неизбежность. Впрочем, смысл этого концепта в традиционной культуре предполагал и другое его значение: возможность многократного выбора между счастьем и несчастьем, что покупается, в частности, жертвоприношением [11, с. 70]. Еще более три четверти века назад А. Лосев, порывался снять противоречия между фактом существования феномена судьбы как явлением жизни и отрицанием идеи судьбы тогдашней наукой, утверждал реальность судьбы, называл ее «жестоким образом самой жизни» [15, с. 148], отождествляя власть судьбы со смертью. Представление о зависимости жизни человека от судьбы приводит и к пересмотру другого фольклорного универсального концепта – ЖИЗНЬ/СМЕРТЬ. Действительно, фольклорная культура убедительно доказывает: человек представляет жизнь как некую направленную реализацию своих намерений, замыслов, желаний, но судьба предназначенная, провидение вносят в эту последовательность хаос. Эта тема особенно ярко развивается в лирической песне о любви. Герой, попавший в ловушку судьбы, вынужден искать спасение, освобождение от власти судьбы, чтобы реализовать свою волю, стремления, мечты о счастливой жизни, добрую волю (например, в песнях «Калиночко, малиночко», «На битой дороженьци білий камінь лежить», «Повій, вітру, відки тя жадаю», «Ой час-пора до куреня, вже хмарки надвисли», «Горе ж мені, горе, що я уродився», «Ой, вийду я на могилу»). При этом понятно, что одним из главных моментов детерминации судьбы является жизнь человека или отдельные ее моменты – поступки, события, этапы. По украинским народным верованиям, судьба дается каждому человеку или только при рождении, или трижды: в час рождения, брака, смерти. Именно фундаментальная оппозиция мифологического сознания *жизнь/смерть* объясняет существование различных коллективных психологических и социологических аспектов представления о судьбе, свойственных этому традиционному обществу, и не исключает возможность многочисленных логических реализаций концепта в зависимости от различных сфер и метафорического (переосмысленного) его прочтения. На это указывают как минимум два факта. Первый из них касается трактовки в культурах разных народов мира существующих универсалий концепта СМЕРТЬ действием мифологического механизма, который коррелирует и конструирует денотат явлений. Действие этого механизма можно также распространить на ряд других ирреальных абстрактных понятий (горе, нелюбовь, измена, предательство), которые в первобытном сознании отождествлялись с реально значимым, с действием. Особенно отчетливо эта тенденция прослеживается в песенном фольклоре. Так, семантические параллели денотатов концепта СУДЬБА в песнях о любви перерастают рамки своего конкретного текстуального значения

(приглашение парня на обед или ужин, мотив приготовления девушкой приворотного напитка, магические действия, которые производили над следом, чтобы приворожить, приманить человека, приворотить любовь), однако новые «горизонты» значения концепта не отменяют его собственное и первоначальное содержание в традиционных песенных мотивах. Поэтому функциональные связи, определяющие семантику, структуру, образность песенных произведений, могут стать исходным материалом не только для реконструкции концепта СУДЬБА в лирическом жанре, но и для постижения фольклорного мышления в целом. Такое развитие культурного кода СУДЬБА в любовной лирике проявляется, в частности, на уровне реконструкции мифологем (камень, след), субстанций (душа), феноменов (горе) и константных мотивов (приготовление приворотного зелья, приворот, совместная трапеза и др.) фольклорного дискурса, поскольку именно на этом уровне находятся конкретные исходные и простейшие знания.

Очевидно, что наиболее архаичной и вместе с тем наиболее многозначной семантической моделью, реализованной в различных системах фольклорного комплекса, является универсальный концепт ЖИЗНЬ/СМЕРТЬ. В поэтическом тексте он предлагает новую действительность в семантической модели *смерть/судьба*, однако не в широком охвате конкретного семантического материала, а в контексте представления *смерть/возрождение*. При этом новый смысл концепта СУДЬБА – именно смерть придает судьбе человека завершенность – снова отсылает к главной оппозиции мифологического сознания ЖИЗНЬ/СМЕРТЬ. Отыскав эту универсальную оппозицию в фольклорном тексте, мы достаточно легко можем увидеть последовательность ее проекции в поэтических произведениях. Ведь во всех мифологических, религиозных, теологических и философских системах присутствует не обычное противопоставление жизни и смерти, а важная пограничная ситуация, которая отождествляла смерть с новым рождением в один цикл, а потому «смерть, – по мнению М. Бахтина, – входит в завершенность жизни как ее необходимый момент, как условие постоянного обновления и омоложения. Смерть включена в жизнь и наряду с рождением определяет ее вечное движение» [2, с. 59].

Итак, в этом случае для понимания логики сюжетных, а в первую очередь мировоззренческих, коллизий, связанных с универсальным концептом СУДЬБА, не менее важна в лирической песне семантическая модель *смерть/возрождение*. Так или иначе, в большинстве традиций смерть и еще рождение – непременная и органическая составляющая концепта СУДЬБА. Эта идея не чужда фольклорной песне о любви, которая наряду с традиционной трактовкой судьбы дает ее в образе мнимой смерти героя как завершение определенного жизненного этапа,

предназначенного судьбой, и начало «новой» жизни. Напомним, что модель *смерть (мнимая смерть)/судьба* занимает центральное место в ритуалах перехода (рождение, инициация, брак, похороны), в которых смерть представляется концом определенного жизненного этапа – социального, половозрастного, биологического – и «эксплицитно выражает глубинное движение любого ритуала жизненного цикла на «подправку» природного бытия индивида» [1, с. 102], а отсюда – узнавание, исправление и завершающее предначертание судьбы человека. Или же «возрождение» человека в новой ипостаси, то есть рождение «нового» человека и «новой» судьбы, осуществляется через сакральные по своему характеру гадания, привороты, магические действия, которые непосредственно могут повлиять на жизнь, а значит, и на судьбу человека.

Во всех многочисленных художественных проекциях модели *смерть (мнимая смерть)/судьба* в лирической песне мы имеем дело с мотивом приворота, который вообще очень показательный для этого жанра. И здесь не так важно, как лирический герой пользуется магией и волшебством – готовит приворотный напиток, завораживает страстным словом, карими глазами и тому подобное. Важно то, что в народном сознании существует представление о долге человека преодолеть свою судьбу, изменить ее так же, как ритуально-магическое разрушения в архаическом мифологическом мировоззрении должно было восстановить гармонию, равновесие в социально-культурном и психологическом космосе. Ведь в фольклоре (прямо или косвенно) воспринято мифологическое разделение истории мира на период «хаоса» и период «созидания». Ритуально-магическое разрушение в мифологических системах и в конструкциях, сохраняющие выразительные связи с мифом как проявление одной из основных идей создания культуры, выражается во многих параметрах и явлениях, в том числе в смысле возможности выбора судьбы. Это мнение довольно хорошо выражают украинские пословицы: «Була б доля, та нема волі», «Долі скарама не власкаєш», «Доживай долі, то не матимеш і льолі», «Лихої долі не вгадаєш». Мотив выбора судьбы продолжает свою проекцию в художественно-поэтической символике лирической песни. Здесь, как и на одном из главных, «пороговых» (рождение, брак, смерть) этапах жизни человека, осуществляется «ритуальное устранение временной текучести, полное устранение времен (прошлого и будущего) в абсолютном «настоящем» [13, с. 20], происходит то же условное, что идет от мифологической системы, преодоление состояния между «этим» и «другим» миром – выбор судьбы и ее завершающее определения, но, конечно, за счет активизации реально-бытовой и социальной действительности. Правда, семантические связи эквивалентов концепта СУДЬБА не всегда прозрачные в песенном тексте и даже в ближайшем контексте, но

всегда за кажущейся ясностью и реальностью образов скрываются архаичные представления.

Поэтому вполне очевидно, что даже на уровне вербализованных когнитивных структур и взаимосвязанных с ними понятийно-классификационных систем мы находим в фольклорной песне разнообразные выражения понятия судьбы на уровне других значений и проекций, различаем многочисленные модели семантической мотивации, насыщенные значимым смыслом, которые определенным образом организуют смысловое поле концепта СУДЬБА, сохраняя в духовной памяти народа следы различных толкований человеком окружающего мира (*дух предков, душа, часть, добро и зло, счастье или несчастье*). В лирической песне за каждым названием абстрактного понятия (*судьба, рок, суд, случай, воля богов, духов и различных сверхъестественных сил*) стоят самые смелые метафоры. Они во всей множественности значений описывают отношения человека и судьбы, зависимость человека от судьбы, диалектику судьбы.

Выводы из данного исследования и перспективы. Между тем следует отметить, что создавая в духовной культуре картину мира, человечество давало ее элементам ту установку и то значение, которое оно желало, но руководствуясь культурной традицией и закономерностями. Поэтому теми подобиями и совпадениями – какими бы впечатляющими по значениям они нам не казались – пренебрегать не следует. Они творчески осмысливаются в сознании человека и могут использоваться в текстах разных типов, независимо от того, включается концепт в конкретную ситуацию, контекст или он семиотически не связан с ними. Такой подход оправдан тем, что континуум традиционной культуры представляет собой целостную систему, в которой устная словесность выступает одним из ее элементов. Однако большинство универсальных понятий или культурных концептов, их «содержательная заряженность» по-разному осмысливается не только в разных культурах, а может приобретать различные оттенки значения в различных дискурсах: мифологическом, ритуальном, поэтическом. Большинство из упомянутых концептов, мотивов, универсальных этнических кодов в песенном фольклоре функционировало и воспринималось как художественный образ, художественное средство, возникало же как обобщение типичных для своего времени жизненных явлений и представлений о мире, как концепция действительности в сознании, и, по сути, никогда не повторяясь. В заключении можно сказать, что из мифа, традиционной культуры, народных верований, знаний и опыта устная поэзия берет концепт как повод, основание, притчу, как ядерную часть комплекса познаний о мире, которую можно считать в определенной степени универсальной для менталитета человека вообще,

для самосознания личности с экзистенциальных позиций.

Список литературы:

1. Байбурун А.К. Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. Санкт-Петербург: Наука, 1993. 242 с.

2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. Москва: Художественная литература, 1990. 543 с.

3. Богатырев П.Г., Якобсон Р.О. Фольклор как особая форма творчества / П.Г. Богатырев. Вопросы теории народного искусства. Москва: Искусство, 1971. С. 369-383; Чистов К.В. Устная речь и проблемы фольклора. X Международный съезд славистов. История, культура, этнография и фольклор славянских народов. Москва, 1988; Никитина С.Е. Устная народная культура и языковое сознание. Москва: Наука, 1993. 187 с.

4. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / ред., вступ. ст. и прим. В.М. Жирмунского. Ленинград: Художественная литература, 1940. С.200-382.

5. Гадамер Г.-Г. Истина і метод: Основи філософської герменевтики: у 2-х томах. Київ: Юніверс, 2000. Т.1. 464 с.

6. Гадамер Г.-Г. Різноманітність мов і розуміння світу / Г.-Г. Гадамер. Герменевтика і поетика. К.: Юніверс, 2001. 288 с.

7. Гаспаров Б.М. Устная речь как семиотический объект. Учен. зап. Тартуского гос. Ун-та, 1978. Т. 442. С. 120-137.

8. Грушевський М. Історія української літератури: у 6-ти т., 9-ти кн. / упоряд. О.М. Таланчук; прим. С.К. Росовецького. Київ: Либідь, 1994. Т. 4. Кн.1. 336 с.

9. Дандес Алан. Проекция в фольклоре: в защиту психоаналитической семиотики / Алан Дандес. Фольклор: семиотика и/или психоанализ. Москва: Восточная литература, 2003. 279 с.

10. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення / ред. М.Зубрицька. Слово. Знак.

Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів: Літопис, 1996. С.261-277.

11. Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы: Древний период. Москва: Наука, 1965. 247 с.

12. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002. 477 с.

13. Кісь Р. Коваріації уявлень про смерть як індикатор типу культури (спроба кроскультурного бачення). Студії з інтегральної культурології. Tanatos. Спец. випуск (НЗ). Львів; 1996. №1. С. 9-20.

14. Колесса Ф. Українські народні думи: перше повне вид. з розвідкою, поясненнями, нотами і знімками кобзарів. Львів: Накладом т-ва «Просвіти», 1920. 160, VIII с., [7] арк. фот.: ноти.

15. Лосев А.Ф. Диалектика мифа / сост. подг. текста, общ. ред. А.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого. Москва: Мысль, 2001. 558 с.

16. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии / под общей ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. Москва: Мысль, 1993. 962 с.

17. Малиновский Б. Магия. Наука. Религия / пер. с англ. Москва: «Рефл-бук», 1998. 304 с.

18. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. Москва: Просвещение, 2000. 288с.

19. Рікер П. Сам як Інший. Київ: Дух і літера; 1995. 458 с.; Гадамер Г.-Г. Истина і метод. Основи філософської герменевтики: у 2-х томах. Київ: Юніверс, 2000. Т.1. 464 с.

20. Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции / под ред. Е.Е. Соколовой и Т.В. Родионовой: пер. с нем. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. 480 с.

21. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. Москва: Восточная литература, 1998. 345 с.

22. Юнг К.-Г. Архетип и символ. Москва: Ренессанс; 1991. 343 с.; Юнг Карл Густав. Человек и его символы / пер. с нем. Москва: Серебряные нити, 1997. 368 с.

Міхно Н.А.

старший викладач

кафедри іноземних мов,

Приазовський державний технічний університет

ПРИСЛІВ'Я ТА ПРИКАЗКИ З КВАНТАТИВНИМ КОМПОНЕНТОМ

Mikhno N.A.

senior lecturer of the department of foreign languages,

Pryazovskiy State Technical University

PROVERBS AND SAYINGS WITH QUANTITATIVE COMPONENTS

Анотація. Прислів'я та приказки займають значне місце в словниковому складі англійської мови. Нами були проаналізовані 1340 англійських прислів'їв і приказок і їх переклад на російську та українську мови. 17-20% зазначеної кількості - прислів'я та приказки з квантативним елементом. У статті аналізуються способи їх перекладу на українську мову; наведено статистичний аналіз.