

перспективным. Увеличивается возможность самостоятельного и группового изучения материала, создаются условия использования исследовательских подходов в обучении, самостоятельного и группового поиска информации для решения проблемы, умения работать с информацией индивидуально или в команде.

Таким образом, использование электронного обучения в преподавании русского языка как иностранного позволяет придать занятиям увлекательность и увеличить популярность в глазах современных студентов. Дистанционный прием, основывающийся на компьютерных технологиях, позволяет ознакомить учащихся с новым материалом, сформировать определенные навыки и умения, а также протестировать усвоение учебного материала.

Приучая студентов к работе с Интернетом, преподаватели формируют у них стимул и желание постоянно расширять свои знания, дают возможность контакта с живым языком и культурой России и тем самым мотивируют их к изучению русского языка.

Использованная литература

1. Аснович Н.Г. Использование социальных сетей в образовательном процессе//Информационные технологии в образовании, науке и производстве: IV

Международная научно-техническая интернет-конференция, 18-19 ноября 2016 г. Минск, 2016 [Электронный ресурс]. <http://www.bntu.by/news/67-conference-mido/4882-2016-11-19-13-01-02.html> 2.

2. Букин Денис. Использование Интернет-ресурсов для обучения русскому языку// Foreign Language Teaching, Volume 39, Number 4, 2012. [Электронный ресурс]//<https://master-rki.net/docs/Bukin042012.pdf>

3. Дечевска Юстина, Зюлек-Войнар Магдалена. Использование Интернета в обучении русскому языку// Актуальные проблемы обучения русскому языку XII. Втно, 2016. С.29-37.

4. Ким З.М., Корнева Г.В. Реализация компетентностного подхода в преподавании русского языка как иностранного – отражение новой лингводидактической ситуации//Филологические науки. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2016. № 11(65): в 3-х ч. Ч. 1. С. 188-191.

5. Налиткина О.В. Компетентностный подход как основа новой парадигмы образования //Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. Вып. 88. С.170-174.

6. Чуксина И. Г. Педагогические основы обучения студентов русскому языку как иностранному средствами компьютерных технологий: Дис. ... д-ра пед. наук. Калининград, 2003. 269 с.

Kopanytsa L. N.

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

MODELING ROLE OF FOLKLORE TEXTS AS A CRITERION FOR THE PRAGMATIC MEASUREMENT OF A FOLK SONG

Копаница Любовь Николаевна

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

МОДЕЛИРУЮЩАЯ РОЛЬ ФОЛЬКЛОРНЫХ ТЕКСТОВ КАК КРИТЕРИЙ ПРАГМАТИЧЕСКОГО ИЗМЕРЕНИЯ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Summary. The article analyzes various levels of the pragmatic structure of the text of a folk song related to situations of its creation by a conditional author and further reproduction as well as a complex of its pragmatic parameters and prescriptions, revealing their modeling and communicative functions in traditional culture, which are basically rational, psychological, subjective the process of creativity.

Аннотация. В статье анализируются различные уровни pragматической структуры текста народной песни, связанные с ситуациями ее создания условным автором и дальнейшим воспроизведением а также комплексом его pragматических параметров и предписаний, выявляются их моделирующие и коммуникативные функции в традиционной культуре, которые являются в своей основе рациональным, психологическим, субъективным процессом творчества.

Key words: *folklore, text, lyric song, pragmatic structure, communicative functions.*

Ключевые слова: *фольклор, текст, лирическая песня, прагматическая структура, коммуникативные функции.*

Изучение pragmatики фольклора, по крайней мере во второй половине XX века, в целом ограничивалось отдельными наблюдениями относительно ситуационного контекста (условия,

при которых должны быть или не должны быть рассказаны, например, сказки, влияние верований на формирование поведения человека, описание функций материнского фольклора в процессе

воспитания культуры здоровья детей, определение специфики фольклорной речи и ее места в контексте социального воздействия) или замечаниями относительно влияния на фольклор изменений в мировоззрении носителей традиции [6; 1]. Однако при всей актуальности этих задач ими нельзя ограничиться. Значительно большее значение имеет постановка альтернативной научной методики, которая дает совершенно иной опыт, поскольку предоставляет возможность определить не только семантику культурных символов, но и осознать истинную сущность и значение явлений традиционной культуры и дать более-менее адекватный ее перевод.

В научной традиции для обозначения культуры как символической деятельности укоренилось понятие «вторичные моделирующие системы» или «семиотические системы». При этом моделирующая роль семиотических систем имеет две стороны: первая – они становятся средством сохранения и воспроизведения информации от поколения к поколению, обеспечивая таким образом преемственность культуры, а вторая – их способность быть механизмом регуляции социального поведения носителей этой традиции [10, с. 114]. Так, в современной фольклористике достаточно активно исследуются тексты, которые моделируют поведение, а в результате – обнаруживают характерные правила толкования и логику устно-поэтических текстов [17]. Между тем принципы интерпретации фольклорного текста тоже расширяют наши представления о способах моделирования поведения в архаических культурах. Поэтому идея прагматики фольклорных текстов поможет обнаружить не формальные правила, которым носители традиции следуют в своей повседневной жизни, а само существование в народной культуре идей, смыслов, универсалий, индексных выражений, понять, как они бытуют и общеприняты в действительности, и объяснить, как в роли «символического регулятора социальных связей» [3] они моделируют повседневное бытование субъекта культуры.

В фольклористике различают два уровня прагматической структуры фольклорного текста: внутренний, который соотносится с ситуацией создания текста и его условным автором, и внешний, который соотносится с ситуацией воспроизведения текста и его прагматическими параметрами и предписаниями [13, с. 34]. В прагматической плоскости проблема практической ценности фольклорного текста проявляется в том, что не так важно различие между созданием и воспроизведением текста, как много значит содержание этого текста и каким образом оно соотносится с параметрами ситуаций, описанных в нем. И здесь проблема прагматики фольклорного произведения обязательно затронет вопрос фольклорного жанра. Поскольку учитывая уже традиционное в фольклористике понимание жанра народного творчества, которое делает упор на единстве поэтики, общности сюжетов, способе

бытования и отношения к музыке и движению (определение жанра, предложенное В. Проппом), то понятно, что только часть параметров фольклорного жанра связана с прагматикой.

На основе известной классификации прагматических функций, которая практикуется в науке [11, с. 258] и соответствует основным способам моделирования поведения, дать определение, какая доминантная функция жанра бытовой лирической песни, трудно. Ведь текст песни моделирует поведение носителя традиции непосредственно – через внутреннюю природу фольклорного текста. Но жанр лирической песни является прагматичной категорией уже потому, что имеет открытый и динамичный межжанровый характер. В связи с этим, например, апелляция к рецитации в песне о любви «текста» заговора, который, собственно говоря, в устной поэзии прямо не относится к жанру заговоров, но, выходя за пределы текстовых связей,озвученный с заговором как универсальным сводом знаний и комментатором упорядочения, ритуализации всей жизни, является особой формой прагматики, т. е. действия, поступка, поведения. Однако этот аргумент, в свою очередь, связан с двумя выводами. Один из них – заговор как древнейший жанр аккумулирует, удерживает в себе непрерывность ритуала и дискретность мифа, отнюдь не интегрируясь с ними, в разных контекстах может передавать главную идею ритуала – единообразие, касаясь сферы подсознания, и обеспечивать «успешное прохождение наиболее напряженных точек сценария жизни» [2, с. 10]. Но с приходом понятия «ритуал» в устную культуру помимо привнесения порядка и упорядочения в жизнь человека правильнее представить его как ориентацию на эффективный, рациональный в своей основе, субъективный процесс творчества. Так, в песне автор-исполнитель, с одной стороны, творит как-бы в рамках традиции или определенной «последовательности», как сказал В. Пропп, с другой – он остается абсолютно свободным в выборе личных средств, персонажей и даже мотивов, которые все же могут быть зависимыми от социального и культурного опыта аудитории. В лирической песне в подобных ситуациях автор-исполнитель «неофициален», свободен от ритуального контекста, что является естественным и обязательным условием при выполнении большинства обрядовых действий, но которое и поглощает словесную часть обряда. В песне слово не только не теряет свою самодостаточность и независимость, но даже приобретает некоторую интимность, которая способна быть важным фактором психотерапии. И в структуре поэтической фразы, в ее ритмической организации – универсальном маркере ритуализованных форм, в развитии мотива, в выражении настроения – везде чувствуется связь песни с магическим обрядом. Однако уровень доступности магической реальности в песенном

произведении этим и ограничивается: носитель традиции обращается к ней, но не находится в ней.

Из всех приведенных здесь соображений все позволяет сделать вывод, что лирическая песня и заговор объединяются не только установкой на общий блок «слово – дело» или рецитацией в песне «текста» заговора, магических действий, а солидаризируются стремлением преобразования, переделывания реальности. Это правда, что в заклинании человек может вступить с деструктивными силами в «диалог», потому что в нем изначально заложена установка на «высокий положительный смысл мира и человека» [15, с. 11], но эта суггестивная особенность только доказывает полифункциональность заповедного слова, его способность консолидировать общество вокруг «своих» культурных ценностей и передавать свою спасительную силу на благо человека. Здесь стоит напомнить, что народные бытовые песни как жанровое явление, оформились сравнительно поздно, но впитали в себя, приспособили для своей цели застывшие готовые фольклорные клише, и в частности заговоров. Издавна люди осознавали особую роль слова, его «магическую» силу. Веками люди стремились найти эти идеальные слова, запоминали их, записывали, а человек, который профессионально владел языком, считался колдуном. Аналогичные аргументы приводит В. Топоров, объясняя особый «социальный престиж» жреца, шамана, ведуна, прорицателя равно как и поэта именно тем, что они обладают особыми знаниями, каким-то исконным, точнее, тайным, скрытым значением слов, благодаря чему «они не только могут понять мир, но и контролировать его в том фрагменте, с которым соотнесено данное слово» [14, с. 206].

Но речь идет не об использовании песней текстов заговоров или обращении автора-исполнителя к каким-либо магическим действиям. Вопрос стоит так: может ли слово-знак одной ситуации (например, заговора) через генетическую память, ассоциативное мышление носителя традиции быть инструментом моделирования новой картины и в ином фольклорном жанре. В лирической песне процедура «заговора» прямо не референтна прагматической цели, которую Ч. Моррис однозначно называет «организацией знакового (семиотического) поведения» адресата, его действий и состояния [9], как в традиционном заговоре. Сказать иначе: песня в определенной степени игнорирует объект заговора. В то же время магия поэтического слова в «сценарии» песни обращена к подсознанию исполнителя-слушателя. В песенном произведении на первый план выступает убежденность лирического героя-исполнителя в достижении «эмоционального комфорта» и своеобразный способ самонастройки, упорядочения, организации внутреннего мира человека. Как ритм заговора – весомая составляющая в преобразовании начальной ситуации в желаемую, а заговоры – не способ коммуникации между участниками ситуации, а

способ самонастройки, так и лирическая песня уже в своем исполнении стремится приблизить события, которые происходили в прошлом, современности. Песня не изобретает нового поэтического языка, она дает высказаться самим словам-знакам. В этом смысле и говорится о «театрализации настоящего» (Д. Лихачев), в котором отсутствуют «зрители», а есть только лирический герой – сам исполнитель.

В то время как второй вывод позволяет показать, что и из мифа лирическая песня берет слово как повод, основание, «притчу», как основу комплекса знаний о мире, который в определенной степени можно считать вообще универсальным для менталитета человека. Точно такую же функцию в коллективе выполняет песня: она не только один из шаблонов смыслов, этнических культурных кодов, артефактов, но и одна из форм социального взаимодействия.

Песня транслирует этнокультурные тексты, «ментальное тело» из прошлого в будущее через события настоящего, через объединение всех участников коммуникативного процесса общей реальностью социокультурной традиции. А риторический уровень организации песенного текста является структурной экспликацией прагматики жанра лирической песни.

Конечно, народную лирическую песню как жанр мы не можем рассматривать (хотя бы и как длительный и сложный процесс), но результат прямого ее экстрагирования из синкретического мифологического единства. Такой подход приводит к следующей оппозиции, которая распознается на уровне адаптации песней ритуала и мифа как «модели» сюжета, образов. Миф соотносится с необрядовой песней чаще всего на уровне мифологических реминисценций, которые, возможно, пришли в песню через обряд, через более полное, расширенное содержание символических традиционных действий. Но и в этом случае, когда миф и народная песня соотносятся через ритуальный субстрат, фольклорные песенные мотивы, пусть не оформленные прочно как комплекс представлений о мире, обществе, человеке, однако соединяют в себе повторение прагматических функций ритуала и связанного с ним мифа. Совершенно очевидно, что в определении роли мифа и ритуала в развитии различных жанров устной словесности следует подходить к ним не как к вечным моделям искусства, а как к предыстории человеческой мысли, «коллективных представлений», психологического «символизма» и поэтической образности. Ведь отдельные ритуалы мы воспринимаем не как архетипы жанров, сюжетов, мотивов, а в значении объясняющей функции мифа и компенсаторного начала в нем, ритуально-мифологических мировоззренческих категорий, которые трансформируются в жанры, а также сюжеты, мотивы, структурные системы, и взаимодействуют с материалом житейского опыта. Отсюда общие, типические темы народной лирики,

лишенные случайных и личностных мотивов, универсальный поэтический материал, который дает возможность различать художественные коды народной культуры в зависимости от их отношения к знаку. Этот комплекс представлений существует в различных фольклорных системах и наиболее выразительную аналогию ему можно увидеть в лирических песнях о любви.

Эстетика тождества, в соответствии с которой строится произведение устного народного творчества, требует соблюдения определенных конвенций, таких, например, как заданность, запрограммированность художественной точки зрения в произведении любого жанра. А предопределенность, стереотипность ситуаций порождает в лирической песне и запрограммированность эмоциональных реакций. В необрядовой поэзии большинство универсальных культурных понятий оторвались от своей первоосновы и потеряли свои первоначальные функции. Но поэтическое слово при этом приобрело ту свободу, которая возлагала на него функцию выражения магического смысла действия, отношение к жизни в важнейших эстетических и мировоззренческих категориях. Однако без учета психологической функции слова, ритма прагматическая картина песенного произведения была бы неполной. Последнее подразумевает особую установку сознания, при которой исполнитель-слушатель должен научиться внимать голосу и мысли другого. Как отмечает российская исследовательница С. Адоньева, если социальное действие по определению не может быть некоммуникативным, то и результатом будет не только изменение действий партнера коммуникации. Такое объяснение кажется правильным: «Результатом социального действия является изменение говорящего, инициатора события, а также всех тех реальных и воображаемых наблюдателей, которых данная социокультурная традиция включает в коммуникативный контекст» [1 с. 37]. И хотя феномен суггестии традиционно относили к области магии, религии, медицины и психологии, мы можем сказать: народная песня обращается к способу воздействия на исполнителя-слушателя знаками-медиаторами – магическим словом, ритмом – и исцеляет душу не меньше, чем заговоры, заклинания и другие традиционные суггестивные тексты. Ее цель связана, с одной стороны, с социальным и культурным опытом автора-исполнителя, его общественным статусом, а с другой – с той коммуникативной стратегией, которую и предоставила ему традиция для достижения своей цели. Ее место – в пределах мифа, заговорно-магического действия, игры. Коротко говоря, человеческое мышление зависит от умения пользоваться историческим опытом и комбинировать культурные знания, семиотически и психологически значимые для социума фольклорные тексты, что обеспечивает ему самоидентификацию.

Конечно, нет сомнения в том, что идентификация коммуникативного события в песне может быть выражена через универсальные представления, ментальные культурные коды, формульные мотивы, то есть через знак, который объединяет наблюдаемый мир реальности и то, с чем невозможно непосредственно встретиться в мире: добро, красота, любовь, честь и т. д. Однако не нужно забывать, что народные лирические песни записаны преимущественно в XIX – начале XX века, и, бесспорно, их нельзя отнести к архаическому фольклору. Они изменились в так называемой эволюции, но сохранили многочисленные мгновения своего многовекового бытия, духовную основу национальных традиций в многовариантных трактовках, которые можно и нужно прочитать, и прочитать их поэтику именно как синкетическое явление, не отделяя механизмы создания поэтического образа, художественного слова от предмета, действия, состояния, абстрактного – от реального, микромира – от макромира, не оказывая предпочтение категориям искусства как определяющему, интегрирующему фактору.

Вряд ли есть необходимость специально убеждать, насколько важна детекция древнего мифологического наследия, исследование мифоритуальной метасхемы для понимания народной культуры. Однако в этом случае стоит прежде всего говорить о метаязыке и даже об общей логике мифологического мышления, которые в свое время блестяще были интерпретированы О. Фрейденберг в работе «Миф и литература древности». Согласно выводам исследовательницы, первобытное мышление антиказуально, и лишнее искать вывод из диады «причина – следствие», поскольку: «Причина одного явления лежала для него (первобытного мышления. – Л.К.) в явлении смежном. Так образовалось, – подчеркивает О. 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 сменяется» [16, с. 20]. Поэтому идея прагматики фольклорного песенного текста как мифологического программирования повседневности снова направлена на исследование зависимости между знаками и теми, кто их использует, то есть – функционирование знаковых систем. Если обратиться к песенному тексту, его символическим парадигмам, которые пусть и не последовательно описывают мир, то убеждаемся: что бы не создавало поэтическое мышление в песне, результатом его, безусловно, будет представление и объяснение общей картины, отождествление субъективного и объективного. Народная песня, приписывая слову значение главного средства познания и выражения, сохраняет эти представления. В связи с этим ее следует рассматривать на двух уровнях: с одной стороны, в глубинном укоренении поэтических

идей, мотивов, образов в явления и ситуации повседневной жизни, а с другой – сквозь мифоритуальную основу песенных произведений. Во всяком случае тексты лирических песен проектируют мифологическое сознание на уровень повседневности, то есть, актуализируют, объективируют мифологические представления в конкретных жизненных ситуациях. Но и поведение человека, выступая кодифицированным, «описанным» в этих текстах, проецируется на архетипическую модель и тем самым наполняется мифологическим содержанием.

Тот смысл мышления в устном поэтическом творчестве, на который нам хотелось указать, заключается не только в классических свойствах фольклорного произведения – синкетизм, традиционность, анонимность, вариативность и импровизация, но обнаруживает существующие модели и механизмы существования фольклорного сознания как умственные установки, как прагматический шаблон, который формирует этнопоэтическое сознание, моделирует картину мира и проецирует ее на отдельные жанры народного творчества.

Проблема метапонятийных моделей в устном творчестве закономерно переходит в проблему исторической и генетической памяти этноса. Лирические песни представляют собой неисчерпаемый источник памяти народа, бережно хранят знания о его жизни в разные исторические времена, о его быте, помнят неписанные законы бытия, этические, эстетические идеалы, цель которых непросто связана с социальным и культурным опытом этноса. В этом случае песня как фольклорный текст выступает, как метко выразился Ю. Лотман, транслятором «небиологической памяти коллектива» из прошлого в будущее через правдивые события реального «я» автора-исполнителя произведения. Принимая во внимание, что фольклор – это знания, то передача культурного опыта-знания – один из результатов фольклорной коммуникации, однако не сама коммуникация. Так и в песне, знания, которые хранит вербальный текст, благодаря постоянной ретрансляции, служат инструментом организации жизни традиционного социума, гарантом его стабильности, а значит, и каждого, кто себя к нему относит. Поэтому главное в устной лирике – не столько способность оценить объективное бытие, воссоздать в слове различные явления, события и факты реальной жизни, сколько передать отношение к ним, дать им идеально-эмоциональную оценку через лирический образ, образ-переживание. Эти переживания вызваны к жизни различными фактами действительности и очень разнообразны: интимные, бытовые, морально-этические, социальные и тому подобное.

Этот поверхностный взгляд на своеобразие фольклорного поэтического жанра обязывает напомнить, что песня как фольклорный текст несет в себе значительный эмоциональный потенциал, активно сохраняется, транслируется и

адаптируется только on-line. Однако и тогда – это всегда лишь один из вариантов, который принимает стилистические и сюжетно-тематические стереотипы, модифицируя или трансформируя их. В памяти исполнителя всегда сохраняется определенная стабильная и меняющаяся структура развития темы, сюжета, типичных бытовых и ритуально-церемониальных ситуаций, постоянных словесных формул, жанрового этикета, которая и определяет специфику функционирования народной песни. Можно назвать целый ряд сюжетных мотивов, которые не только являются стабильными для песен, но и определяют метапонятийную модель песенного текста, его индивидуальность, жанровое своеобразие и словесную поэтику. Вот ориентировано тематический диапазон песен о любви: зарождение интимных чувств, верность, красота и гармония чувств, размышления и надежды в пору любви, девичья и юношеская красота, встречи влюбленных, отъезд милого, расставания и встречи, недоразумения между влюбленными, примирения, ревность, нарекания, препятствия для влюбленных, опасливость со стороны родителей, наветы и ложные обвинения, горечь разлуки, печаль по милому.

В этом, собственно, и заключается суть идеи о «вечном возвращении» как основе художественной коммуникации, на что обратил внимание М. Элиаде. Однако было бы неверно сводить природу устно-поэтического творчества только лишь к сюжетно-мотивным стереотипам. Важнее, кажется, понять, как и почему неизменное и постоянное обращение к образцам огромной и важной информации стало фундаментальным для традиционной песни, дает ей свежие мотивы и новые чувства, ведет к формированию особенной художественно-поэтической структуры. Однако этот тезис непременно порождает другой: предстоит еще раз заметить, что в определении качественных, в том числе и музыкальных, характеристик народно-песенного произведения как единиц измерения, решающее значение имеет не их бытовая функция, а установки конкретной этнической среды, язык среды, «модус мышления» [5], которые в словесном фольклоре воспроизводят функциональность высшего порядка – ориентировку этого сообщества на определенный тип мышления, а не просто достижения культурой на определенном этапе истории некоего «уровня» в количественном смысле. Отсюда снова выходим на моделирующую роль фольклорного текста как критерий его прагматического измерения.

Уже эти наблюдения свидетельствовали о том, что песенный текст артикулирует не столько «общие знания» как таковые, сколько законы их формирования и функционирования, то есть, – логику мышления, заложенную в тексте. Эта логика определяет зависимость патриархального человека от окружающего мира и его поведение в нем. Вполне на уровне требований логики мышления любая ситуация, то или иное явление,

постоянные (системные) фольклорные элементы, которые всегда можно адаптировать и выразить иначе (варьировать) в произведении. Речь идет о том, что автор-исполнитель в песне публично дает знать, что он думает, какие видит пути выхода из этой ситуации, то есть, его мысли направлены на самое себя. Но поэтическое мышление построено таким образом, что может высказать себя за счет других идей, правил, понятий, образов, слов. В этой ситуации логика мышления в народной песни может быть истолкована как значимый текст, как закодированное тем или иным способом и насыщенное информацией высказывание, которое имеет адресант и адресат, призванное прежде всего регулировать повседневные отношения между людьми, быть, по выражению Е. Мелетинского, «образцом поведения» [8, с. 5]. Таким образом, динамика песенного текста узаконивает такой принцип восприятия, как коммуникация.

Песня о любви – это наиболее эмоциональный, экзистенциальный фольклорный жанр, который, возможно, по силе душевного напряжения сближается разве что с причитанием, плачем. Это объясняет в ней еще одну, кроме информационной функции, особенность pragmatики жанра – компенсаторную, т.е. эмоциональную разрядку, которая в процессе речевого акта достигается прежде всего именно в отчуждении от себя того события, о котором идет речь, в речевом поведении автора-исполнителя песни, которое соотносится, что называл Л. Выготский, с «особым лиризмом произведения» [4, с. 269]. В этом психологическом процессе оказывается, что мы воспринимаем песню не только как вербальный текст, но также как семиотическое действие, которое использует разнообразные – вербальные и невербальные – компоненты для реализации своей pragmatической цели. Во всех лирических песнях прослеживается один и тот же рационалистический принцип: в песне эксплицируются отношения. И критерием оценки сюжетных линий песни – хотя они, на первый взгляд, кажутся бессюжетными – является конфликт. А согласно утверждениям фольклористов, он является основой любого сюжета, а значит, должен быть характерной и устоявшейся его частью.

Именно конфликтная ситуация в лирической песне позволяет обнаружить глубинные уровни pragmatики жанра. Ведь конфликтная ситуация в народной песне, имея традиционный социально-бытовой характер, обращена к главной мифопоэтической идеи – установление «правильного» порядка, перехода, превращения хаоса в культуру. Эта мифологическая тема представляет сюжетную основу большинства фольклорных жанров. Но в процессе трансформации мифа в фольклорное произведение она постепенно и в зависимости от жанровой специфики меняется именно из-за деритуализации и десакрализации. В песенном произведении тема порядка, гармонии, так называемого «окультуривания хаоса», воспроизводится на

уровне правильного программирования повседневной жизни человека, которое обеспечивается соотнесением сакрального модуса культуры с основными этапами жизни индивидуума. Носитель традиции находится в мифологизированном пространстве архетипной модели мира и в сакрально обозначенные, и в нейтральные моменты жизни независимо от экспансии культуры. Соответственно и тема «окультуривания хаоса» имеет неоднородные моменты, или другими словами, может охватывать весь мифоритуальный сюжет модели мира на маркированном, «праздничном» уровне или на сакрально нейтральном, деритуализованном, бытовом.

Из народных представлений, верований, обычая, которые сегодня обычно называются картиной мира, этносоциум выработал целый ряд правил поведения: семейно-бытовых обрядов, календарных праздников, нормы повседневной жизни, соблюдение которых, по представлениям человека, должны были обеспечить гармонию мира, в котором он находится. На сакрально нейтральном, бытовом уровне носитель традиции не должен строго соблюдать правила, заложенные в текстах поверий, примет, магических действий, заговоров, что можно считать основным «мифологическим резервом» культуры, и свободен в своих действиях. Однако этим, собственно, и ограничивается условие пребывания носителя традиции в универсуме. Он как бы отступает от выполнения всех правил, но это не отдаляет его от архетипной модели мира.

Универсальные «правила», которые можно извлечь из различных фольклорных жанров, содержит и народная песня. Она создает свой вариант картины мира, выбранный ею для целостного, логического и адекватного варианта архетипной модели мира, построенной на воспроизведении таких же взаимосвязей (температурных характеристик, пространственных как основных и периферийных, корреляций между предметами), которые образуют первоначальный уровень мифологизации интерсубъективности, установленный для других жанров народной культуры, и которые могут приравниваться к основным факторам установления «правильного порядка». Итак, именно в связи с коммуникативными действиями и рациональностью носителю традиции дается своеобразная схема, которая уже указывает на мифологизацию как способ перехода хаоса, «неправильного» в культуру, в «правильное» для контролирования любой реальности. И народная песня здесь уже служит не целью проигрывания мифологического сценария (создание мира), а на уровне человека дает правильное воспроизведение основных этапов жизни, правильный ход жизни, решение наиболее конфликтных ситуаций, не меняя, однако, смысл информации, добавляя только новые значения, которые уточняют и расширяют семантическое поле общих

мифологических понятий. Пожалуй, именно в таком контексте каждое исполнение народной песни следует рассматривать в широком смысле как элементарный переходный ритуал.

Логика выбора «правил», что является ничем иным как метаязыком, лежит в основе многих фольклорных явлений. На уровне, скажем, примет, речь может идти о степени заучивания, о верованиях можно сказать как о привычке людей действовать как должно быть, а на уровне большинства фольклорных жанров – это мифоритуальная модель мира как наиболее совершенная и продуманная, лишенная случайностей. Причем известная мифоритуальная структура разрушения и восстановления гармонии мира, что в мифологическом сознании предстает в целом ряде взаимосвязанных бинарных семантических оппозиций, которые раскрывают парадигматический смысл бытия человека, его сознание, индивидуальный опыт и бытовую культуру, в эстетически перестроенном виде не только питает песню, но и становится своеобразным показателем ее психологизма, особенного – «поэтического» – мышления, лиризма, мотивированного, считает психолог Л. Выготский, потребностью действовать. Но возьмем за исходный тезис, что бытовая песня, выступая носителем традиции в рамках мифологизированного пространства, является реальным отражением действительности, быта, восприятий, фантазий человека, его эстетических чувств.

Действительно, если цель обряда, заговора – коллективное символическое действие и словесное магическое влияние на ситуацию с целью ее изменения, то лирическая песня движима идеей передачи эмоционального состояния человека и влияния на него. Даже если и считать доказанным, что формально песня не отличается от мифа, ритуала, игры, но и тогда остается вопрос: на каких семантически емких образах держится это сходство? Ведь все эти знаковые образования опираются на многофункциональные механизмы культуры и сведены в первую очередь к человеку. Поэтому стоит прежде всего выделить глубинные смысловые значения, представленные в «тактике» жанра (жизнь, смерть, свобода, любовь, судьба, душа, счастье, несчастье), поскольку невозможно приобщиться к процессам коммуникативного взаимодействия без использования знаков-медиаторов. На самом деле они сохранились и воспроизводятся в этнокультурной традиции, в народной песне в частности, не путем спонтанного припоминания того или иного знака, а подчиняются определенной системности, упорядочению в pragmatischen и синтагматических отношениях, ведь традиционная лирическая песня сочетается с произведениями устной словесности не только своим содержанием, но также формой и поэтическим выражением и стилем, о чем писал еще академик Ф. Колесса [7, с. 157].

Стоит все же учитывать, что этот знаковый субстрат входит в народную песню не общим потоком, а избирательно, чаще всего по одному какому-то качеству, важному и необходимому для фольклора. Причем это должно быть семантическим, мотивным и образным стереотипом, что идет от реальной жизни, скорректировано идеологическими и моральными правилами, формулой поведения (брак, отношения между влюбленными, которые исходят из поведенческих стандартов этносоциума), с одной стороны, и нарушением этой бытовой нормы – с другой. Такой фольклорный стереотип всегда выдвигает на первый план из явлений быта, обрядов, обычаяев, бытовой нормы понятия, которые не сходятся с правилами жизни, народным сознанием, поскольку именно на отрицании обычаяев, норм и представлений рождается, комментирует Б. Путилов, новые темы и мотивы особого внутреннего напряжения и динамизма [12, с. 123]. Например, в центре песни о любви оказывается не какая-то бытовая традиция, наоборот – борьба с ней, поскольку здесь, как видим, приворот предстает не как модель суггестивной практики или моделирование достижения цели, а как трагедия для героини. Между тем, гадания, заговоры и колдовство как средства распознания будущего считались даже обязательными для урегулирования жизни членов социума и известны у всех народов.

И последнее: справедливы замечания исследователей о том, что народная лирическая песня, как правило, не имеет датировки. Точно неизвестно, когда она возникла и как развивалась в ранний период своего существования – до начала ее научной фиксации. Вместе с тем процесс формирования жанра, судя по всему, был довольно длительным. Отдельные его образы, мотивы, приемы композиционные и поэтического стиля являются очень древними. Однако окончательное оформление жанра приходится на сравнительно позднее время. В этом контексте важно показать, что в формировании поэтики лирической песни оказываются не столько pragmatische традиции архаических песенных жанров, сколько существование в устной культуре общих символических парадигм, универсальных кодов-медиаторов, которые неотделимы от мифа или от мифологических представлений, мифологического мировоззрения, ритуала и объясняют их pragmatiku. Итак, для того, чтобы постичь секреты бытия песни, приблизить понимание ее внутренней природы и принципов моделирования поведения человека, необходимо вернуться к примитивной мифологии и ритуалу, стараясь найти в них психологическую биографию человека.

Список литературы

1. Адоньева С. Прагматика фольклора / С. Адоньева. – Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петерб. ун-та; ЗАО ТИД «Амфора», 2004. – 306 с.

2. Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / А.К. Байбурин. – Санкт-Петербург: Наука, 1993. – 242 с.
3. Богданов К. А. Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2001. – 438 с.
4. Выготский Л. С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – Минск: Современное слово, 1998. – 480 с.
5. Грица С. Мелос української народної епіки / С. Грица. – Київ: Наукова думка, 1979. – 246 с.
6. Зеленин Д.К. Магически-религиозная функция фольклорных сказок // Сборник в честь 70-летия Ольденбурга. – Москва, Ленинград, 1934; Долгорукова Т.Б. Влияние изменений в мировоззрении рассказчиков на фольклор (на энцеклопедических материалах 1940–1950-ых гг.) // Традиции и современность в фольклоре. – Москва, 1988. – 178–198; Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура / Б.Н. Путилов. – Санкт-Петербург: Наука, 1994. – 225 с.
7. Колесса Ф. Українські народні думи: перше повне вид. з розвідкою, поясненнями, нотами і знімками кобзарів / Філарет Колесса: т-во «Пресвіта». – Львів: Накладом т-ва «Пресвіти», 1920. – 160, VIII с., [7] арк. фот.: ноти.
8. Мелетинский Е. О литературных архетипах // Российский государственный гуманитарный университет. Чтения по истории и теории культуры. – Вып. 4. Москва, 1994. – 136 с.
9. Моррис Ч.У. Основания теории знаков // Семиотика: Антология. Сост. Ю.С. Степанов. – Москва: Радуга, 1983. – С.37–124.
10. Новик Е.С. Архаические верования в свете межличностной коммуникации // Историко-этнографические исследования по фольклору: Сборник статей памяти С.А. Токарева. – Москва, 1994. – С. 110–163.
11. Пермяков Г.Л. К вопросу о структуре паремиологического фонда. Типологические исследования по фольклору // Сборник статей памяти В.Я.Проппа (1895 – 1970). – Москва: Наука, 1975. – С.247 – 275.
12. Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. – Санкт-Петербург: Петербургское Востоковедение, 2003. – 464 с.
13. Толстая С.М. К прагматической интерпретации обряда и обрядового фольклора // Образ мира в слове и ритуале: Балканские чтения. 1. – Вып. 1. – Москва, 1992. – С. 33–45.
14. Топоров В.Н. О некоторых теоретических аспектах этимологии // Этимология. 1984. – Москва: Наука, 1986. – С. 205–211.
15. Топоров В.Н. Об индоевропейской заговорной традиции (избранные главы) // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Заговор. – Москва: Наука, 1993. – С.3–103.
16. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. – 800 с.
17. Христофорова О.Б. Логика толкований: Фольклор и моделирование поведения в архаических культурах. – Москва: РГГУ, 1998. – 80 с.