

Марина А. Венгранович (Тольятти)

## Художественно-образная конкретизация как базовая стилевая черта фольклорного текста

### ✦ Ключне речи:

*Фольклорный текст, экстралингвистические факторы, стилевые черты, художественно-образная речевая конкретизация.*

Овај чланак бави се функционално-стилистичким аспектом фолклорног текста и приказује основе његових стилских особености, као и језичких одлика његове реализације.

Обращение к функционально-стилистическому аспекту изучения фольклорного текста с целью выявления его лингвостилевой специфики требует построения своеобразной детерминативной вертикали: экстралингвистическая стилеобразующая основа – стилевая черта – лингвостилистические признаки. Именно

рассмотрение фольклорного текста в диалектическом единстве двух сторон – *текстовой* и *экстралингвистической* – позволяет, на наш взгляд, выявить лингвостилевую специфику данного вида текста в сопоставлении с родственной ему художественной подсистемой – литературно-художественным текстом<sup>1</sup>.

- 1) На генетическую связь фольклора и литературы указывал В. Я. Пропп: «... между фольклором и литературой не только существует тесная связь, но... фольклор, как таковой, есть явление литературного порядка. Он – один из видов поэтического творчества». – В. Я. Пропп. Специфика фольклора // Фольклор и действительность. – М.: Наука, 1976. С. 20. Об этом же у К. В. Чистова: «Фольклор и литература могут и должны быть соотнесены не только как два типа художественной культуры (в синхронном рассмотрении), но и как два этапа, две стадии, одна из которых (фольклор) предшествовала другой (литература) в историческом движении форм и типов культуры (т.е. в диахронном рассмотрении)» – К. В. Чистов. Специфика фольклора в свете теории информации // Типологические исследования по фольклору. – М., 1975. С. 28.

 2011

Среди экстралингвистических факторов, составляющих экстралингвистическую основу фольклорного текста, мы выделяем *фольклорное сознание, коллективное авторство, фольклорную коммуникацию и фольклорную эстетическую макросферу*. Под влиянием данной экстралингвистической основы происходит формирование базовых стилевых черт фольклорного текста – *обобщенности, традиционности (фольклорной стереотипности) и художественно-образной речевой конкретизации*, сочетание которых детерминирует гетерогенную по стилистическим особенностям речевую системность фольклорного текста: традиционную по своей функционально-стилистической характерности и одновременно открытую, способную к вариативности, обращенную к макро-тексту единой фольклорной традиции, имеющую обобщенную макроокраску и особую художественную природу, основанную на выделении, усилении и актуализации эстетически значимого типического фольклорного образа, оказывающего на адресата (слушателя) фольклорного текста не меньшее эстетическое воздействие, чем неповторимые, индивидуально-авторские образы в литературно-художественном тексте. В рамках данной статьи мы остановимся на специфике и текстовом проявлении *художественно-образной речевой конкретизации* – стилевой черты, которая сближает фольклорный текст с его аналогом – литературно-художественным текстом – и одновременно обеспечивает ему художественное своеобразие.

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 в 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...» (Кожина 1972: 91–92). 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, воспроизведение ее в устойчивых условно-художественных формах. Это неизбежно должно было сказаться на специфике фольклорной образности (в частности, на целостности, семантической емкости и традиционности фольклорного образа) 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.

В условиях преобладающего влияния коллективных (традиционных) представлений сформировался и художественный метод в фольклоре – *художественно-обобщающий метод* (Аникин 1975, 1996), 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 индивидуально-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.

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, выверенного в соответствии с художественной традицией и коллективной эстетической нормой. 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 фольклорном тексте в соответствии со спецификой эстетики устнопоэтического канона «субъективные личные переживания переводятся на объективный язык традиционных смыслов» (Мальцев 1981: 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 апперцепцию, 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 застаёт в душе» (Потебня 1999), что необходимо для осуществления эстетической функции произведения искусства.

В фольклорном произведении такой бесконечности нет, т.к. 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, т.к. 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, за счет того, что Ю.М. Лотман называет «совпадением кодов передающего и принимающего» (Лотман 1999: 14). В традиционной

среде, где каждый член фольклорного социума обладал общностью языкового опыта, объема памяти (культурной традиции), единством представлений о норме было возможно совпадение кодов передающего (исполнителя) и принимающего (слушателя) и, как следствие этого, многократно усиленный эффект эмоционального резонанса. 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*.

Все это принципиально отличает образную конкретизацию в фольклорном тексте от литературного аналога и придает ей качественно новый характер, обусловленный как действием специфических факторов (своеобразием фольклорного мышления, художественного метода в фольклоре и механизма воздействия фольклорного текста), так и специфическим набором приемов и средств реализации данной базовой стилиевой черты художественной речи в тексте народной художественной культуры, детерминирующими в свою очередь сосуществование и взаимодействие в рамках фольклорного текста разных типов образной конкретизации, среди которых в качестве основных мы выделяем *три типа конкретизации: сопоставительную, ступенчатую и линейную*, которые и будут являться предметом нашего анализа.

### 1. Художественно-образная конкретизация сопоставительного типа

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 осознала единую, 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. Это приводило к объективному восприятию зооантропоморфного облика героев мифа, своеобразных «перевоплощений» персонажей «двойной природы», которые способны выступать «в своей животной или человеческой ипостаси главным образом в зависимости от своего функционирования в данном эпизоде» (Неклюдов 1972: 194). 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).

В соответствии с хронологическим принципом можно выделить следующие способы и средства данного типа конкретизации: 1) *художественные персо-*

*нификации, 2) образный параллелизм, 3) метафору и сравнение.*

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:

Летал голубь, ворковал,  
По терему прилетал,  
Слушал голубь, что говорят...  
(Кир. 1986: № 16).

Являясь остаточным проявлением мифологического мышления, для которого, как отмечают исследователи, был характерен аудио-визуальный способ передачи конкретной информации (Коул, Скрибнер 1977), персонифицированный образ в структуре фольклорного текста приобретает способность в *наглядной, конкретно осязаемой форме* передать заложенную в тексте информацию. При этом наглядность «двуприродного» образа увеличивается за счет определяющих его конкретных свойств и действий, соотношенных с реальными свойствами человека, которые выполняют в данном случае функцию *образного уточнения*: голубь летает, воркует, слушает. Одновременно антропоморфизированный образ вводит в текст второй семантический ряд – ряд традиционных значений, форми-

руемых комплексом мифологических, а в дальнейшем – наслаивающихся на них традиционных фольклорных представлений. Посредством данного ряда антропоморфизированный образ вместе с другими словами-образами оказывается включенным в определенный смысловой комплекс – эстетический контекст традиционного фольклорного текста. В силу этого семантический объем слова-образа в фольклорном тексте расширяется, а сам образ приобретает стереоскопическую, выпуклую форму и дополнительные суггестивные свойства. Слушатель, воспринимая конкретно осязаемый, наглядный, соотношенный 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 *голубь* – мифическая райская птица, воплощение любовных отношений, персонификация животворящей силы вообще. Как отмечает А. Н. Афанасьев, «в котором доме водятся голуби, там – во всем удача и счастье...» (Афанасьев 1995 т.1: 275). Этими архаическими представлениями и обусловлена функция данного персонифицированного персонажа как специфического средства конкретизации в анализируемом лирическом тексте: он вводит и подготавливает дальнейшее развитие любовно-семейной темы (темы любви и рождения детей).

В качестве художественных персонифицированных образов в лирической или эпической 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:

В лапотики-лаптишечки Горе  
пообулося,  
В рогозиночки Горе понаделося,  
Понаделося, тонкой лычинкой  
подпоясалось;  
Приставало Горе к добру молодцу...  
(Рыб. II: № 187).

Как и в лирическом тексте, наглядность персонифицированных образов в эпическом тексте увеличивается за счет *образной детализации* – тщательного прорисовывания конкретных действий и состояний (*горе* в лапти обуто, в рогожу одето, лыком подпоясано), что создает вещественную осязаемость данного образа и позволяет задержать на нем внимание слушателя.

На смену полному тождеству человеческого и природного, художественно воплощенному в формах персонификаций и превращений, 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: 155).

Образопорождающие свойства *параллелизма* как способа конкретизации в фольклорном тексте базируются на расширении семантического объема лексемы за счет приращения *символической коннотации*, результатом чего является конкретизированное выражение фольклорного образа и обретение им стереоскопической формы:

Раскачалась *грушица*,  
Перед *яблонкой* стоючи,  
Порасплакалась *Галечка*  
Перед *тятенькой с маменькой*...  
(Обр.: № 224).

В данном примере образная конкретизация строится на основе сопоставления человеческих образов (*отца с матерью*) с образами природы (*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 по-

строения 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 принимает 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 (представлений), на наш взгляд, и заключается *особый художественный эффект* в фольклорном тексте, в результате которого формируется специфически фольклорный тип образной конкретизации – от внешней формы в глубь традиционной семантики, способствующей обретению фольклорным образом стереоскопической (объемной) внутренней формы.

*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 (хотя и неотчетливо) 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:

*Ай да молода жена, змия лютая.*  
(Кир. 1986: № 441).

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.

112

Желание придать чувству и мысли осязаемость, видимость формы вызывает к жизни образные аналогии, основанные на перенесении признаков физических тел (вес, объем, прочность) на нематериальные понятия:

*Покрыли свою милую дочь  
Все тоскою да кручиною,  
Все слезами да горячими.*  
(Обр.: № 216).

Подобная конкретизация на основе образного уподобления обладает большим художественным потенциалом, т.к. способна воскресить образное представление о вещественной осязаемости нематериальных явлений и на основе этого выработать определенную художественную форму для передачи внутреннего мира человека.

*Сравнение*, будучи, в отличие от метафоры, формой с максимально разделенными сопоставляемыми образами, может 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!*  
(Обр.: № 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.

Итак, суммируя все сказанное о характере, способах и средствах наиболее архаичного типа образной конкретизации в фольклорном тексте – *сопоставительной* конкретизации – отмечаем, что, будучи генетически обусловленной анимистическими и тотемистическими представлениями, основу которых составляло утверждение *соответствия* между природным и человеческим мирами, данный тип конкретизации базируется на особом механизме образорождения – на *ассоциативной связи представлений*.

## 2. Художественно-образная конкретизация 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 ак-

туализирование и синтезирование эстетического смысла и акцентирование на нем внимание слушающего. Фольклорная речь, будучи высокоорганизованной, выработала целую систему приемов, позволяющих памяти актуализировать в сознании воспринимающего те элементы текста, которые вовлекаются в разнообразные внутритекстовые связи и имеют определенный эстетический смысл. Думается, что отчасти на базе этих приемов были сформированы и основные типы образной конкретизации в фольклорном тексте (сопоставительный, ступенчатый и линейный) со своими характерными способами и приемами воплощения.

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)*.

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: 40). Данный способ имеет ряд особен-

ностей: 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. М. Соколов, происходит «по определенным и осознанным стержням», образующим «устойчивую, тематическую композицию» (Соколов 1926: 38–40):

Среди *моря* было Каспицкого  
Стоял тут *Лиман-остров*,  
На этом на острове стоял  
воровской *корабль*,  
На этом на корабличке муравлин  
*чердак*,  
На этом чердачке золотой *бунчук*,  
В этом бунчуке царски *знамечки*,  
У этих знамечков *часовой* стоит.  
Перед ним, перед молодцем,  
раздвижной *стул*,  
На стулу сидит воровской *атаман*,  
По имени атаманушка Степанушка,  
По батюшке Степанушка  
Тимофеевич,  
По великому по фамильицу  
Степан Разин.  
(Ист. п. XVII: № 152).

В данном примере внимание слушателя как бы постепенно переводится с одного образа, более широкого, на другой, более узкий, дополнительно определяемые через идеализирующие эпитеты (*муравлин чердак, золотой бунчук*) и конкретизирующие их локальные компоненты (*среди, тут, перед ним*). Постепенность и плавность перехода от образа к образу подкрепляется и синтаксически – с по-

мощью цепных повторов, являющихся ретардирующими элементами (...стоял тут Лиман-остров, на этом на острове...). Эта постепенность изображения помогает слушателю зрительно представить, «увидеть» описываемую картину и подготовиться к восприятию наиболее значимого в художественном отношении центрального образа, являющегося воплощением типических, эстетически значимых представлений о народном герое, – образа атамана Степана Разина, подающегося через призму народной любви (грамматически это выражается с помощью уменьшительно-ласкательных суффиксов (*атаманушка Степанушка*) и соблюдением полного речевого эти-

кета при наименовании персонажа – *по имени..., по бабушке..., по великому по фамильицу...*).

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:

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, коржины позолочены.  
(Рыб. II: № 124).

В данном примере при нисхождении от множественного к единичному выделению и укрупнению центрального образа *корабля* 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 при-

влечением конкретизирующих данный образ деталей «украшения», которые способствуют укрупнению образа, помогая увидеть «изображаемое», и, в конечном итоге, – его поэтизации, основанной на представлении о роскошном убранстве *корабля* жениха (это проявляется в метафоризации частей корабля, в использовании метафорических сравнений, создающих причудливый образ корабля).

### 3. Художественно-образная конкретизация линейного типа

Образная конкретизация линейного типа, являясь третьим типом конкретизации в фольклорном тексте, 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) *гипербола, символическое описание*, 3) *конкретизированное выражение абстрактных понятий и предметов (микрообразов) через детализированное описание*, 4) *замедление темпа повествования (ретардацию)*.

*Эпитет*, будучи наиболее традиционным средством «непосредственной» образной конкретизации в любом типе художественного текста, в фольклорном тексте представлен несколькими специфическими разновидностями: 1) постоянным эпитетом, 2) тавтологическим эпитетом, 3) паратактическим эпитетом, 4) двойным эпитетом.

*Постоянный эпитет*, являясь элементом устного художественного канона, образует вместе с определяемым им предметом некое смысловое целое, заключающее в себе определенный канонический смысл, имеющий синкретичную природу. 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 *вольну* волюшку.  
(Обр.: № 237).

115

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: 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 реализуя образную конкретизацию *на эмоциональном уровне* и обеспечивая увеличение собственного семантического объема за счет привлечения внутренних резервов фольклорной традиции.

Особые конкретизирующие свойства *паратактического эпитета* заключаются в том, что определяющий предмет признак выражен именем существительным, «предметность» которого увеличивает соотнесенность представлений, заклю-

ченных в соположенных лексемах, и, соответственно, зрительную осязаемость образа:

Он разъехался с *раздольица*  
чиста поля  
Ко славному ко терему  
*злату верху...*  
(Рыб. 1: № 15).

116

*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:

Сидит жена *стара-матера...*  
(Рыб. 1: № 30).

Наряду с постоянным эпитетом и его модификациями в создании условно-художественного типа образности в фольклорном тексте участвуют и другие средства образной конкретизации – *гипербола* и *символическое описание*, конкретизирующие свои художественные функции в соответствии с жанровой спецификой текста:

1) гипербола в былине:

Тут стал его бурушка поскакивать  
С горы на гору, с холмы на холму,  
Реки-озера перескакивать,  
Широки раздолья между ног  
пущать.  
(Рыб. 1: № 30);

2) гипербола в лирической песне:

Плакала сударушка, обливалась  
слезами,

Залила сударушка все дорожки  
и лужки,  
Все дорожки и лужки, круты,  
славны бережки.  
(Кир. 1986: № 32).

Если в тексте былины гипербола служит образному подчеркиванию, «уточнению» центрального образа – образа богатыря, являющего собой эстетическое воплощение величия силы, т.е. является дополнительной образной деталью в построении и выражении эстетической сущности основного эпического образа, то гипербола в лирической песне служит 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 стороны  
Не студен, холоден ветерок  
поносит;  
Все дубровушкиво поле  
расшумелися.  
Ничего-то во шуму, в роще  
не слышно,  
Во тумане никого не видно.  
(Кир. 1986: № 95).

Так, использование традиционных символов *печали* – *холодного ветра, шума леса, тумана*, имеющих яркую символически-оценочную выразительность, в зачине лирической песни служит свое-

образным 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. В целом, и гиперболическое, и символическое описание являются элементами условно-художественного типа изобразительности, создающего иллюзорную эстетическую действительность фольклорного текста, тем самым участвуют в реализации образной конкретизации на эмоциональном уровне.

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 различных типов, в частности, в виде *выражения качества, свойства, состояния через конкретизацию действием*:

Принимала молодая княгиня  
Опраксия,  
Развернула камочку – *дивуется*,  
Головушка на плечах качается.  
(Рыб. II: № 163);

Что ты, конь, *не весёл* идешь,  
По лугам ты идешь – травы не рвешь,  
По озерам идешь – воды не пьешь.  
(Кир. 1986: № 444);

Скоро послышался в лесу  
страшный шум: деревья трещали,  
сухие листья хрустели; выехала из  
лесу баба-яга...

(Аф. «Василиса Прекрасная»: 69).

В данных примерах передача удивления, печали, горя, шума через динамическое описание с использованием глаголов способствует усилению пластичности, динамичности, жизненной конкретности изображаемого и увеличивает зрительную впечатляемость от созданных микрообразов.

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: XI).

Он по той тюрьме похаживал,  
По злосцятные разгуливал,

По злосцятные разгуливал,  
 Во карман руки посуивал,  
 Во карман руки посуивал,  
 Табаку трубку раскуривал,  
 Раскуривши, выговаривал...  
 (Ист. п. XVIII :215).

118

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, 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: 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.

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-конкрет-

ным, насыщенным, вне четко очерченных внутренних пределов, способствуют, как отмечает З. К. Тарланов, «усилению в глаголе глагольности, процессности» (Тарланов 1981: 61):

*Стал Добрынюшка он стрелочки  
 накладывать,  
 Стал Добрынюшка тетивочки  
 натягивать,  
 Стал королевский тугий лук  
 покрякивать,  
 Шелковые тетивочки  
 полопывать...*  
 (Рыб. I: № 8).

Данные специфически фольклорные средства образной конкретизации можно считать аналогом эстетически обусловленной последовательности глаголов («дробности» изображения) в художественной 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: 107).

Таким образом, 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, в свою очередь, обусловленной развитием фольклорного сознания: 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 качеств образа, сам фольклорный образ приобретает стереоскопическую форму, обеспечивающую ему *объемность, цельность*. При этом цельность образа создается *единством* образных деталей, параллельно (через сопоставление микрообразов), ступенчато (через постепенное движение от широкого микрообраза – к узкому, от множественного – к единичному) или последовательно (через непосредственное определение или нагнетание микрообразов) характеризующих основной образ.

Являясь по своей сути аналогом художественной конкретизации, которая целенаправленно, с помощью целой си-

стемы речевых средств переводит слово-понятие в слово-образ, активизирующий воображение воспринимающего, фольклорная конкретизация в целом существенно отличается от последней и, 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.

## summary



[ MARINA A. VENGRANOVICH ]

Figurative concrete definition as a basic stylistic feature of the folklore text

The article touches upon the problem of the stylistic peculiarities of the folklore type of the figurative concrete definition compare to figurative concrete definition in literary text. The author considers this problem in the boundaries of the functional approach, which presupposes the study of any kind of the text in the dialectal unity of two sides – textual and extralinguistic. According to this approach the author distinguishes three types of the figurative concrete definitions (comparative, graded, linear), which are determined by the complex of extralinguistic factors (folklore thinking, the generalizing method in folklore) and which are distinguished by the creation of the image. The author analyses linguistic forms of realization of the figurative concrete definition on different levels of the text.

### Сокращения:

- Аф. – Народные русские сказки. Из сборника А. Н. Афанасьева. – Москва: Художественная литература, 1979. – 348 с.
- Ист. п. xvii – Исторические песни xvii в. – Москва–Ленинград: Наука, 1966.
- Ист. п. xviii – Исторические песни xviii в. – Ленинград: Наука, 1971.
- Кир. 1986 – Собрание народных песен П. В. Киреевского. – Тула: Приокское книжное издательство, 1986. – 462 с.
- Обр. – Жили-были... Русская обрядовая поэзия. – Санкт-Петербург, 1998. – 285 с.
- 120 Рыб. I, II – Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. Т. I, II. – Петрозаводск: Карелия, 1989–1991. – 527 с.

### Библиографический список:

- Аникин 1975: **Аникин В. П.** Творческая природа традиций и вопрос о своеобразии художественного метода в фольклоре. – В: Проблемы фольклора. – Москва: Наука, 1975. – С. 30–40.
- Аникин 1996: **Аникин В. П.** Теория фольклора. Курс лекций. – Москва, 1996. – 408 с.
- Артеменко 1977: **Артеменко Е. Б.** – Синтаксический строй русской народной лирической песни в аспекте ее художественной организации. – Воронеж, 1977. – 159 с.
- Афанасьев 1995: **Афанасьев А. Н.** Поэтические воззрения славян на природу. Т.1. – Москва, 1995. – 416 с.
- Веселовский 1940: **Веселовский А. Н.** Историческая поэтика. – Л.: Гослитиздат, 1940. – 648 с.
- Евгеньева 1963: **Евгеньева А. П.** Очерки по языку русской устной поэзии в записях xvii–xx в.в. – Москва–Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1963. – 338 с.
- Кожина 1972: **Кожина М. Н.** О речевой системности научного стиля сравнительно с некоторыми другими. – Пермь, 1972. – 395 с.
- Коул, Скрибнер 1977: **Коул М., Скрибнер С.** Культура и мышление. – М.: Прогресс, 1977. – 260 с.
- Лотман 1999: **Лотман Ю. М.** Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – Москва: Языки русской культуры, 1999. – 464 с.
- Мальцев 1981: **Мальцев Г. И.** Традиционные формулы русской необрядовой лирики. (К изучению эстетики устнопоэтического канона). – В: Русский фольклор. – хх I. Поэтика русского фольклора. – Ленинград: Наука, 1981. – С. 13–38.
- Неклюдов 1972: **Неклюдов С. Ю.** Особенности изобразительной системы в долитературном повествовательном искусстве – В: Ранние формы искусства. – Москва: Искусство, 1972. – С. 191 – 215.
- Потебня 1999: **Потебня А. А.** Мысль и язык. Собрание трудов. – М.: Лабиринт, 1999. – 268 с.
- Соколов 1926: **Соколов Б. М.** Эскурсы в область поэтики русского фольклора. – В: Художественный фольклор. – Москва, 1926. – С. 30–53.
- Сперанский 1916: **Сперанский Н. М.** Общий вступительный очерк // Русская устная словесность. Т.1. Былины. – М.: Сабашниковы, 1916. 455 с.
- Тарланов 1981: **Тарланов З. К.** Сравнительный синтаксис жанров русского фольклора. – Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. ун-та, 1981. – 104 с.