



С.И. ДОБРОВА

ЭВОЛЮЦИЯ НАРОДНОГО МИРОВОСПРИЯТИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗАХ (НА ПРИМЕРАХ ОБРАЗНОГО ПАРАЛЛЕЛИЗМА)

Изучение эволюции художественных форм фольклора позволяет выявить некоторые особенности динамики народного мировосприятия. Образный параллелизм как художественный прием, характерный для поэтического строя русской народной лирической песни, отражает специфику восприятия и интерпретации мира этносом. Концептуальную базу образного параллелизма составляет стремление человека осмыслить и выразить себя в образах внешнего мира природы с целью создания определенной модели мира и модели самосознания. В основе образного параллелизма лежит фундаментальный принцип народной эстетики — выражать внутреннее через внешнее [Мальцев 1989, 29].

Теоретической базой исследования проблемы эволюции художественных форм как отражения динамики народного мировосприятия служит соединение культурологического и эволюционного подходов к изучению образного параллелизма. Специфика культурологического подхода заключается в органическом сплаве структурно-стилистического и мировоззренческого аспектов изучения данного композиционного приема как сущности, многообразной в своих проявлениях.

В проекции на предмет нашего исследования актуально определение культуры как специфического способа организации и развития человеческой жизнедеятельности, представленного в продуктах материального и духовного труда, в духовных ценностях, в совокупности отношений людей к природе, между собой и к самим себе. Исторически сложившиеся отношения людей к внешнему миру и к самим себе запечатлеваются, выкристаллизовываются в формах культуры, и язык здесь выступает как универсальная форма культуры, как динамическая, постоянно самоизменяющаяся, саморазвивающаяся модель че-

ловеческой деятельности, человеческого бытия [Шульгин 1997, 7].

Образный параллелизм является тем минимальным компонентом текста, который дает возможность увидеть разнообразие способов соотнесения человека и мира в народных эстетически обработанных текстах, поскольку в фольклоре на одном синхронном срезе запечатлены хронологически разные этапы эволюции народного менталитета и системы художественно-языковых средств народного творчества [Доброва 2004]. Такой подход позволяет исследовать явление образного параллелизма одновременно и на уровне микроанализа с его повышенным вниманием не только к каждому слову, но и к каждому нюансу его употребления, и на уровне макроанализа, когда языковая структура рассматривается в контексте мировой мифологии, этнической ментальности и художественного творчества.

Проведенный многоаспектный анализ примеров образного параллелизма, извлеченных из двенадцати авторитетных научных собраний народной лирики от П.В. Киреевского и А.И. Соболевского до современных записей (всего более 11 000 песенных текстов обрядовой и необрядовой лирики), позволяет выдвинуть два тезиса:

1. образный параллелизм является одним из глубинных способов реализации важнейших концептов традиционной культуры;

2. эволюция семантического комплекса разновидностей образного параллелизма отражает динамику народного мировосприятия.

Рассмотрим подробнее каждое из обозначенных положений.

* * *

Образный параллелизм составляет важное звено в развитии народной культуры, уникальность и универсальность, ценность и культуроемкость которого заключается в том, что этот прием представляет собой один из ярких и глубинных способов реализации основных концептов народной культуры (представлений о мире, о доле, добре и зле, любви и браке и др.). Реализуясь в фигуре образного параллелизма, эти ментальные конструкции приобретают эстетические свойства и становятся художественными образами.

Представляем научные центры

99



Наглядным примером обозначенного положения может служить обобщенный фольклорный образ древа семьи в обрядовой песенной поэзии, который, как показали результаты нашего исследования, формируется в рамках образного параллелизма и представляет собой трансформированный вариант мифологического образа Мирового древа.

В мифологии единым растительным образом, воплощающим в себе универсальную концепцию мира, выступает Мировое древо и его варианты — древо жизни, древо познания и т.п. [МНМ 1997, II, 368; Славянские древности 1999]. В славянских фольклорных текстах в роли мирового древа обычно выступают береза, дуб, сосна, яблоня, рябина, ива [МНМ 1997, II, 451—456]. В обрядовой песенной лирике обобщенный фольклорный образ древа семьи формируется в результате детализации в символической части образного параллелизма образа-символа: растительная реалия (дуб, сосна, береза, яблоня, ель, ива, верба) и части растительной реалии (верхушка, ветви, листья). Сходный набор фитонимических образов подтверждает факт генетической связи мифологического образа Мирового древа и фольклорного образа древа семьи. В рамках образного параллелизма фольклорный образ семейного древа предстает в двух вариантах: архаичный и отражающий трансформацию традиционных основ.

Первый из них сохраняет большее количество деталей древнего мифологического образа Мирового древа. В функции древа семьи архаического типа выступает прежде всего дуб (реже — яблоня, ель, сосна, ива). Во многих индоевропейских традициях дуб — священное дерево; в ряде традиций с дубом связывалось происхождение человеческого рода [МНМ 1997, II, 370]. Отзвук мифологического образа дуба-прародителя проявляется в различных языковых фактах¹, а в образном параллелизме актуа-

лизируется в виде идеи неприкосновенности дуба. Это единственное дерево, которое никогда не становится объектом воздействия человека, животного и даже природных сил, в то время как другие деревья обычно рубят, ломают, поскольку большая часть символических воплощений тех или иных обрядовых действий строится на факте конкретного воздействия человека, символического животного или природных сил на растение (например, подрубить дерево под корень — сосватать девицу и т.д.).

В композиционной фигуре образного параллелизма дуб органично включается в поэтику свадебных песен, используемых в тех случаях, когда в брак вступает сирота. Мотив сиротства связан в них с мотивом благословения сироты к венцу родственниками или посторонними (из-за отсутствия родителей):

*Много, много у сыра дуба,
Много, много у зеленого,
Много **вѣтъя и повѣтъя**,
Много **листа** зеленого,
Отростелья серебряного;
Только нет у сыра дуба,
Только нет у зеленого,
Нет жемчужныя **маковки**,
Позолоченой **вершиночки**.
Много, много у **Марьюшки**,
Много, много у **Исаковны**,
Много **роду и племени**,
Много **всех честных родителей**,
Много милых **подруженек**:
Снарядить молодцу есть кому,
Благословить молодцу некому,
Нет у нашей **Марьюшки**,
Нет **родителя-батюшки**,
Нет **сударыни-матушки**
[Киреевский, № 8];*

*Уж ты **елка**, ты **елушка**,
Зеленая **сосенушка**!
Все ли у тебя, **елушка**,
Да и все **сучки, веточки**,
Да и все ли на **макушечке**?
Да и все в меня **сучки, веточки**;
Одного **сучка** нетути
Да что самой **верхушечки**.
Да и все ль в тебя, **Сергий сударь**,
Да и все ли **гости** съехались,
Да и все ли **полюбовные**?
Да и все в меня **гости** съехались,
Да и все **полюбовные**;
Одного **гостя** нетути,
Что **родимаго батюшки**
[Киреевский, № 422].*

¹ Наши знания о семантической палитре образа-символа древа семьи обогащают результаты исследований сходства этимонов (внутренней формы) сопоставляемых в образном параллелизме означающих. Значение 'дерево, дуб' в индоевропейских языках соотносится со значением 'бог', а также со значениями 'рождать, производить на свет'; 'почитать' [Маковский 1996, 46, 136—138].



Образ-символ древа семьи в анализируемых текстах имеет несколько уровней символического значения:

1) символизирует вступающего в брак (молодца или девицу): дерево без верхушки (маковки) — девица/молодец без родителей, и ее/его внутренний мир (боль утраты);

2) образ древа в совокупности всех репрезентирующих его деталей, частей (верхушка, ветви, листья) символизирует всю семью главного лирического героя.

Объектами мифологизации традиционно становились не только сами растительные реалии, но и их корни, листья, ветви. У европейских народов было широко распространено поверье, что души предков живут в дереве, ветвях, листьях и т.п. (ср.: распространенный мотив божественного голоса или человеческих голосов, слышимых в шелесте листьев [МНМ 1997, II, 369]).

В славянской мифологии с помощью образа мирового древа моделируется тройная вертикальная структура мира: небо, земля и преисподняя [МНМ 1997, II, 451—456]. Интересен вариант трансформации этого мифологического мотива в фольклорном образе древа семьи. В песенных текстах, реализующих тему сиротства лирического героя, образы умерших родителей невесты или жениха изображаются в виде верхней части семейного древа, его вершины (в мифологии верхняя часть тройной вертикальной структуры мира, моделируемой с помощью образа мирового древа, — небо). Можно полагать, что такой вариант символического воплощения не только актуализирует высокий статус родителей, но и реализует взаимосвязь мотивов верхнего мира, смертности человека и бессмертия души (переосмысление образа в свете реалий христианской религии, христианских религиозных мотивов):

*Ох, да нет раденошки,
Ох, родной матушки.
У Бога она на небе,
У Христа да на престоле.
Всё да Богу молится,
С небес на землю просится...*
[Воронеж 1991, № 15].

В свою очередь, образы родственников невесты (род, племя), друзей и подруг, которые снаряжают девицу к венцу и от которых она получает благословение, соотносятся со средней частью се-

мейного древа, его ветвями и листьями (в мифологии средняя часть тройной вертикальной структуры мира, моделируемой с помощью образа мирового древа, — земля). Специфичен тот факт, что нижняя часть образа древа семьи — корни деревьев — (соотносимая в мифологии с преисподней) в исследуемой символической модели не задействована.

Символ, рождающийся в образном параллелизме, связан с семантикой соотношения композиционных частей художественного приема, которая служит планом выражения для другого, культурно более ценного содержания (гештальт-качество системы). Особый вариант символического воплощения разных лирических героев, объединенных семейными узами, в одном (но представленном в деталях) обобщенном образе-символе семейного древа актуализирует формируемую в фольклорной модели мира идею вечной и вневременной ценности семьи как единого органичного целого, единого функционального организма. Воссозданный в песенном тексте идеал семьи, единой и вечной, особенно ярко подчеркивает ту боль утраты, которую испытывает лирический герой, когда теряет самых близких людей, давших ему жизнь. К тому же в момент рождения его собственной семьи он не может получить необходимое ему родительское благословение на столь важный шаг в его жизни. Обозначенная идея реализуется также в факте совмещения в одном образе-символе и символического воплощения единой семьи, и символического воплощения главного героя обряда, который изображен в момент рождения его собственной семьи.

Второй вариант фольклорного образа древа семьи сложился в результате трансформации древнего мифологического образа Мирового древа и приспособления к специфике функционирования внутри текстов свадебного обряда. В образном параллелизме в роли семейного древа выступают следующие фитонимические образы: береза, яблоня, верба. Характерно, что эти растительные реалии являются объектом воздействия человека (символ обрядового действия: сломать верхушку дерева — выйти замуж, уехать из родительского дома):

*На двору княгиня гуляла,
Верхи с березы ломала.*



*Стой, стой, береза, без верха,
Живи, сударь батюшка, без мене²*
[Киреевский, № 127].

В мифопоэтических представлениях деревья нередко воспринимаются как живые существа: они чувствуют, дышат, говорят друг с другом; их нельзя бить, рубить, пилить [МНМ 1997, II, 368—369]. Мифологический пласт семантики образа древа семьи выявляет негативную оценку описываемого события (отъезд девицы из родного дома, ее уход в чужую семью), актуализирует тему утраты «русой косы», «девичьей красы» (эмоциональный настрой лирической героини).

*Плакала, тужила Степанида душа,
Плакала, тужила Охромеевна; <...>
Она плаче по русой косе,
По русой косе, красе девичьей...
Степанида с дворику съезживала,
Макушечку с верьбинки сламывала:
«Рости, рости, верьбинка, без верха!»
Живи, живи, матушка, без меня!»*
[Киреевский, № 184 и др.].

Образ-символ рассматриваемого типа не подвергается столь подробной детализации, как в первом, более архаичном, варианте, и в значительно большей мере связан с обрядовым действием. В его символическом значении можно выделить несколько уровней:

1) символизирует родителей невесты, которые остаются одни после свадьбы, когда дочь уходит в семью мужа («дерево без вершиночки» — «родители без дочери»);

2) образ древа в его целостности, в совокупности всех его деталей, частей символизирует семью родителей невесты, в которой она жила и воспитывалась до замужества.

Соотнесение в структуре образного параллелизма лирической героини с верхней частью семейного древа, с его верхушкой подчеркивает ее высокую ценностно-иерархическую характеристику. Символический образ «дерево без верха» — «родители без детей (без дочери)» актуализирует характерную для фольклорной модели мира и системы ценностей мысль о том, что основа любой семьи — это ее плоды, ее дети. Поэтому,

когда приходит время и дети решают создать собственную семью, это событие переживается всеми членами семьи двояко: с одной стороны, они испытывают радость от факта рождения новой семьи, а с другой стороны, чувство утраты. Уезжая из родительского дома, девица теряет волю, в определенном смысле свою семью, а родители девицы остаются одни, без дочери, семья теряет то, ради чего жила:

*Каково быть березе без верха,
Таково быть и батюшке без мене*
[Киреевский, № 127].

Факт совмещения в одном образе-символе символического воплощения единой, целостной семьи (обобщенный образ семейного древа) и символического воплощения родителей девицы акцентирует идею возрождения, обновления взаимоотношений родителей и детей на новом качественном уровне.

Детализация одного фитонимического образа в структуре параллелизма имеет особую концептуальную значимость и отражает *гомогенный характер образа семейного древа* в русской народной лирической песне (в отличие от гетерогенного характера образов двух семей) [Доброва 2004, 80—85, 137—141; 2006, 73—79].

Взаимосвязь мифологического образа Мирового древа и фольклорного образа древа семьи может быть рассмотрена и в другом аспекте. В песенном параллелизме фактически отсутствует образ целостного древа семьи: и в первом и во втором варианте — это дерево без верхушечки. Архаичный вариант воплощения исследуемого образа, как уже было отмечено, реализует медиативную (посредническую) функцию мифологического образа Мирового древа, транслирует связь с христианскими мотивами земной жизни человека и вечной жизни души. Второй вариант фольклорного образа семейного древа в большей мере связан с морально-нравственными принципами как архаичного общества, так и патриархальной традиции периода разложения первобытной общины и становления семьи. Изображение брака в различных фольклорных жанрах (в сказке, песне) имеет непосредственную социально-историческую основу: фольклор зафиксировал существовавший в обще-



² Здесь и далее подчеркиванием выделен



стве *принцип экзогамии*, в соответствии с которым невесту нельзя брать из «своей» среды. В структуре сказки это отразилось в мотиве поиска героем брачного партнера за пределами «своего» пространства (в тридевятом государстве), своей социальной группы (бедный засылает сватов к царю); в песне — в гетерогенном характере образа двух различных семей невесты и жениха и в нецелостном, ущербном образе семьи (девицу/«верхушечку» отрывают от своего мира и перемещают в чужой мир) в противовес гомогенному характеру образа семьи целостной. Экзогамия, являясь одним из основных морально-нравственных принципов и архаического, и патриархального обществ, была продиктована смутно осознававшейся биологической необходимостью избегать браков с родственниками из-за их последствий — появления биологически неполноценного потомства (в противовес эндогамии, распространенной у животных). Экзогамная связь объединяет «свое» и «чужое», выступая медиатором между ними. Медиация при этом является средством разрешения социальных конфликтов на уровне семьи, восходящим к медиативной функции образа Мирового древа.

Фольклорный образ семейного древа постулирует глубину взаимосвязи времен и поколений, утверждает чувство единства между людьми и чувство гармонии (сопричастности) с Мировым целым, несет в себе уникальные элементы традиционной этики и эстетики.

* * *

Рассмотрим подробнее второй из заявленных в начале статьи тезисов. Эволюция структурно-семантических модификаций образного параллелизма отражает два основных этапа взаимоотношения человека с миром природы — мифологическое и соотносимое с современным восприятие природы человеком. Кроме того, в структуре этого художественного приема отражена динамика отношения человека к самому себе, к своему внутреннему «я». В целом эволюция образного параллелизма идет от сопоставления двух картин, которые содержательно соотносены, но автономны, к сближению двух миров и фактическому внедрению человеческого фактора в природную картину. В соответствии со

спецификой концептуализации мира, отраженной в образных параллелизмах, выделяются три ведущие линии развития композиционного приема.

Исходным в указанной эволюции явился «классический» тип образного параллелизма, для которого характерна автономность и самодостаточность изображения мира природы и мира человека; картина природы, описывающая природные объекты в изначально данном, неизменном виде, композиционно сопоставляется с картиной из человеческой жизни:

*Играло солнце красное,
Играло да затмилось,
Веселилась душа девица,
Веселилась, да приуныла*
[Киреевский, № 924];

*Ой ты, грушица...
На Дунай-реку
Наклонилась
Красна девица
Загрустила*
[Воронеж 1993, 119].

Этот тип отражает, сохраняет в себе наиболее ранние формы мифопоэтического сознания.

Все трансформации «классического» типа образного параллелизма (и на уровне формы, и на уровне содержания) возникают под действием тенденции к сближению двух миров (макро- и микрокосма). Идея единства человека с миром природы — психологический параллелизм — послужила содержательной основой «классического» типа. Дальнейшие изменения исходной структурно-семантической модификации образного параллелизма обусловлены уже не психологическим параллелизмом, а развитием его формы как самостоятельного композиционного приема.

Первая линия развития образного параллелизма связана с трансформацией его «классического» типа на уровне формы, которую отличает взаимопроникновение характеристик мира природы и мира человека в параллельных частях: один из миров наделяется субстанциональными характеристиками, чертами другого мира. Различаются два варианта такого рода трансформаций.

1) **Антропоморфизация** образов природы в символической части образного

Представляем научные центры





его носитель. Например, полынь — тоска, горе, печаль:

*Ты моя ль **полынь**, трава горькая,
Ты моя ль **тоска, печаль** черная.
Ты уйди, уйди с моего двора,
С моего двора в поле чистое*
[Воронеж 1978, № 90].

Дождь, туман — тоска, горе, печаль, кручина:

*У нас на дворе дождь, дождь,
Под горой большой **туман**.
На моем ли сердечушке
Всё **тоска, горе, печаль***
[Воронеж 1993, 206];

*Не схаживать туману со синя моря,
Злой **кручинушке** с ретива сердца*
[Киреевский, № 1243].

Повилика — кручина:

*Не повиликой ноги спутаны,
Спутаны **кручинушкой**...*
[Киреевский, № 857].

В рамках первой линии развития образного параллелизма его различные структурно-семантические модификации фиксируют путь восхождения до высот абстракции в процессе осознания человеком мира своей души. Своеобразным итогом семантической трансформации мифологических основ символики образного параллелизма является выделение на первый план эмоциональной основы мифологических образов и представлений, осмысленное самим человеком (по словам Э. Кассирера, «миф есть способ символической объективации чувственных данных, эмоций») [МНМ 1997, I, 18]. Сами же мифологические представления, порожденные эмоциями человека, как показывает материал наших исследований, функционируют при этом в структуре образного параллелизма в качестве символической ауры образов композиционного приема.

В целом процесс зарождения абстрактной символики в фольклоре (в частности в лирической песне) объективно следует рассматривать и квалифицировать как зарождающуюся тенденцию. Народное творчество, как правило, «не говорит» о чувствах человека в таких формах, в которых само чувство, эмоция мыслится как саморазвивающаяся, самодостаточная и самоценная субстанция.

В этом смысле допустима гипотеза о том, что в народном творчестве в русле доминантных для фольклора (в частности его песенных жанров) процессов типизации и обобщения личностное начало проходит свое «внутриутробное развитие» («Подлинный процесс становления протекает до рождения» [Фрейденберг 1978]), а ведущую позицию занимает уже в индивидуально-авторском творчестве.

Вторая линия развития образного параллелизма связана с трансформацией его «классического» типа на уровне содержания. Для нее характерно наличие человека (семантического субъекта) в обеих частях художественного приема: в символической части человек изображается во взаимодействии с природой, а в реальной — во взаимодействии с другими людьми. Четкое композиционное разграничение двух миров отсутствует, на первый план выдвигается мир человека. Мир природы представлен в символической части образного параллелизма, как правило, в качестве объекта воздействия (реже — восприятия) человека:

*Не можно березынку подрубити под корень...
Не можно мне старому присвататься*
[Киреевский, № 2399];

*Не срубят ивушку под самый корешок,
Не разлюбит девушку миленький дружок*
[Соболевский, № 39].

Эта линия развития образного параллелизма отражает эволюцию освоения человеком мира природы — от мифологического восприятия до реального взаимодействия с ним и воздействия на него. Образ природы «освобождается» от своего мифологического содержания и создается на основе принципов современного восприятия природы. Качества природных объектов (вкус, размер, цвет, форма и др.) человек переосмысливает в оценочно-психологическом плане и сопоставляет их со своими собственными чувствами и эмоциями:

*Подле тын я хожу
Да бел копер сажу. (2)
Я сажу, я гляжу
Да приговариваю: (2)
«Что не быть-то копру
Да со **тыном** ровне, (2)
Что не быть-то свекру
Супротив батюшка...»*
[Песни Печоры, № 277];



*Посадите девушку,
Девушку Настасьюшку
Погулять по садику,
Защипать малинушку,
Заломать калинушку.
Да не быть калинушке
Да слащей малинушки
Да не быть люту свекру
Помилей батюшки...*
[Киреевский, № 1631].

В ходе этого процесса формируется свободно-поэтическая символика, которая получает свое дальнейшее развитие в более позднем жанре частушки.

Таким образом, эволюция семантического комплекса структурно-семантических модификаций образного параллелизма отражает два основных этапа взаимоотношений человека с внешним миром природы (этапа эволюции народного менталитета), а также репрезентирует динамику отношения человека к особому миру своей души.

Можно выделить и **третью**, особую, **ветвь развития образного параллелизма**, отражающую тенденцию к формализации композиционного приема. В таких модификациях на формальном уровне закреплены результаты познания человеком внешнего мира в процессе восприятия и взаимодействия с его объектами. Показателем формализации художественного приема является нарушение содержательной и структурной автономии его частей:

*Ты сорви, мой друг, покушай
Горьку ягоду калину:
Какова горька калина,
Таково житье со старцем*
[Киреевский, № 2553];

*Сколько на печи печины,
Столько на сердце кручины*
[Киреевский, № 1186].

Если магистральная линия развития образного параллелизма идет от сопоставления двух картин из мира природы и мира человека к выражению чувств, эмоций лирического персонажа посредством их символизации в соответствующей природной картине, то в процессе формализации образный параллелизм проходит свой особый путь от сопоставления «природной» и «человеческой» картин к сопоставлению отдельных реалий (и/или признаков) мира природы и мира человека на основе осознания

объективно существующих сходств и аналогий:

*Как в доли-то березынька белехонька стоит,
А наша невеста белее ея*
[Киреевский, № 141];

*Горька-та в поле полюнь горькая,
Еще-то горчее того служба царская*
[Киреевский, № 2692].

В плане содержания, таким образом, осуществляется перенос акцента на мир человека, устранение формально-содержательной равнозначности миров, подчинение мира природы миру человека:

*/ Он рябую перепелочку / уловил; /
Он думал, что перепелушка / У перьях, —
Ажно-ль его Настасьюшка / У перстнях;
Он думал, что перепелушка / Во пушку, —
Ажно (а жена) его Настасьюшка /
В жемчужку,
Он думал, что перепелушка / Под лучком, —
Ажна-ль его Настасьюшка / Под бочком
[Киреевский, № 647, 753].*

В частях формализованных образного параллелизма подчинение мира природы миру человека выражается двояко. Во-первых, оно реализуется в размещении концептов мира природы в синтаксически зависимых частях сложной конструкции (человек — в главной части, а природа — в придаточной части сложной конструкции). Во-вторых, содержательно сложноподчиненная часть конструкции обозначает предмет интеллектуальной мыслительной деятельности (ирреальный план) — явление природы, а вторая часть сложной конструкции — предикативная единица — представляет истинное положение вещей (реальный план) — человеческий персонаж.

Анализ конкретных реализаций образного параллелизма в русской народной лирике показал, что в ее текстах представлены различные структурно-семантические модификации приема, соответствующие различным этапам и формам поступательной эволюции художественного мышления народа. Все три ветви развития образного параллелизма концептуально сходны в том, что в процессе его эволюции в ментальном отношении акцент смещается на мир человека, однако каждая линия отличается спецификой результатов: 1. формированием абстрактного образа-символа эмоций, получающего свое развитие в индивиду-



ально-авторском творчестве; 2. формированием свободно-поэтической символики, достигающей своего расцвета в более позднем фольклорном жанре частушки; 3. формализацией исследуемого композиционного приема. «...Песня — весть о человеческом преображении. Это преображение в переживаниях наших разворачивает единый, сам в себе цельный путь. На этом пути в преображении видимости постигаем мы свое преображение» [Белый 1994, 64].

Источники

Киреевский — Песни, собранные П.В. Киреевским. Новая серия. М., 1911. Вып. 1; М., 1917. Вып. 2, ч. 1; М., 1929. Вып. 2, ч. 2.

Соболевский — Великорусские народные песни / Изданы проф. А.И. Соболевским. В 7 т. Т. 2: Семейные песни. СПб., 1896.

Песни Печоры — Песни Печоры. М.; Л., 1963.

Воронеж 1978 — Воронежские народные песни в современной записи. Воронеж, 1978.

Воронеж 1991 — Воронежские народные песни (в современной записи). Воронеж, 1991.

Воронеж 1993 — Народные песни Воронежского края. Антология. Воронеж, 1993.

Литература

Белый 1994 — *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994.

Доброва 2004 — *Доброва С.И.* Эволюция художественных форм в свете эволюции народного мировосприятия. Воронеж, 2004.

Доброва 2006 — *Доброва С.И.* Символический концепт и формы его реализации в структуре образных параллелизмов народной лирики // *Славянская традиционная культура и современный мир.* Вып. 9. М.: ГРЦРФ, 2006. С. 66—85.

Маковский 1996 — *Маковский М.М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М., 1996.

Мальцев 1989 — *Мальцев Г.И.* Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики. Л., 1989.

МНМ 1997 — Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. М., 1997.

Славянские древности 1999 — *Славянские древности: Этнолингвистический словарь* в 5 т. / Под общей ред. Н.И. Толстого. Т. 2. М., 1999.

Фрейденберг 1978 — *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности (Исследования по фольклору и мифологии Востока). М., 1978.

Шульгин 1997 — *Шульгин Д.Н.* Язык — компонент национальной культуры // *Изучение и преподавание русского языка как национально-культурной ценности.* Воронеж, 1997. С. 6—7.

ЯЗЫК ФОЛЬКЛОРА В ИССЛЕДОВАНИЯХ ВОРОНЕЖСКИХ УЧЕНЫХ: ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ (2001—2007 гг.)

2001

Артеменко Е.Б. Былинное текстообразование: прибытие героя // *Художественный мир традиционной культуры: Сб. статей к 75-летию В.Г. Смолицкого.* — М.: ГРЦРФ, 2001. — С. 195—209.

Артеменко Е.Б. К вопросу о семантике и структуре акционального текстообразующего блока в былине // *Проблемы изучения живого русского слова на рубеже тысячелетий: Материалы Всеросс. науч.-практ. конф., посвященной 200-летию со дня рождения В.И. Даля и 70-летию Воронежского государственного педагогического университета.* — Воронеж: Воронеж. гос. пед. ун-т, 2001. — С. 215—221.

Артеменко Е.Б. К вопросу о специфике и типологии экспрессивно-языковых средств русского фольклора // *Фольклор и литература: Проблемы изучения: Сб. статей.* — Воронеж: ВГУ, 2001. — С. 87—98.

Артеменко Е.Б. К вопросу о фольклорной формуле и ее языковой репрезентации // *Язык и поэтика фольклора: Доклады междунар. конф.* — Петрозаводск: ПГУ, 2001. — С. 105—109.

Артеменко Е.Б. Фольклорное текстообразование и этнический менталитет // *Традиционная культура.* — 2001. — № 2 (4). — С. 11—17.

Артеменко Е.Б. Язык русского фольклора: опыт интерпретации // *Русский язык: исторические судьбы и современность: Труды и материалы Междунар. конгресса русистов-исследователей.* — М.: МГУ, 2001. — С. 248.

Асракадзе Л.Г. Структура концепта «любовь» в русской народной лирической песне // *Проблемы изучения живого русского слова на рубеже тысячелетий: Материалы Всеросс. науч.-практ. конф., посвященной 200-летию со дня рождения В.И. Даля и 70-летию Воронежского государственного педагогического университета.* — Воронеж: Воронеж. гос. пед. ун-т, 2001. — С. 236—245.

Доброва С.И. Механизмы формирования фольклорной символической образности. На материале образного параллелизма // *Художественный мир традиционной культуры: Сб. статей к 75-летию В.Г. Смолицкого.* — М.: ГРЦРФ, 2001. — С. 210—227.