

Ю.А. Эмер

Томский государственный университет

Пространственная составляющая фольклорной концептосферы

Аннотация: В статье представлены результаты исследования миромоделирующей функции пространственной компоненты фрейма *измена* в лирической песне. В описанном фольклорном жанре пространственная составляющая, подчиняясь жанровым установкам, коммуникативным задачам, эстетике жанра, играет значительную роль в создании фольклорной картины мира.

The article presents the results of the analysis of the world-modelling function of the space component of the frame “adultery” in the lyrical song. In the given folklore genre the space constituent, following the genre requirements and aesthetics and its communication tasks, is of significant importance in creating the folklore image of the world.

Ключевые слова: миромоделирующая функция, жанр, фольклор, концепт, фрейм.

Человек, его речевое и неречевое «бытие» не раз становились предметом исследования гуманитарного знания (работы К. Леви-Стросса, Ю.М. Лотмана и др.). И современная постмодернистская наука продолжает активно обсуждать специфику человеческой деятельности в разных типах культуры, в том числе и традиционной. Именно традиционная культура, в частности фольклор, предоставляет возможность выявить зафиксированные нормативные модели поведения человека, обусловленные исторической, социальной средой его существования. Так, в фольклоре представлены свойственные народной культуре ключевые ценности, набор ситуаций, модели поведения, устойчивые оценки фактов и т.п., «фольклорная культура столь же многосоставна, пестра и богата своими формами, неисчерпаема по содержанию и разнообразна по функциональным связям, как и лежащая вне ее действительность» [Путилов, 1994, с. 51]. Однако не все события, явления социума зафиксированы в фольклорных текстах, чему, на наш взгляд, есть следующее объяснение. Фольклор, функционируя наравне с другими социальными институтами, выполняет прагматическую функцию, в частности выступает в качестве регулятора отношений в обществе, предлагает человеку алгоритм поведения в той или иной ситуации. «Практически для общества существуют совсем не все поступки индивида, а лишь те, которым в данной системе культуры приписывается некоторое общественное значение. Таким образом, общество, осмысляя поведение отдельной личности, упрощает и типизирует его в соответствии со своими социальными кодами. Одновременно личность как бы доорганизовывает себя, усваивая себе этот взгляд общества, и становится «типичнее» не только для наблюдателя, но и с позиции самого субъекта» [Лотман, 1975, с. 28.].

Придерживаясь постструктуралистского понимания культуры как габитуса, или стиля жизни («набор поведенческих, речевых и прочих навыков, осваиваемых через практическую деятельность» [Адоньева, 2005, с. 45]), мы рассматриваем фольклор как «социальный институт управления человеческим поведением» [Адоньева, 2004, с. 6], «энциклопедию общественно значимых поступков и ситуа-

ций»; фольклорный жанр как миромоделирующую систему, как способ отражения и осмысления действительности (работы М.М. Бахтина), фольклорный текст как фиксацию одного из фрагментов жанрово обусловленной модели мира.

Жанровое пространство фольклора разнообразно. Это объясняется природной полифоничностью фольклора, который призван закреплять опыт социума, осознание им мира, его толкование окружающей среды. «Фольклорный фонд любого этноса строится по принципу объединения противоречащих один другому, дополняющих друг друга, сложно взаимодействующих жанров и разновидностей, а внутри жанров – соответствующих текстов» [Путилов, 1994, с. 34]. Каждый жанр интерпретирует мир через призму, заданную жанровыми особенностями: у него своя эстетика, свой набор бытийных и бытовых ситуаций, свой хронотоп, часто особые языковые средства.

В данной работе в перспективе выявления миромоделирующего потенциала фольклорного жанра лирической песни жанр будет рассматриваться и в отношении к социокультурному контексту, к идеологическим и ментальным установкам фольклорного коллектива, находящимся в пресуппозиции жанра, и в отношении к используемым для создания данного жанра языковым средствам; символической и образной системам.

В настоящее время одним из инструментов конструирования когнитивной модели жанра, выявления его миромоделирующего потенциала является концепт (см. работы Н.Д. Арутюновой, С.Г. Воркачева, Е.С. Кубряковой, Ю.С. Степанова и др.) В нашем понимании, концепт как феноменологическая когнитивная структура представляет целостное знание об экстралингвистических явлениях. Аспектирование того или иного типичного фрагмента знания осуществляется при помощи отдельного фрейма¹. Набор фреймов, представляющих тот или иной концепт, множественен, однако в зависимости от ряда условий: коммуникативной ситуации, от замысла говорящего, от жанровых установок – в текстах определенного жанра актуализируется только свойственный ему набор фреймов.

Заметим, что описание «жанрового набора» фреймов позволяет не только выявить специфику модели мира, представленной в том или ином жанре, но и решить проблему «понимания текста» на новом, специфическом материале. Адекватное восприятие, понимание любого текста возможно при наличии в сознании говорящего и слушающего общих, пересекающихся «фреймов», «ментальных моделей», позволяющих адресату интерпретировать «авторские» фреймы, прогнозировать предстоящие текстовые события на основе личных знаний и культурного бессознательного. В фольклорном тексте отражаются коллективные ментальные установки, «фольклорные» фреймы, свойственные фольклорному социуму в целом. Функция и исполнителя, и слушателя заключается в их актуализации.

В качестве ключевых концептов фольклорной картины мира выступают концепты «любовь», «семья», «труд» и др. (труды С.Е. Никитиной, Н.И. Толстого и др.), каждый из которых можно представить через набор фреймов. Так, концепт *любовь* есть совокупность фреймов *встреча, замужество, разлука, измена* и др. Анализ динамического фрейма «измена» позволяет через описание разных моделей поведения героев выявить «невербальный язык повседневности» (Ю.М. Лотман), представление человека о его взаимоотношениях с миром, в частности, влияние пространственной составляющей на его судьбу.

Описание перцептуального, семантического, семиотического и концептуального пространств, в первую очередь, позволяет выявить особенности восприятия пространства культурной средой, социумом, личностью. Любая концепция пространства отражает его взаимосвязи с человеком, ведь каждый этнос, отдельный

¹ Разное понимание фрейма отражено в трудах М. Минского, Ч. Филмора, Е.С. Кубряковой, З.А. Харитончик и др. В нашем понимании фрейм – это ментальная структура, организованная вокруг концепта и содержащая данные о типичном для этого концепта.

индивид по-своему интерпретирует эту категорию, «пространство – это не среда (реальная или логическая), в которой расположены вещи, а средство, благодаря которому положение этих вещей становится возможным» (слова М. Мерло-Понти цитируются по: [Борисова, 2003, с. 35]).

Измена традиционно рассматривается общественным сознанием, в том числе и народным, как: а) один из ведущих дезинтегрирующих факторов семьи (наряду с пьянством) – «семейная измена»; б) испытание расставанием, которое достаточно типично для влюбленных, не связанных семейными узами. И в том, и в другом случае измена партнера является для человека сильнейшей психотравмой¹, которая провоцирует разные реакции: от депрессий до аутодеструктивного поведения (суицидальные попытки). В фольклоре понятие «измена» трактуется достаточно широко. Изменить партнеру – в первую очередь, значит перемениться в чувствах (*проводить другую домой, выйти замуж за другого* и т.д.). Подобной измене посвящено большее количество текстов, чем измене как неверности, предательству в семейных отношениях. Отметим, что данная ситуация освещается в необрядовом фольклоре неравномерно: в песнях, частушках эта тема является одной из центральных, наряду с разлукой. В пословицах же и других паремийных жанрах она практически не обсуждается.

Лирическая песня – жанр традиционного фольклора, в котором «выражено, главным образом, идейно-эмоциональное отношение к событиям» [ЛЭС, 1987, с. 53]. Эта задача жанра определяет его принципиальную ориентированность на представление аксиологически нагруженных социально-значимых (*война, коллективизация* и т.п.) и личностно-типовых (*служба в армии, разлука, измена* и т.п.) событий. Герой песни – это герой действия. Описание действий, поведения героя, его переживаний в этих ситуациях позволяет квалифицировать их по шкале «правильные/неправильные», «разрешенные/неразрешенные», актуализировать этические, социальные, бытовые нормы.

Интерпретация человеком мира и себя в мире в песне осуществляется через фиксацию, осмысление значимых категорий культуры, в том числе и пространства. В песне соединились и обыденный, и сакрализированный взгляд на мир, свойственный фольклорному социуму. Он часто определяет отношение человека к объектам действительности, которые оцениваются, классифицируются им в зависимости от их пространственного положения (близко – «свое» – хорошо/далеко – «чужое» – плохо). Человек находит объяснение своим и чужим поступкам в пространственной организации мира. Например, герой, освоивший «чужое» пространство, возвращается в «свой» мир победителем. Но дома его ожидает несчастье, спровоцированное походом в «чужой» мир. Долгое отсутствие, пространственная удаленность от дома, центра «своего» мира, приводят к потере контакта с ним, забыванию – «временной» смерти героя в этом мире, к возможности преступить коллективные нормы. Результатом является разрушение гармоничного мира дома, семьи, любви – измена герою или его измена любимой.

В песне отобразены мужской и женский «сценарии» поведения в ситуации измены. Песен с описанием женского поведения количественно больше, что объясняется как сложившимися в обществе представлениями о женственности-мужественности (мужчина должен скрывать свои эмоции, а женщина – подчеркивать), так и «гендерным распределением» жанров (ср. семейные и солдатские песни).

Фрейм *измена*, вне зависимости от гендерной принадлежности главного героя, с разной степенью подробности описаний воплощает следующие слоты: героиня/герой; бывший возлюбленный/бывшая возлюбленная; соперник/соперница;

¹ Ср.: «Утрата партнера – смерть супруга (100 баллов); развод (73 балла); расставание с партнером (65 баллов) занимают первые три места в «Оценочном каталоге стрессовых событий жизни» Холмса и Рас (цит. по: [Пезешкиан, 1993, с. 45]).

вестник, сообщающий об измене; состояние до измены; проявление измены; реакция героя/героини на измену.

Мужской «сценарий» поведения в ситуации измены предполагает несколько разных вариантов типа поведения главного героя. Фольклорный социум не является гомогенной аудиторией, это сосуществование «стилей жизни», со своими представлениями о поведении, нормах и т.д. Так, в текстах описывается и поведение героя-«воина» (*казак, солдат, охотник*), и поведение героя-«селянина» (*я*). Отметим, что в последнем случае повествование ведется от первого лица, герой – житель «своего» мира, поэтому часто актуализируются возрастные характеристики (*молодой мальчишка*), а сфера деятельности героя не указывается.

Статус героя-«воина» (**слот герой**) высок априорно: он побывал (бывает) в «чужом» мире, осваивает его. Номинация героя по функции (*казак, солдат, охотник*¹) не только подчеркивает его принадлежность к определенному габитусу традиционного сообщества, но и служит актуализатором фоновых знаний у слушателя о манере поведения, свойствах личности героя. В тексте встречаются формальные указания на значимые элементы этой «субкультуры»: *погоны, шапка, шинель, походы, служба (Осенней мрачною порою / В шинели серой и худой / Солдаты с красными погонами / Спешит на побывку домой...)*. Отметим, что при кажущейся схожести в описании героев в песне содержатся маркеры, указывающие на специфику жизнедеятельности каждого из «воинов». Так, **казак**, возвращаясь домой, *летит стрелою*. С одной стороны, объяснение торопливости казака мы находим в первом куплете песни, где названа причина и дана характеристика его эмоционального состояния (*Скакал казак через долину, / Через Манжурские края, / Скакал казачек одинокий, / Кольцо блестело на руке, / Кольцо казачка подарила, / Когда в поход пошел казак, / Она дарила, говорила, / Что через год буду твой...*). С другой стороны, лексема движения: *скакал*, лексем с пространственно-временной семантикой: *поход, год, Манжурские края* и др. актуализируют стереотипное восприятие казака как профессионального воина, комфортно чувствующего себя и в мирной жизни, и на поле боя, стереотип о жизни казачества: продолжительных дальних походах, учениях, об особом восприятии дома, функции которого практически в равной мере выполняют и лагерь, и родной дом.

Если для казака военная служба профессия, то для **солдата** – это лишь один из обязательных жизненных этапов, связанный с отрывом от дома, от семьи, от привычной жизнедеятельности. Этот герой занимает особое положение в социуме: он был за его пределами, много видел, владеет «чужими» знаниями, приобрел «чужие» навыки, при этом знает нормы и правила жизни традиционного социума. Он охотно возвращается в «свой», гармоничный мир: *Ехали солдаты со службы домой, на плечах погоны, на груди кресты...* Лексема *дом* в данном случае служит не только указанием направления движения, его конечной точкой, но и обозначает центр жизненного пространства героя, где сосредоточены его ценностные приоритеты (см. работы С.Е. Никитиной, Т.В. Цивьян и др.). Эмоциональное состояние героя передается с помощью словосочетания: *ехали со службы*, в котором отглагольное существительное *служба*² актуализирует фоновые знания сложности, трудности выполнения воинских обязанностей, нахождения вдали от дома и т.д., а глагол *ехали* передает неторопливость действий героев, которые, с одной стороны, совершают «внутренний» переход в иной качественный статус (в народной культуре герой, освоивший «чужое» пространство, всегда оценивался положительно), с другой – демонстрируют окружающим результаты пребывания в «чужом» мире – георгиевские кресты, орден за солдатскую доблесть. Отметим,

¹ К этому же классу героев мы относим и *охотника*, выполняющего схожую функцию (освоение «чужого» мира).

² Отглагольное имя со значением отвлеченного действия представляет в свернутом виде ситуацию в целом.

что лексема *крест* одновременно выполняет и функцию характеристики героя как смелого, отважного человека, покорившего «чужой» мир.

В отличие от рассмотренных выше героев, **охотник**, кроме номинации по функции, не получает в тексте никаких характеристик. На наш взгляд, это можно объяснить тем, что герой является жителем освоенного пространства, которое он покидает регулярно на короткое время (*Охотник раз собрался / В лес дичи пострелять...*).

При характеристике героя-деятеля, побывавшего в «чужом» пространстве и возвращающегося из него, высокую значимость приобретают перемещения героя, что во многом и определяет основополагающую функцию пространственной составляющей в организации фрейма «измена». Движение героев осуществляется в двух направлениях: из «чужого» пространства в «свое» и наоборот. Существенной пространственной характеристикой в заданном аспекте становится расстояние от «своего» мира до «чужого», которое мыслится как максимальное, предельное. «В человеческом сознании неизвестное ассоциируется с дальним» [Цивьян, 1975, с. 199], поэтому «чужой» мир, из которого прибывает герой-воин, расположен далеко от освоенного пространства, добраться до которого можно лишь с помощью средств передвижения (*коня, машины*): *Шла машина, громыхая, / Осенней поздней порой, / В машине, песни распевая, / Ехали солдатики домой*. Дистанция между мирами представлена в тексте чаще всего с помощью лексических единиц *долина, лес, поле*, обозначающих «чужое»/«нейтральное» пространство, и лексемы *дом*, символизирующей «свой» мир, называющей конечный пункт движения. Детального описания «чужое» пространство не получает, в фольклорной традиции «чужой» мир вообще слабо структурирован, поскольку не освоен коллективом, неизвестен ему. К тому же вышеназванные локусы в фольклоре семиотически нагружены, поэтому достаточно их обозначить, чтобы актуализировать в сознании слушающего информацию о них.

Отметим, что равнозначными по своей роли, оппозиционной функции по отношению к «своему» пространству дома (в широком понимании) становится и социальное (*служба*), и природное (*долина, лес*) пространства.

Выход за пределы этого мира рассматривается фольклорным сознанием как недобровольный, следовательно, приводит к нарушению гармонии, поэтому отсутствие героя в «своем» пространстве приводит к дисгармонии в любовно-семейных отношениях, изменению его статуса в них. Перемена в чувствах возлюбленной в первую очередь вызвана продолжительностью отсутствия героя (*казака, солдата*) в «своем» мире, темпоральные границы которого могут быть выражены как эксплицитно (*Вот год прошел, казак стрелою в село родное полетел*), так и имплицитно, актуализируя фоновые знания (*После службы возвращался молодой солдат домой...*).

Об измене любимой герой узнает чаще всего от третьего лица (**слот вестник**). Эту функцию могут выполнять как представители «чужого» мира – *цыганка-ворожейка* (обладатель потусторонних, неизвестных знаний), так и «своего» мира – *старушка* (старейший член социума, пользующийся уважением и доверием общества), *родитель* (член семьи, ее глава, охраняющий гармоничный мир). Статус вестника, степень его близости к герою обуславливают разницу в организации сообщения об измене. Так, цыганка, не зная наверняка, гадает на картах и сообщает о нарушении гармонии в доме (*Цыганка – ворожейка, / Охотница гадать, / Раскинула все карты, / Боится рассказать. / «В твоём доме несчастье, / В головах туз лежит»*).

Старушка, на правах опытного, старшего члена социума, эмоционально «квалифицирует» действия казачки как измену (*И шепеляво говорит: / «Напрасно ты, казак, стремишься, / Напрасно думаешь о ней. / Тебе красotka изменила. /*

Другому счастье отдала»)¹. Оценка действий казачки, с точки зрения коллективных норм, передается с помощью противопоставления «казак» – «соперник», «измена» – «счастье», номинации возлюбленной героя по внешним признакам (*красотка*).

Родитель оценивает действия жены героя (*Здорово, папаша! / Здравствуй, сын родной. / Расскажи, папаша, про семью свою. / Семья, слава Богу, прибавилась. / Жена молодая закон развала, / От чужого мужа сына родила*). В этом зафиксированном варианте песни он выполняет функцию главы семьи, следящего за соблюдением законов семьи (жена молода *закон развала*), имплицитно указывая сыну алгоритм дальнейшего безвариантного поведения (*чужой муж, сын*). В другом текстовом варианте родитель лишь констатирует факт измены, позволяя сыну самому «квалифицировать» действия жены и предлагая ему выбор вариантов действий. Лексема *сыночек* свидетельствует о принятии ребенка в семью и является имплицитным сигналом, подталкивающим сына простить жену (*По дорожке навстречу / Папаша идет. / Здорово, папаша! / Здорово, сынок! / Расскажи, папаша, про семью свою. / Семья, слава Богу, прибавилась. / Жена молода сыночка родила*). На наш взгляд, вариативность поведения родителя отражает историко-культурное изменение функции главы семейства в крестьянской общине: ослабление действий патриархальных законов, учет личностной позиции («самости») героя-«воина».

Важно, что все вестники встречаются герою вне дома, представители «своего» мира на дороге, тропинке (нейтральное пространство), цыганка – в лесу («чужое» пространство). Лирическую песню отличает разработанная стабильная топологическая система, обусловленная тем, что необходимы подходящие места и обстоятельства для действий персонажа. Так, «свое» пространство является территорией, безопасной для героя (*Гулял я возле дома, где милая живет, / Гулял и ждал, когда же в окошко позовет*). «Чужое» пространство, напротив, несет герою неприятности (*Во тех лесах дремучих разбойнички идут // В лес она убежала / и с жизнью рассталась навсегда*).

Как уже говорилось выше, измена трактуется в фольклоре и как супружеская измена, и как перемена в чувствах одного из влюбленных. Каждый из типов измены (*слот проявление измены*) описывается специфически, как и реакции героя-«воина». В рассказе о супружеской измене может быть показана и сама ситуация измены (*Подходит близко к дому / И видит у крыльца, / Рыбак с женой в объятьях, / Целует не спеша*), и ее последствия (*Подъезжает к дому. / Стоит мать, жена. / Мать стоит с улыбкой, / Жена с ребенком на руках*). При этом описываемые действия происходят вне дома (*у крыльца, у дома и др.*), поскольку границы «своего» сакрального пространства являются незыблемыми для всех. Жена героя в ситуации измены занимает внешне пассивную позицию, активная роль принадлежит мужчине-сопернику.

Соперник² героя (*слот соперник/соперница*) в большинстве случаев только упоминается, именуется по функциональной принадлежности (*чужой муж, сын рыбака* и т.д.), не получая развернутой характеристики. Единственным исключением является песня «В одном прекрасном месте...», в которой соперником охотника является *сын рыбака*. Герои равно сильны, имеют опасные профессии, регулярно совершают переход в «чужой» мир. При этом поверженным оказывается сын рыбака, поскольку вторгается в пространство охотника, за что и несет наказание.

¹ Отметим, что казачки, поющие эту песню, считают, что старушка обманула казака, поскольку казачка по традиции всегда верно ждала/ждет казака и с войны, и с учения (телепередача «Казачий дневник» от 20.04.2006 г.).

² Номинация условна, поскольку как о таковом соперничестве речи не идет.

В случае нахождения героя в «чужом» пространстве, где его застает весть об измене милой, его действия ограничиваются рефлексиями, из-за дальности расстояния он не может предпринять активных шагов (*Пройдут года, и будут дети, / И дети дядей будут звать, / Не будут знать, что этот дядя / Любил когда-то ихню мать*). Рефлексии героя сводятся к моделированию будущей жизни, где в границах «своего» мира ему предстоит сосуществовать с бывшей возлюбленной.

Поскольку герой-«воин» деятелен по своей природе, в большинстве песен его реакция на измену (**слот реакция героя на измену**) передается через описание ряда активных действий (*И повернул коня, / И в чисто поле **поскакал**, / Взял с плеча винтовку, / И с жизнью покончил навсегда. // Охотник **снял** винтовку, / **Стреляет** в рыбака // Сын отцу ни слова, / **Садится** на коня. / **Подъезжает** к дому... / **Заблестела** шашка / В могучей руке. / **Снял** он голову / С неверной жены*). Если герой совершает самоубийство, то обязательно это делается в нейтральном, «чужом» пространстве (*в поле, лесу*), поскольку подобные действия осуждаются обществом и оскверняют «свой» мир.

Действия героя в отношении изменивших (*жены, любовника жены*) могут осуществляться и рядом с домом, который перестает быть для него сакральным центром, ядром мироздания, поскольку любовники разрушили гармоничный мир семьи. Герой как человек, побывавший в «чужом» мире, своими действиями нарушает коллективные нормы, одновременно как носитель традиционных ценностей «своего» мира осознает свою вину и ждет «внешнего» наказания (*Что же я **наделал**, / Жену я **зарезал**, / Дитя **осиротил**. / Жену похоронят, / Меня увезут. / Милую малютку / В приют отдадут*). Наказание сводится к переходу в «чужой» мир не только солдата, но и насильственному переводу туда ребенка, лишаящегося возможности расти в «своем» мире.

Подобное поведение героя, на наш взгляд, объясняется следующим. В традиционном коллективе сложилось представление, что неверность женщины является для общества доказательством ущербности супруга, его неспособности соблюсти свои права. Отсюда поступок жены воспринимается мужчиной как личное оскорбление (например, поведение охотника, вернувшегося с охоты и заставшего жену с другим (песня *«В одном прекрасном месте...»*)). Для фольклорного человека, долгое время пребывающего в «чужом» пространстве, возлюбленная/жена становится олицетворением дома, «своего» гармоничного мира, который ее действия разрушают, и он мстит за это. К тому же герой-«воин» как представитель определенного габитуса субъективно ориентирован и на его нормы, не всегда совпадающие с коллективными, и на общепринятые в фольклорном социуме. Его поведение колеблется между этими полюсами.

В лирической песне представлено два типа мужского поведения в ситуации измены. Представители одного социума, исповедующие, казалось бы, одни правила и нормы жизни, ведут себя абсолютно по-разному. Герой-«воин» в песне – деятель, он совершает поступки, детерминированные его социальной ролью, его действия изменяют состояние мира: делают его еще дисгармоничнее. Имплицитно по ходу повествования подчеркивается неумение героя созидать, его бескомпромиссность, психологическая «негибкость». На наш взгляд, уже в фольклоре, в лирической песне, намечаются аспекты проблемы, широко обсуждаемой в современном обществе, проблемы адаптивности героя-«воина», прошедшего «чужой» мир к мирной жизни, нормам «своего» мира.

В процессе анализа фрейма «измена» в лирической песне был описан мужской сценарий поведения. Исследование выявило значимость пространственной составляющей в организации фрейма в лирической песне, ее определяющую миромоделирующую функцию, подчиненность жанровым установкам, коммуникативным задачам, эстетике жанра.

Основу развертывания фрейма на сюжетном уровне образует оппозиция «свое» – «чужое», получающая выражение в описании предательства героя воз-

любленной. Конфликт героя с предавшей возлюбленной и его разрешение и составляют содержание сюжета песни. Он реализуется в рамках «истории» (биографии) героя. Основным фактором, организующим песенное повествование, является фигура героя, его поведение, вся его деятельность, т.е. его **жизнедеятельностное пространство**.

Герой находится в постоянном движении. Его перемещения из «своего» пространства в «чужое» и наоборот служат сюжетобразующим фактором, средством композиционной организации жанра. В рамках **двигательного пространства** героя описываются препятствия, которые необходимо преодолеть герою, представляются пространственные описания объектов, даются темпоральные характеристики движения героя.

В ситуации измены, спровоцированной пространственно-временными причинами, через ряд действий героя раскрывается его **эмоциональный мир**, в котором пространственная компонента также играет не последнюю роль. Определяет она действия и характеристики других персонажей, (например, вестника) и др.

Таким образом, можно говорить о миромоделирующей функции пространственной составляющей фрейма, отражающей не только эмпирическое пространство, но и пространство, мотивирующее действия, поведение, ценностные установки героя, определяющее и формирующее его образ мира.

Литература

- Адоньева С.Б. Прагматика фольклора. СПб., 2004.
- Адоньева С.Б. Фольклористика и современное гуманитарное знание // Первый всероссийский конгресс фольклористов: Сб. докладов. М., 2005. Т. 1.
- Борисова С.Н. Пространство – Человек – Текст. Ульяновск, 2003.
- Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
- Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни. (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Литературное наследие декабристов. Л., 1975.
- Пезешкиан Х. Основы позитивной психотерапии. Архангельск, 1993.
- Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. СПб., 1994.
- Цивьян Т.В. К семантике пространственных элементов в волшебной сказке // Типологические исследования по фольклору. М., 1975.