

ТАРТУСКИЙ ГОС. УНИВЕРСИТЕТ

# Σ ημερολόγιον

ΤΡΥΦΕΣ ΠΟ  
ΣΗΑΚΟΒΥΜ  
ΣΥΣΤΕΜΑΜ  
16

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED  
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ  
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS  
ALUSTAFUD 1893. a. VIHK 635 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ в 1893 г.

---

# ТЕКСТ И КУЛЬТУРА

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ XVI

ТАРТУ 1983

Редколлегия: М. Гаспаров, Вяч. Вс. Иванов, И. Куль, Ю. Лотман  
(ответственный редактор серии), Х. Рятсеп, П. Тороп, И. Чернов  
Ответственный редактор тома: З. Г. Минц

## СЕМАНТИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ МИФОЛОГИЧЕСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ И ПРОБЛЕМА СЕМИОТИЧЕСКОГО УКАЗАТЕЛЯ МОТИВОВ И СЮЖЕТОВ

Е. М. Мелетинский

Уже давно фольклористы пользуются специальными указателями для классификации мотивов и сказочных сюжетов. Полезность указателей сюжетов по системе Аарне-Томпсона или указателя мотивов Томпсона совершенно очевидна, но и их недостатки бросаются в глаза. Эти недостатки в значительной степени обусловлены их методологическими предпосылками, восходящими к историко-географической школе — разновидности миграционизма. Указатель сюжетов Аарне-Томпсона эмпирически группирует сказки в виде списка сюжетов, популярных прежде всего в европейской традиции. Сюжеты объединены по жанровым разновидностям, а волшебные сказки расклассифицированы по группам в зависимости от доминирования того или иного чудесного элемента (чудесный противник, помощник, супруг и т. п.). Заметим, что на самом деле в одной и той же сказке все эти элементы могут быть чудесными, в частности помощь в волшебной сказке всегда бывает чудесной.

Шеститомный указатель мотивов С. Томпсона — чрезвычайно ценное справочное издание, но оно в основном составлено также на основе эмпирической интуиции. Ему недостает точного определения мотива. Для С. Томпсона мотивы — это не только клишированные действия героев, но также предметы, эпитеты и соотношения между действием и отдельным предметом или персонажем без учета других предикатов или персонажей, не отделяемых от данного мотива. Иными словами, мотив в качестве цельной структуры упускается С. Томпсоном из вида.

Необходимо решительно пересмотреть классификацию как мотивов, так и сюжетов с семиотической структуральной точки зрения, что, однако, очень не просто.

Выше было отмечено, что проблемой классификации зани-

мались главным образом представители так называемой «финской» школы. Но еще раньше традиционная фольклористика трактовала мотив и сюжет в качестве основных повествовательных единиц, спонтанно сходных в различных культурах и сохраняющих постоянство при всякого рода литературных миграциях. Собственно миграционисты самое сюжетное сходство считали плодом миграции и не ставили вопроса о происхождении сюжетов и мотивов. Так называемая «антропологическая» школа, восходящая к классической английской этнологии XIX века, видела в основе популярных фольклорных мотивов отражение древнейших социальных институтов первобытного общества (Тайлор, Ланг, Хартланд и мн. другие). Последний великий представитель английской антропологической школы — Фрейзер и его ученики (так наз. «Кембриджская группа»; было много и неанглийских последователей, в частности Сэнтив и Ван Геннеп) положили начало ритуалистическому объяснению не только мотивов, но и целых сюжетных комплексов. Ритуалисты так же, как и психоаналитики (искавшие отражения подавленных психологических комплексов или архетипов коллективного подсознания), не были склонны к строгому разделению на мотив и сюжет. В отличие от тех и других, академик А. Н. Веселовский или немецкий сказковед Ф. Фон дер Лайен пытаются как-то противопоставить мотив и сюжет. В постоянстве сюжета они оба склонны видеть результат миграционных процессов, а в мотиве Веселовский усматривает отражения древних обычаев и обрядов (примыкая к «антропологам» и предвосхищая ритуалистов), а фон дер Лайен — отражение снов (контактируя с психоаналитиками). Во всех этих и им подобных теориях мотив и сюжет мыслились как «атомы» и «молекулы» повествования. Как известно, критика этого атомарного подхода Проппом (главной его мишенью была финская школа, но он имел в виду и традиционную фольклористику в целом) открыла путь структурному методу в фольклористике. В. Я. Пропп показал в «Морфологии сказки», что инвариантом является собственно не набор мотивов, а определенная последовательность «функций», т. е. типических поступков, приписываемых весьма ограниченному и тоже постоянному набору действующих лиц. Что касается сюжетов, то все конкретные сюжеты у В. Я. Пропа оказывались лишь вариантами единого метасюжета волшебной сказки и в нем практически растворялись.

Одновременно работавшая в сфере античной филологии О. М. Фрейденберг также обнаружила проницаемость сюжетов и мотивов и зыбкость границ между ними. Внешне совершенно несходные мотивы и сюжеты интерпретировались ею как плод исторической трансформации тех же семантических пучков.

Клод Леви-Стросс так же, как и Пропп, противопоставляет

свой метод финской школе (в третьем томе «Мифологических» и «Атомарному» пониманию сюжета. Однако, в отличие от Проппа, он сосредоточивается не на синтагматике сказочного повествования, а на семантических парадигмах мифологического мышления. Он рисует широкую картину непрерывной трансформации (метонимической, метафорической и т. д.) одних сюжетов в другие, в зависимости от воздействия культурного контекста на семантику и от логических ходов мифической мысли, в особенности посредством медиации. Вопреки своим принципиальным утверждениям относительно структур отдельных сюжетов, он практически растворяет анализ сюжетов и мотивов в рассмотрении семантических моделей самого мифологического мышления, в то время как Пропп растворил его в изучении структуры жанра волшебной сказки. Современные исследования в области нарративной грамматики (А. Ж. Греймаса, Ц. Тодорова, К. Бремона, Т. Ван Дейка, И. П. Смирнова и др.) также склонны абстрагироваться от мотивов и сюжетов как таковых. Соотношение пропповских функций, леви-строссовского мифема, бремассовских синтагм, бремоновских архимотивов и т. п. элементов текста с традиционными мотивами не подвергается анализу. В целом новые представления обнаружили ограниченность атомарного подхода, «относительность» мотивов и сюжетов, проницаемость их «оболочек» (соотношение старых и новых представлений в фольклористике можно с известной натяжкой сравнить с соотношением классической и квантовой механики). Однако, они не дают основания для отмены проблемы мотива и сюжета, а без решения этой проблемы невозможно ни завершение повествовательной грамматики, ни создание новых фольклорных указателей на семиотической основе. Пока что изучение мотивов и сюжетов остается, к сожалению, полностью на попечении традиционной фольклористики. Необходимость нового научного синтеза в этой области совершенно очевидна. Нужно вернуться к этой проблеме, вооружившись достижениями современной лингвистической семантики, нарративной грамматики, структурной антропологии, фольклорной морфологии и т. п.

Рациональная переработка фольклорных указателей требует углубления сверхфазовой семантики, т. е. семантики текстовых единиц, больших, чем предложение. Думается, что уже сейчас некоторые определения, заимствованные у современной лингвистической семантики, могут послужить основой для анализа мотивов. Мы имеем в виду, в частности, теорию семантических падежей Филмора и некоторых других современных лингвистов, во многом созвучную актантному анализу синтагм у Греймаса, восходящему отчасти к *dramatis personae* Проппа (кроме того и Греймас и Филмор, по-видимому, оба опираются на Теньера). Структура мотива может быть уподоблена структуре предло-

жения (суждения). Мы предлагаем рассматривать мотив как одноактный микросюжет, основой которого является действие. Действие в мотиве является предикатом, от которого зависят аргументы-актанты (агенса, пациенс и т. д.). От предиката зависит их число и характер. Мотив должен охватить эту структуру в целом. Нельзя вырывать из этого строго определенного ансамбля отдельные элементы или отношения между некоторыми из них в качестве отдельных мотивов, как это делается очень часто в «Указателе мотивов» С. Томсона. Следовательно, классы мотивов предстанут в виде таблицы предикатов и аргументов; в этой таблице с колонками, соответствующими семантическим ролям, отдельный мотив займет одну строку.

Возьмем в качестве примера некоторые мифологические мотивы, группирующиеся вокруг предиката-действия «творение». Для такого выбора есть, по крайней мере, три основания: во-первых, мотивы эти фундаментальные, во-вторых, с них начинается «Указатель» С. Томпсона, в-третьих, именно среди них мы найдем целый ряд мотивов, составляющих отдельные сюжеты (случай, в принципе, очень редкий).

Акт творения предусматривает наличие творца, т. е. **субъекта**, активного деятеля — агенса, затем творимого и сотворенного **объекта**, результата творения, затем, в качестве варианта пациенса — **материала**, из которого делается объект или **источник**, откуда он извлекается. **Источник** очень часто имеет **хозяина**, который представляется в качестве демонического антагониста героя, контрагента. Описание отношений героя и антагониста служит дальнейшей нарративизации, разбуханию и развитию сюжета, включению новых предикатов (например, **поиски**, **борьба** и т. д.) и соответствующих аргументов, часто к переходу от собственно мифа к мифу-сказке. Итак, мы имеем предикат **творение** и минимальный набор аргументов — ролей, от него зависящих; творение — агенс, объект, материал, источник. Творение реализуется рядом определенных способов, которые представляют конкретные предикаты:

1. **Номинация**, т. е. творение посредством простого названия предметов.

2. **Порождение** физическое, в т. ч. порождение родителями богами в качестве детей не только других богов, но различных предметов и стихий.

3. **Испускание**, т. е. эманация, выделение или извлечение богами творимых объектов из себя, из своего тела.

4. **Изготовление** космических или культурных объектов, или даже мифологических существ демиургом (из глины, дерева, металла и т. п.).

5. **Превращение**, т. е. творение (магически или спонтанно) объекта путем трансформирования другого предмета или существа.

6. **Перемещение**, т. е. творение путем переноса предмета (например, его спуска с неба или выхода из земли).

7. **Добывание**, т. е. извлечение объекта из других существ или источников, часто после трудного отчуждения их от первоначального хранителя.

Между конкретными предикатами, реализующими творение, и аргументами существуют определенные избирательные отношения. Например, изготовление или превращение предполагают наличие **материала**, а добывание требует существования **источника** и допускает присутствие его **хозяина-хранителя**. Номинация и испускание ассоциируются с образом бога или духа в роли агенса, изготовление — с демиургом, а добывание — с культурным героем. Мы не можем скрыть, что различные предикаты, реализующие «творение», представляются мифической мыслью как некая непрерывная цепь, границы между соответствующими предикатами — чрезвычайно зыбкие. «Номинация» практически мыслится как некая духовная эманация божества, как «испускание», исходящее из его духа, а физическое «порождение» часто представляется в виде извлечения «ребенка» из головы, ног, подмышек и т. п. частей тела, т. е. почти как «испускание» (слюны, мочи и т. п.). Таким образом номинацию и физическое порождение можно представить как вид испускания или физическое порождение можно представить как вид извлечения из себя. Подобное «извлечение из себя» богами (духами) можно сопоставить с «извлечением из другого», т. е. с «добыванием» космических объектов культурным героем. Кроме того, почти всякий вариант творения можно свести как к исходным кирпичикам к «превращению» и «перемещению», ибо всякое извлечение (испускание/добывание) можно трактовать как перемещение изнутри наружу плюс превращение выделений в космические объекты. Добывание почти всегда сопровождается перемещением из иного мира в наш. Изготовление легко трактовать как вид превращения. Сами «превращение» и «перемещение» предельно сближаются и частично отождествляются, благодаря мифологическим представлениям о качественной неоднородности пространства. Однако вся эта зыбкость переходов от одних предикатов к другим не мешает нашему «дискретному» подходу, неизбежному при всяких классификациях. Не следует при этом также забывать о том, что те же самые предикаты, особенно такие как «перемещение», «превращение», «добывание» и т. п. реализуют не только «творение», они входят и во многие другие семантические классы. Например, «добывание» может быть скажочным добыванием невесты или чудесных предметов, пищи и т. п.

Учитывая высказанные соображения и оговорки, мы возвращаемся к тому, что актантная модель «творения» может помочь наглядному и достаточно четкому представлению важнейших мифологических мотивов в виде строчек в таблице. Добывание

воды и происхождение водоемов может быть, например, проиллюстрировано такими примерами:

	Агнс	Предикат	Объект	Материал	Источник	Хозяин
(номинация)	Небесные близнецы	Творят простым названием	Воду	—	—	—
(порождение)	Земля и небо	Рождают	Океан	—	—	—
(испускание)	Бог	Испускает	Воду	В виде слюны	Из себя самого	—
(превращение)	—	Превращение	в пруд	Женщины	—	—
(добывание)	Герой	извлекает	пресную воду	—	из брюха и т. п.	Лягушки

Приведем в качестве другого примера фрагмент таблицы чукотских мифов творения:

	Агнс	Предикат	Объект	Материал	Источник	Хозяин
(Добывание)	Творец	похитил	свет	—	с неба	—
(Добывание)	Ворон	похитил извлек	свет	из мячей	в доме	злого духа
(Порождение)	Первопредки (брат-сестра)	родили	людей	—	—	—
(Добывание)	Первопредок	извлек	олений	—	из озера	—

При таком подходе, когда мотив представлен полной актантной структурой, нет места фрагментам мотивов в виде указания одного только предиката или предиката в соотношении с одним из аргументов, или соотношения двух аргументов (как это часто имеет место в указателе мотивов С. Томпсона). Как уже указывалось, каждый конкретный предикат («добывание», например) может входить одновременно в разные семантические классы (архимотивы), что может найти свое отражение в указателе. Пересечения «архимотивов» дадут представление о больших семантических полях.

Рассматривая мотивы как микросюжеты и сюжеты как определенным образом структурированную комбинацию мотивов, мы, возможно, могли бы объединить мотивы и сюжеты в

рамках одного и того же каталога (в отличие от принципиального разделения указателей мотивов и сюжетов С. Томпсоном). Здесь важно подчеркнуть, что дело идет о структурировании, а не о простой цепочке мотивов. Если мы внимательно вчитаемся в схему В. Я. Проппа в «Морфологии сказки», то мы убедимся в том, что многие варианты функций, перечисленные В. Я. Проппом, являются типичными мотивами и что они через соответствующие функции входят в определенную структурную конфигурацию. Но пропповская модель преимущественно синтагматическая, и изучение роли мотивов в сюжете с помощью этой схемы не дает нам возможности заглянуть в глубинную семантику мотива и сюжета. То же самое следует сказать о работах А. Дандеса и о более продвинутой, развернутой модели Клода Бремона, также ориентированного на реализуемый в синтагматической цепи ритм потерь и приобретений, наказаний и наград. Необходимо учесть грандиозный опыт Леви-Стросса по изучению семантических трансформаций и попытки А. Ж. Греймаса и его учеников, а также П. Маранда и некоторых других (в том числе и автора настоящих заметок) по синтезу подходов В. Я. Проппа и К. Леви-Стросса.

Последующие наши замечания о нарративизации мотивов делаются на материале мифов творения, что, с одной стороны, неизбежно ведет к ограниченности выводов, а с другой, целесообразно — в силу того, что как раз многие мифы творения являются **отдельными** микросюжетами и их развертывание в сюжеты — не воображаемый, а вполне реальный процесс, который, однако, не следует обязательно отождествлять с историческим процессом развития фольклора.

Логика элементарного сюжетосложения предусматривает прежде всего в качестве простейшего случая

1) **суммирование** однородных мотивов, скажем тех же мотивов творения, таким образом, что складываются либо предикаты (конкретные способы творения), либо агенсы (различные боги или культурные герои), либо объекты творения. Такое суммирование лежит в основе многих архаических сюжетов. Так, например, в мифах северо-восточных палеоазиатов и аляскинских индейцев Ворон добывает свет, огонь, пресную воду, первую рыбу и др. объекты последовательно один за другим. В чукотской версии он добывает большинство объектов похищением, но некоторые (горы и реки) образуются из его выделений, а огонь для добывания огня Ворон сам изготавливает. Кроме того, в некоторых эпизодах творцом-добытчиком является небесный хозяин или первопредки (все это хорошо видно на приведенной выше таблице мотивов, практически объединенных в единый сюжет «вестей начала творения»).

Таким образом, при суммировании чукотских мотивов, образующих сюжет (путем своеобразного «сочинения», создания

серии мотивов), варьируются объекты (в каждом эпизоде — другой), предикаты (добывание, испускание, изготовление) и отчасти агенсы (Ворон, небесный хозяин, первопредки). Анализ некоторых фрагментов развитого мифологического эпоса обнаруживает в генезисе склеивание мотивов с синонимическими предикатами: например, в финских рунах, вошедших в «Калевалу», сначала рассказывается об изготовлении сампо кузнецом Ильмариненом, а затем о похищении сампо у хозяйки Севера Вайнямейненом, т. е. в основе — два конкурирующих синонимических вида творения — изготовление и добывание, отнесенные к двум различным агенсам — демиургу и типичному культурному герою-добытчику. Точно так же, в скандинавском сюжете (изложенном в «Младшей Эде») происхождения священного мёда объединяются версии создания мёда из слюны богов (испускание самими богами), из крови Квасира (изготовление карликами), похищения мёда у великана Суттунга (добывание Одним). Такое объединение синонимических (в генезисе) версий в последовательность эпизодов одного сюжета стало возможным за счет введения позднейших мотивов вроде получения великанами мёда от карликов в качестве виры и т. п., но указанный факт не снимает исходного механизма сюжетосложения, ярко запечатленного в истории мёда.

Другой элементарный механизм сюжетосложения заключается во введении нового мотива, дополнительного к исходному (например, к тому или иному простейшему мотиву творения) и представляющего собой его известное отражение, преобразование. Вариантами этого механизма являются нижеприведенные случаи (второй, третий и четвертый):

2) **Зеркальное инвертирование исходного мотива**, т. е. добавление перед или после исходного мотива другого, содержащего противоположное действие или то же действие, противоположно направленное.

К рассказу о творении добавляется рассказ о первоначальном исчезновении данного объекта в мире, т. е. о потере, объясняющей недостачу. Например, задолго до того как пресная вода вышла из проткнутого брюха гигантской лягушки (испускание), эта лягушка выпила всю воду из рек и морей (поглощение). В рамках мифов творения введение подобных инвертированных мотивов возможно только на основе сложившегося представления об обратности или даже цикличности развития от хаоса к космосу: возможно не только появление космических объектов, но и их исчезновение и даже разрушение; за космосом может последовать новый хаос, а за ним новое творение и т. п. Инвертированные мотивы, однако, могут быть вне всякого творения, так как перемещение героя в одну сторону часто имплицитно его перемещение в обратную (до или после), за убийством героя часто следует его воскресение и т. д. и т. п.

3) **Отрицательный параллелизм**, т. е. введение (до или после исходного мотива) того же мотива, но с противоположным результатом, например, перед нормальным актом творения вводится неудачная попытка, совершенная самим культурным героем-демиургом (вариант — его соперником), или за удачным творением следует менее счастливое, иногда сознательно, иногда в качестве неудачного подражания; неудача может выразиться в худшем продукте творения (объекте). Примеры: Ворон делает людей сначала из камня, потом из листьев; меланезийский культурный герой То Кабинана делает меланезийцев, а его брат То Карвуу — папуасов, которые воспринимаются как несовершенные существа. В тунгусском мифе нижний хозяин портит творение людей верхним, и они делаются смертными, и т. п. При этом агенсы, объекты и материал могут контрастировать. За пределами творения, в чисто сказочном повествовании, аналогичны предварительные неудачи старших братьев героя. Неудачно подражание старших сестер Золушки и т. п. Для отрицательного параллелизма особенно характерно противопоставление героя и негероя (ложного героя) — неудачника.

4) **Метафорическое (метонимическое) трансформирование исходного мотива** и дополнение к исходному мотиву его «дубликата», часто с введением параллелизма кодов.

Метафорическое варьирование мотивов в различных квазисинонимичных кодах (эротическом, пищевом, астральном и т. д. и т. п.) весьма убедительно продемонстрировано Леви-Строссом на обширном материале мифологии американских индейцев. При дальнейшем сюжетном разрастании такие трансформированные мотивы могут оказаться разделенными рядом других мотивов. Более отдаленным и специфическим отражением исходного мотива является

5) **идентификация**, т. е. новое действие с целью проверки предыдущего, с целью установления виновника действия — героя или его антагониста на предмет наказания/награды (кто совершил творческий акт «добывания», кто убил дракона, кто совершил инцест и т. п.).

Возникновение качественно иных мотивов (не отражающих или непосредственно трансформирующих исходной мотив) связано с таким феноменом как

6) **драматизация**, т. е. введение некоей конфронтации между антропоморфизированными участниками действия, прежде всего между героем и антагонистом. Следствия драматизации (хотя он не употребляет предлагаемого термина) хорошо изучены Греймасом (как отношения подателя-получателя, принимающие форму «договора» или «испытания»). Драматизация выражается уже в мифах творения в отделении инициатора от исполнителя (например, Творец поручает Ворону некоторые

деяния, ср. в сказках царь дает герою трудные задачи) и в противопоставлении героя-агенса хранителю-хозяину источника/материала. Перед собственно актом творения встраивается мотив-эпизод, описывающий преодоление сопротивления хозяина, вплоть до настоящей борьбы. В этом случае борьба с хозяином ставится предварительным условием добывания искомого предмета (в сказках может быть и так, и наоборот — добывание чудесных предметов или невесты иногда оказывается побочным плодом борьбы с антагонистом). Можно выделить специальный механизм порождения дополнительных мотивов, который назовем

7) **ступенчатость**. Вводится предварительное действие, результат которого (например, чудесный помощник или предмет) становится непременным условием и средством для достижения цели в основном действии. Такая ступенчатость очень часто встречается в мифах, а в волшебной сказке оппозиция предварительного испытания (получение средства) и основного (достижение цели) входит в самую специфику этой жанровой разновидности. Как уже указывалось, данный набор механизмов порождения новых мотивов и развертывания сюжета не закрытый и не окончательный, даже если все время отталкиваться от мифов творения. Наша цель — только поставить проблему, продемонстрировав возможность описания средств сюжетосложения, которые бы дали возможность объединить указатели мотивов и сюжетов. Очень существенно, однако, признать, что указанные способы нарративизации в основном действуют как бы вдоль синтагматической цепи и не дают нам представления о структурной иерархии мотивов вдоль парадигматической вертикали, выражающей степень отвлеченности мотивов (т. е. соотношение мотивов и архимотивов, тем и конкретных предикатов) и переход от глубинной семантики (ср. «Мифемы» Леви-Стросса) к поверхностной (ср. «функции» Проппа и др.). Поэтому очень важным способом сюжетосложения является

8) вычленение новых мотивов путем **конкретизации** старых (процесс, который создатели модели «тема-текст» А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов называют развертыванием).

Мы знаем, например, что **творение** реализуется посредством **добывания**, но добывание содержательней, богаче творения семантически и может реализовать не только творение, но и некоторые другие архимотивы. Выше упоминалось, что добывание, по сравнению с другими предикатами, осуществляющими и конкретизирующими творение, имплицитно указывают на наличие дополнительного аргумента, т. е. семантической роли, а именно хозяина источника (первоначального хранителя объекта добывания). Вместе с тем эта новая роль в свою очередь предполагает, что добывание из простого извлечения (объекта из источ-

ника) превратится в **отчуждение** (объекта от хозяина), т. е. что добывание будет конкретизоваться посредством мотива **отчуждения**, имеющего свою специфическую структуру, имплицитную дальнейшие пути развертывания, например, через **дарение**, **выманивание**, **похищение**, а, например, выманивание или похищение часто осуществляется с помощью обманных действий или предварительного родственного сближения с хозяином (здесь, правда, уже вводится ступенчатое отношение средства и цели).

Подчеркнем еще раз, что при подготовке указателя очень важно учесть появление тех же или омонимичных мотивов в составе разных архимотивов. Выше упоминалось об известной «омонимичности» добывания-творения в мифе, добывания невесты в волшебной сказке, добывания пищи трикстером в сказках о животных, еще более омонимичны, например, превращения и перемещения. Даже в рамках развертывания творения как добывания мы обязательно наткнемся на два **перемещения** — туда и обратно, причем перемещение туда проще всего обобщить как **проникновение** героя в мир хозяина, служащее необходимым введением к акту **отчуждения**, а перемещение обратно непосредственно (вкуче с добавлением) реализует **творение** (например, перенос солнца из иного мира в наш или перенос огня на небо и есть создание света).

На протяжении наших кратких заметок мы все время исходим из мифов творения и все время выходим за их пределы, когда пытаемся привести примеры сюжетного развертывания, широкой нарративизации. Если бы мы исходили из другой темы, мы бы все равно вышли бы на тот же семантический «простор» и с помощью тех же или весьма сходных механизмов порождения. Приведенные заметки — не итог семантических исследований, а только осторожная попытка, исходя из очень грубого и предварительного рассмотрения всего одной темы, поставить вопрос о семантических принципах новой систематизации мотивов и простейших сюжетов.