

РАЗДЕЛ 1

МИФОЛОГЕМЫ. КОНЦЕПТЫ. КАТЕГОРИИ

Н. Н. Белозерова

ТЕКСТУАЛЬНЫЕ МИФОЛОГЕМЫ КАТЕГОРИИ ТЕМПОРАЛЬНОСТИ

В статье анализируются различные типы текстуальных мифологем понятийной (концептуальной) категории темпоральности.

В качестве материала выбраны тексты стихотворения русского поэта символиста Иннокентия Анненского «Notturmo», стихотворения «русского короля поэтов» Игоря Северянина «Это было у моря», песни русского барда Булата Окуджавы «Песенка о голубом шарике», тексты песен современного французского певца Тома Ферсена (Thomas Fersen) «Bucéphale», «Le chat botté», а также ряд других текстов. При этом мифологема выступает как «конкретно-образный, символический способ изображения реальности, необходимый в тех случаях, когда она не укладывается в рамки формально-логического и абстрактного изображения» [Кротов], как способ классификации действительности, а также как один из видов конкретной реализации концепта.

Рассмотрим различные типы текстуальных мифологем категории темпоральности на примере лирических текстов стихотворений и песен.

Текст 1. Иннокентий Федорович Анненский.

Notturmo

Другу моему С. К. Буличу

*Темную выбери ночь и в поле, безлюдном и голом
В сумрак седой окунись... пусть ветер, провев, утихнет,*

*Пусть в небе холодном звезды, мигая, задремлют...
Сердцу скажи, чтоб ударов оно не считало...
Шаг задержи и прислушайся! Ты не один... Точно крылья
Птицы, намокишие тяжко, плывут средь тумана.
Слушай... это летит хищная, властная птица,
Время ту птицу зовут, и на крыльях у ней твоя сила,
Радости сон мимолетный, надежд золотые лохмотья...*

26 февраля 1890

Иннокентий Федорович Анненский [1856–1909] — русский поэт-символист, переводчик, преподаватель древних языков и русской словесности, директор гимназий в Киеве, Петербурге и в Царско-сельском Лицее в своей поэзии подобно всем поэтам и художникам на рубеже XIX-го и XX-го вв. синтезировал в своих стихах различные жанры и виды искусства. Для него подобно всем писателям этого периода был характерен и лингвистический эксперимент (например, «Колокольчики»), и мифотворчество или мифологическая классификация действительности. Одним из наиболее ярких результатов его тенденции к мифотворчеству является мифологема категории времени из посвящения С. К. Буличу.

В этом стихотворении, содержание которого представляет собою вариации на тему «все пройдет: и печаль и радость», мифологема категории темпоральности создается в основном при помощи семантических средств. Посредством лексем-темпоративов (*ночь*), локативов (*поле, небо*), пространственно-временных синтетических лексем (*сумрак, в который можно окунуться*) и лексем-прилагательных, характеризующих эти темпоративы и локативы (*темная ночь, поле, безлюдное и голое, небо холодное, сумрак седой*) создается зримый дейксис ситуации (триединство *ты — безлюдное пространство поля — темная ночь*). Определенную роль в создании дейксиса играет и повелительное наклонение обращения к другу (*выбери, окунись, скажи*). Внутри этого дейксиса персонифицированы или мифологизированы стихии, небесные объекты и органы человека (*пусть ветер, провев, утихнет, / Пусть в небе холодном звезды, мигая, задремлют... / Сердцу скажи, чтоб ударов оно не считало...*). Всем этим объектам поэт предписывает действия, характерные для человека (*утихнет, задремлют, не считало*). Так семантическими и стилистическими средствами создается «мифогенная ситуация».

В эту ситуацию поэт вводит недостающий компонент истинного дейксиса — второе действующее лицо, зловещую птицу по имени ВРЕМЯ. В этой части стихотворения наблюдается очень тонкий переход от символа *Времени* к мифологеме *Времени*. Используемая Анненским фигура сравнения (*Точно крылья / Птицы, намокшие тяжело, плывут средь тумана.*) характеризует символ. Средство перехода является дискурсивным (обращение к другу, выраженное глаголом слухового восприятия в повелительной форме *Слушай*). Сама мифологема вводится при помощи текста динамического описания (*это летит хищная, властная птица, / Время ту птицу зовут, и на крыльях у ней твоя сила, / Радости сон мимолетный, надежд золотые лохмотья...*), для которого характерно использование видо-временных форм настоящего времени: в данном случае при использовании глагола несовершенного вида (летит).

Эта мифологема ВРЕМЕНИ представляет собою, согласно классификации А. Ф. Лосева, *субъективный миф на объективной основе*. В свою очередь, объективную основу составляют архетипичные представления о птицах, которые нашли реализацию в различных мифо-поэтических системах, вошедших в универсальный культурный фонд (семиосферу, по Ю. М. Лотману). В созданной И. Ф. Анненским мифологеме слились славянские, христианские и общеевропейские традиции использования образа птицы для вненаучной систематизации знаний о мире, что является закономерным следствием как образования поэта, так и его преподавательской деятельности.

Так, славянскими источниками использования образа птицы может служить начало «Велесовой книги» (9 в.):

«Прилет птицы, поющей о битвах и междоусобицах.

Вот прилетела к нам птица, и села на древо, и стала петь, и всякое перо ее иное, и сияет цветами разными. И стало в ночи, как днем, и поет она песни о битвах и междоусобицах» [Литература Древней Руси], а также загадки и пословицы, зафиксированные в словаре пословиц В. И. Даля, среди которых особое место занимают пословицы, посвященные ночной птице, например:

Сова кума, воробей зятек. / Сыч хозяина выживает (если кричит на дому). / Сова не принесет добра. / Совушка вдовушка бедокурная.

/ Сова близ дома кричит — к новорожденному. / Ворон каркал, да и докаркался (да и голову прокаркал).

Европейские традиции прослеживаются в самой предлагаемой другу ритуальной практике, в которой прослеживаются следы ауспиции (предсказания по полету птиц) [см. <http://ru.wikipedia.org/wiki/>]. Кроме того, и европейские и славянские, а особенно христианские традиции сказываются в использовании образа совы, которая не только несет в себе амбивалентные начала мудрости, познания, а также мрака и смерти, но и выступает устойчивым символом или атрибутом Демиурга, например, Афины, Минервы, Лилит, Иеронима, Христа [см. <http://www.planeta.ru/>].

Таким образом, созданная мифологема категории времени является полигеничным, т. е. восходящим к различным устойчивым символам, атрибутам и ритуальным практикам, образованием. Отличие состоит в том, что созданная мифологема не амбивалентна, все лексемы, характеризующие этот образ, принадлежат к семантическому полю «зловещее» (*это летит хищная, властная птица*). Уподобляя эту хищную, властную птицу **времени**, поэт наделяет ее функциями изымания сил, радости и надежд, т. е. функциями, характерными для образа Смерти (*на крыльях у ней твоя сила, / Радости сон мимолетный, надежд золотые лохмотья...*). И данное уподобление тоже находится в русле европейской традиции. Особенно четко оно проявляется в текстах У. Шекспира, в созданных им аллегориях Смерти и Времени.

Шекспир полностью уподобляет аллегорию Смерти аллегории Времени: *When spite of cormorant devouring Time* (Love's Labor's Lost); *Then love-devouring death* (The Tragedy of Romeo and Juliet); *Devouring Time, blunt thou the lion's paws, / And make the earth devour her own sweet brood; / Pluck the keen teeth from the fierce tiger's [jaws]* (19 sonnet, 116 сонет). Подобный синкретизм следует считать чисто шекспировским уподоблением.

У Шекспира маркером этого синкретизма является лексема *devouring*, выступающая в контексте как с лексемой *death*, так и с лексемой *time*. Кроме того, подобными маркерами выступают метонимические (синекдохические) выражения, называющие атрибуты и Смерти и Времени при представлении синтезированного образа

в третьем катрене 116-го сонета (мы выделили курсивом метонимическое представление концепта времени, и подчеркиванием — метонимическое представление концепта Смерти).

*Love's not **Time's** fool, though rosy lips and cheeks
Within his bending sickle's compass come,
Love alters not with his brief hours and weeks,
But bears it out even to the edge of doom.*

[Shakespeare].

Из такого представления видно, что у Шекспира произошло слияние четырех концептуальных областей КОРОЛЯ, ШУТА, ВРЕМЕНИ и СМЕРТИ (Love's not **Time's** fool). Именно эта совмещенная концептуальная область стала источником метонимических синекдох *rosy lips and cheeks*, **his bending sickle's compass**, *his brief hours and weeks* (116 сонет), которые представляют собою атрибуты *шута, смерти и времени*.

Основное отличие мифологемы времени И. Анненского от Шекспировской мифологемы заключается в использованных риторических фигурах. Если У. Шекспир, проводя уподобления, пользуется аллегориями, то И. Анненский использует устойчивый символ для создания собственного символа — мифологемы.

Текст 2. Игорь Северянин.

*Это было у моря — Поэма-миньонет
Это было у моря, где ажурная пена,
Где встречается редко городской экипаж...
Королева играла — в башне замка — Шопена,
И, внимая Шопену, полюбил ее паж.
Было все очень просто, было все очень мило:
Королева просила перерезать гранат,
И дала половину, и пажа истомила,
И пажа полюбила, вся в мотивах сонат.
А потом отдавалась, отдавалась грозово,
До восхода рабыней проспала госпожа...
Это было у моря, где волна бирюзова,
Где ажурная пена и соната пажа.*

Февраль 1910

Стихотворение представляет собой повествование о событии скорее воображаемом, чем реальном. Событие в целом охватывает временной отрезок, продолжительностью не более чем двенадцать часов. При этом в описываемом событии пересекаются два актуализированных дейксиса: **внешний**, отмеченный локативными комплексами *у моря, где ажурная пена, где встречается редко городской экипаж, замок у моря, где волна бирюзова*, и **интерьерный**, отмеченный незатейливыми событиями вспыхнувшего романа между королевой и пажем (*королева играла Шопена, внимая Шопену, полюбил ее паж, королева просила перерезать гранат, дала пажу половину, полюбила пажа, потом отдавалась, проспала до восхода рабыней*).

Структурно первый дейксис представляет собою классическую формульную нарративную рамку, где формульность выступает предикативным центром с глаголом прошедшего времени *было* и двумя придаточными предложениями места (локативами). Формульность несколько искажена эффектом обманутого ожидания. Обычно в классических повествованиях о событии после слов ЭТО БЫЛО следуют темпоративы, т. е. лексемы, указывающие на время события. Здесь сразу же наблюдается синтез текстуального пространства и времени. Эта рамка выполняет, кроме того, одновременно функции завязки и рефрена, что свидетельствует о том, что в этом стихотворении соединились нарративная и лирическая формы.

В центре второго дейксиса действия и чувства двух сказочных героев, которые как будто по мостику из сонат Шопена и зерен граната переместились из волшебных сказок в начало двадцатого века и стали символами взаимоотношений между поэтом и его дамой сердца (некой мадам Воробьевой). С точки зрения концепции дискурса Мишеля Фуко, роли героев этого повествования являются чисто ритуальными: *королева — паж, госпожа / рабыня, паж / господин*. При этом создаваемое пространство замка как бы «подгоняется» под эти ритуальные роли. В свою очередь, мена ролей, превращение из госпожи в рабыню, или пажа в господина полностью соответствует идее многозначности СИМВОЛА, центральной в поэзии символистов.

Поступки и метаморфозы героев выражены грамматическими темпоративами, цепочкой глаголов прошедшего времени как совершенного, так и несовершенного вида (*играла, полюбил, было, просила перерезать, дала половину, истомила, полюбила, отдавалась, проспала*). Эти глаголы маркируют и элементы нарративной структуры с двумя кульминационными центрами, отмеченными глаголами *полюбил и полюбила*, и кульминацией о превращении на ночь госпожи в рабыню, отмеченной глаголами *отдавалась и проспала*. Вся канва грамматических параллелизмов характерна для классического нарратива, где глаголы прошедшего времени маркируют точку зрения повествователя.

В этом сочетании двух дейксисов и проявляется *мифологема категории темпоральности*, которая выражена синтезом нарративной и лирической структур, дискурсивными ролями и многозначными символами. Большую роль в такой мифологизации играет и перенос сказочных героев и их функций в актуализированную действительность, что обусловило возможность метаморфоз.

Текст 3. Булат Окуджава.

Песенка о голубом шарике

(Голубой шарик)

Девочка плачет: шарик улетел.

Ее утешают, а шарик летит.

Девушка плачет: жениха все нет.

Ее утешают, а шарик летит.

Женищина плачет: муж ушел к другой.

Ее утешают, а шарик летит.

Плачет старушка: мало пожила...

А шарик вернулся, а он голубой.

Если в стихотворении Игоря Северянина представляется событие длиной в половину суток, то восемь строчек «*Песенки о голубом шарике*» Булата Окуджавы охватывают период длиной в целую жизнь. Основной компонент мифологемы в этом тексте — *воздушный шарик*, потеря которого вызвала слезы маленькой девочки, полет которого символизирует ее жизнь в молодые и зрелые годы, а возвращение — ее близкий конец в старости. Строчки о шарике

представляют в песенке своеобразный рефрен. Передвижения шарика переданы двумя глаголами совершенного вида в прошедшем времени и тремя глаголами несовершенного вида в настоящем времени (*улетел - летит - летит - летит - вернулся*). Фактически глаголы совершенного вида скорее сигнализируют о причине слез, а не о действии в прошлом. Действие героини в четырех ее ипостасях (девочки, девушки, женщины, старушки) передано четырехкратным повтором глагола несовершенного вида в настоящем времени «*плачет*». Такой грамматический параллелизм (по Р. Якобсону) помогает представить временной отрезок длиной в целую жизнь как один момент. Этому способствует и избранная мифологема — символ воздушного шарика, необычайно недолговечного объекта. Кроме того, этому способствует и трехкратный рефрен с глаголами настоящего времени (*Ее утешают, а шарик летит*), где в сложносочиненном предложении особую роль играет безличное предложение (*Ее утешают*). Основной семой рефрена является синкретизм двух сем: *надежды и смирения*. Из этого комплекса в последних двух строчках полностью исчезает сема *надежды*. Исчезновение семы *надежды* маркировано и отсутствием логической связи между частями в последней строчке (*А шарик вернулся, а он голубой.*) — нет никакой причинно-следственной связи между возвращением шарика и его цветом. Это особенно важно, поскольку вся связность этого текста основана на причинно-следственных отношениях: слезы героини вызывают улетевший шарик, отсутствующий жених, ушедший муж и прошедшая жизнь. Само отсутствие такой связи в последней строчке символизирует прекращение движения и становится еще одним компонентом мифологемы категории времени. Таким образом, создается трехкомпонентная мифологема: 1) шарик-символ + 2) интеграция при помощи грамматического параллелизма большого временного периода в минимальный + 3) оппозиция «строгая логика / отсутствие логики».

Текст 4. Thomas Fersen. Bucéphale

подстрочник

*Si ce maudit canasson
Remportait cette course,*

Если эта проклятая кляча
Выигрывает эти бега,

*Ça renflouerait ma bourse
Et noierait le poisson.
Si ce maudit canasson
Remportait cette épreuve,
Peu importe qu'il pleuve:*

Ça sauverait la saison.

*Si ce vieux Bucéphale
N'est pas le bon cheval,
Je mange mon journal.*

*Si ce maudit canasson
Gagne sur le papier,
Il reste à recopier
Tout ça sur le gazon.*

*Si un autre canasson
Vient mettre le désordre,
Il me reste la corde,
La balle ou le poison.*

*Si ce vieux Bucéphale
N'est pas le bon tuyau,
Je mange mon chapeau.*

*Si ce maudit canasson
Renaissait de ses cendres,
Je serais l'Alexandre
Du débit de boisson
Mais si un autre équidé
Sort du cornet à dés,
Je rend mon tablier
Et je me fais oublier.*

*Si ce vieux Bucéphale
Ne vaut pas un jeton,
Je mange mon melon.*

*Sur ce maudit canasson,
J'ai joué mon alliance
Pour sauver la financé,
Redorer mon blason.*

Это окажет финансовую помощь моему
кошельку (наполнит мой кошелек)
И поможет увильнуть от ответа.
Если эта проклятая кляча
Выиграет эти соревнования,
Не имеет значения, что идет дождь.

Это спасло бы сезон.

Если этот старый Буцефал
Плохая лошадь,
То я съем газету.

Если эта проклятая кляча
Выиграет на бумаге,
Остается повторить
Все на газоне.

Если другая кляча
Совершит беспорядок,
Мне остается веревка,
Пуля или яд.

Если этот старый Буцефал
Не давал бы хорошие результаты (сведения),
Я бы съел свою шляпу.

Если эта проклятая кляча
возродится из своего праха,
Я буду Александром
По манере пить напитки.
Но если другой равной мне лошади
Выпадет жребий,
Я потребую расчет
И сам себя забуду.

Если этот старый Буцефал
Не выиграет жетон,
Я съем свой котелок.

На эту проклятую клячу
Я поставил обручальное кольцо.
Чтобы спасти финансы,
Заново золочу мой герб (репутацию).

*J'ai le coeur qui galope
Et les poumons qui jonglent.
Je fume clope sur clope
Et je mange mes ongles.*

*Si ce vieux Bucéphale
Ne sauve pas la mise,
Je mange ma chemise.*

*Hélas, le vieux Bucéphale
Est coiffé d'un cheveu
Par son petit-neveu.*

*(Il s'en fallait d'un poil.)
Ce n'est que partie remise!*

*Si cette jument grise
N'est pas le bon filon,
J'avale mon pantalon.*

У меня сердце, которое скачет галопом,
И легкие, которые жонглируют.
Я курю сигарку за сигаркой
И я грызу свои ногти.

Если этот старый Буцефал
Не сохранит свой внешний вид,
Я съем мою рубашку.

Увы! старику Буцефалу
Причесывает волос
Внучатый племянник
(ему не хватает шерсти — он сам оплешивел).
Это дело отложено до другого раза!

Если эта сивая кобыла
Не принесет удачу (выгоду),
Я проглочу свои панталоны.

На примере последнего текста попытаемся показать, при каких условиях единица интертекста становится мифологемой категории времени.

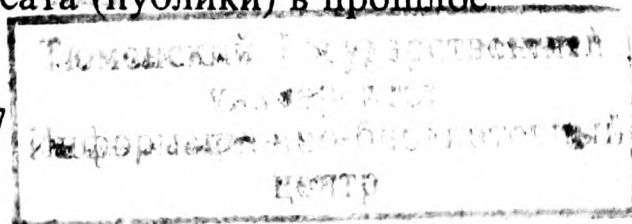
При этом мы полагаем, что при образовании интертекстуальных связей происходит смещение по оси отношения к категории времени (см. выше таблицу Л. Н. Гумилева). Поэтому любой новый текст, несмотря на его интертекстуальную насыщенность, всегда остается новым текстом, созданным автором, живущим в иной системе координат, нежели создатели интертекста. Этот текст, в свою очередь, воссоздается читателем (слушателем), чья система временных координат может совпадать или не совпадать с авторской. Именно поэтому «Гамлет» Шекспира — новый текст по отношению к ранним «Гамлетам», а «Гамлеты» многочисленных театральных постановок и киноверсий являются новыми текстами по отношению к тексту Шекспира.

Кроме того, при анализе единиц интертекста любого типа мы проводим их функциональную дифференциацию, исходя не только из точки зрения создателя текста и получателя текста. Появление любой единицы интертекста функционально определяется одной из двух противоположных тенденций: 1) идущей от жреческих прак-

тик обращения к богам и создания текстов для избранных *тенденции к предельному затемнению смыслов* и 2) идущей от миссионерских практик тенденции к *предельной кларификации текстов*.

Единицы интертекста в тексте шансона, ориентированного на массового слушателя по определению принадлежат ко второму типу, а поэтому должны быть легко узнаваемы и должны создавать смыслы, характерные или легко адаптируемые для культуры, в которой зародился данный текст. В связи с этим сфера-источник единицы интертекста, будь-то история, литература или другая сфера, не должна выходить за пределы школьной программы или за пределы популярных в массовой культуре явлений. Только в этом случае публика (слушатель) сможет соотнести единичное событие, ставшее основой ситуации, с принадлежащей вечности ситуации сферы-источника.

В песнях Тома Ферсена единицы интертекста представлены ссылками и сравнениями с историческими деятелями, например, «T'es belle comme Diane de Poitiers» (Diane de Poitiers), À la Du Guesclin (Né dans une rose), «Robespierre», je vais m'asseoir (Danton), (Desmoulins), «Je traverse l'histoire / Sur un strapontin» (Dans les transports). Также это ссылки на писателей и философов, например, Un poème d'Edgar Poe / Avec celui de ta peau (Bijou), Mais jm'en remet à Platon (Diane de Poitiers), ссылки на сказочных героев, например, *Je travaille au «Chat Botté» / Dans le centre-ville (Le chat botté), Je mélange Arsène Lupin / Et Ali Baba (Chez toi)*. Все эти единицы легко узнаваемы, принадлежат к общекультурному национальному тезаурусу (или к этносфере) и поэтому образуют ожидаемые публикой предсказуемые ассоциации, а вследствие этого способствуют экономии речевых средств и кларификации смысла. Особую роль в процессе кларификации смысла играет и темпоральный аспект. Легко узнаваемая единица интертекста не просто помогает соотнести события и персонажей, но объединить в единое целое события прошлого или сказочные события с настоящим моментом. Таким образом, достигается эффект, о котором писал Джойс в своих романах «*все века слились в один (All the ages were one for him)*», при котором происходит своеобразное включение адресата (публики) в прошлое.



То же самое явление наблюдается и в тексте шансона «Буцефал». Хотя имя коня «Буцефал» появляется только на восьмой строчке (при пятикратном повторении во всем тексте), а имя Александра Великого — на двадцать пятой строчке, очевидно, что эти две единицы интертекста помогают объединить в единое целое современного не совсем удачливого игрока на скачках и великого завоевателя Александра Македонского, который жил в IV в. до н. э. При этом слушателю вовсе не обязательно знать все подробности из «Жизнеописаний» Плутарха от укрощения коня одиннадцатилетним Александром до возведения города в честь погибшего в походе коня (руины Букефалы по сей день сохранились на территории современного Пакистана). Пожалуй, релевантными для такого соотношения фигуры завоевателя и фигуры игрока на скачках будут знания об исходной баснословной стоимости коня (13 талантов) и почтенного возраста Буцефала (по легенде, он — ровесник Александра) на момент его гибели. В тексте песни имя коня употребляется с прилагательным *vieux* (*старый*, старина) (*ce vieux Bucéphale*). Кроме того, в тексте есть ссылка на почтенный возраст и скаковой лошади, которую игрок сравнивает с Буцефалом (*Hélas, le vieux Bucéphale / Est coiffé d'un cheveu / Par son petit-neveu. / Il s'en fallait d'un poil*). Здесь мы видим, что легко узнаваемые единицы интертекста послужили мифологемами категории темпоральности и помогли образовать два парадоксальных синтетических образа игрока-завоевателя богатств и его друга — скаковой лошади, приносящей деньги. При этом с самых начальных строчек наблюдаются концептуальные аксиологические инверсии. Игрок (Ферсен), характеризуя коня, употребляет стилистически окрашенные лексемы из нижних разговорных регистров (*ce maudit canasson* — 5 случаев употребления фразы) и *cette jument grise* (1 случай употребления). Сочетание такой сниженной лексики и единиц интертекста, принадлежащих к сфере «великого», способствует травестированию мифологемы и инверсии концепта «великого завоевателя». Травестирование, снижение, благодаря темпоративным функциям этой мифологемы, полностью переходит на фигуру игрока на скачках, чье суетливое поведение далеко от поведения победителя и завоевателя Александра (*Sur ce maudit canasson, / J'ai joué mon alliance / Pour sauver la finacé, / Redorer*

mon blason. / J'ai le coeur qui galope / Et les poumons qui jonglent. / Je fume clope sur clope / Et je mange mes ongles).

Таким образом, проанализировав 4 коротких лирических текста, мы выявили следующие авторские проявления мифологем категории темпоральности:

1. Иннокентий Анненский создает полигеничную мифологему категории времени, которая восходит к различным устойчивым символам, а также к атрибутам и ритуальным практикам;

2. Игорь Северянин сочетает два дейксиса, и в этом проявляется *мифологема категории темпоральности*, которая выражена синтезом нарративной и лирической структур, дискурсивными ролями и многозначными символами. Большую роль в такой мифологизации играет и перенос сказочных героев и их функций в актуализированную действительность, что обусловило возможность метаморфоз;

3. Булат Окуджава создает трехкомпонентную мифологему: 1) шарик-символ + 2) интеграция при помощи грамматического параллелизма большого временного периода в минимальный + 3) оппозиция «строгая логика / отсутствие логики»;

4. Тома Ферсен, используя легко узнаваемые единицы интертекста, по сути создает мифологемы категории темпоральности, которые помогли образовать два парадоксальных синтетических образа игрока-завоевателя богатств и его друга — скаковой лошади, приносящей деньги. При этом с самых начальных строчек наблюдаются концептуальные аксиологические инверсии.

В результате анализа выводятся следующие типы мифологем категории темпоральности: 1) *метафоро-символический комплекс на объективной основе*, 2) *метафоро-аллегорический комплекс на объективной основе*, 3) *метафоро-символический комплекс на субъективной основе*, 4) *метафоро-аллегорический комплекс на субъективной основе*, 5) *мифологема в виде нарративного хода*, *грамматическая мифологема*, 6) *интертекстуальная мифологема*, 7) *синкретическая мифологема*.