

УДК 82

**К ВОПРОСУ О СООТНОШЕНИИ СЮЖЕТА И МОТИВА  
КАК СТРУКТУРООБРАЗУЮЩИХ ЭЛЕМЕНТОВ  
В СЛОВЕСНОМ ТВОРЧЕСТВЕ**

© 2009 г.

*Ю.Н. Бучилина*

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

buchil@bk.ru

*Поступила в редакцию 28.11.2008*

Дается обзор основных концепций теории мотива и сюжета в отечественном и зарубежном литературоведении. Начиная с рубежа XIX–XX вв. эта проблема разрабатывалась в трудах таких ученых, как А.Н. Веселовский, О.М. Фрейденберг, В.Я. Пропп, А. Дандес, Кёнгас Маранда и других. В связи с этим выделяются несколько основных линий трактовки этих терминов. Комплексный подход при анализе теоретических положений дает целостную картину того, что представляет собой мотив в литературоведении как инструмент научного анализа.

*Ключевые слова:* мотив, сюжет, функция, архетип, миф, мифема, инвариант.

Сюжет и мотив являются одними из самых сложных для определения научных понятий в силу неоднозначной их трактовки на разных этапах развития литературоведения как отечественного, так и зарубежного. Кроме того, их анализ зависит также от того литературного материала, на примере которого они рассматриваются. Под словесным творчеством мы подразумеваем как произведения, написанные известными или неизвестными авторами, произведения, бытующие в письменной традиции и не имеющие автора, а также произведения, передающиеся, как правило, устно, но в какое-то время своего существования зафиксированные на письме, относящиеся к мифологии и фольклору.

Сюжет в наиболее общем его понимании – это отражение динамики действительности в форме развертывающегося в произведении действия, в форме внутренне связанных, причинно обусловленных поступков персонажей, событий, составляющих законченное целое [1, стб. 140–151]. Мотивы (от лат. *moveo* – двигаю) – те звенья, которые составляют сюжет. Это минимальные компоненты художественного произведения, неразложимые элементы содержания. Иными словами, сюжет предстает как комплекс мотивов.

Эта трактовка восходит к работам А.Н. Веселовского, который одним из первых пытался определить специфику каждого из понятий. Известны его выводы о том, что сюжеты – это сложные схемы, в образности которых обобщились известные акты человеческой жизни и психики в формах бытовой действительности

[2, с. 495], а мотивы – это элементарные, простейшие схемы, единицы, из которых состоят мифы, сказки и произведения индивидуального творчества. И те и другие являются лишь формами для выражения изменяющегося содержания. Но ученый отмечает между ними существенную разницу: мотивы – простые и устойчивые образования, а сюжеты – сложные и варьирующиеся. Устойчивость мотива определяется его формульностью<sup>1</sup> [2, с. 494], так как, по мнению А.Н. Веселовского, любой простейший мотив может быть выражен формулой  $a+b^2$ , каждая часть которой может меняться или дополняться, образуя сюжет<sup>3</sup>. Таким образом, сюжет отличается сознательностью своего построения. И автор, поэт, по представлению А.Н. Веселовского, вследствие этого только пользуется определенным словарем типических образов-символов, мотивов и стилистических средств. Он может только развивать уже известные ему сюжетные ситуации или комбинировать мотивы<sup>4</sup>. Признаки общности и повторяемости сопутствуют сюжету и мотиву на всем протяжении развития словесного творчества. И что немаловажно, эти признаки характерны для мифов, сказок и литературы всех народов. Если сюжеты как более сложные образования могут заимствоваться, то появление тождественных мотивов у разных народов обусловлено единством психологических условий<sup>5</sup> на первых стадиях человеческого развития.

Такого же мнения о генезисе мотивов придерживалась О.М. Фрейденберг. Однако её определение сущности исследуемых понятий во

многим отличается от представлений А.Н. Веселовского.

В своей статье «Система литературного сюжета» [3] она пишет о зависимости одного явления от другого «без поруки взаимности», то есть без обратной зависимости, например, как созидание и рождение, фактор и факт. Одно явление обуславливает другое, но не наоборот. Созидание и фактор – основание рождения и факта, но могут существовать и сами по себе. То же самое происходит с представлением и сюжетом. Сюжет является сжатым конспектом представления, то есть не может существовать без заключенного в нём комплекса представлений. Он является материализацией заложенного в нём идеального содержания (представления) и генетически связан с другими формами представления, например со словом, образом, действительностью. Отсюда, по О.М. Фрейденберг, литературный сюжет – это словесное выражение образных представлений. А.Н. Веселовский также говорил об образности сюжета, но О.М. Фрейденберг уточняет свою формулировку. Если в основе образности мотива у А.Н. Веселовского лежали «акты человеческой жизни», то есть события, действия, то у О.М. Фрейденберг построение сюжета определяет образ, персонаж: «...герой делает только то, что семантически сам означает» [4, с. 233]. Таким образом, она считает ключевыми идею тождественности сюжета, мотива и героя и вывод об их общем генезисе: «Сюжет – это система развёрнутых в словесное действие метафор; суть в том, что эти метафоры являются системой иносказаний основного образа» [4, с. 233]. Образ в структуре мифа определял последовательность происходящих с ним действий. Учёная, таким образом, представила другой путь научного исследования – от героя к мотиву и сюжету, в то время как до этого акцент ставился почти исключительно на сюжете, в котором как раз персонажи и могли свободно варьироваться, выполняя одно и то же действие.

А.Н. Веселовский и О.М. Фрейденберг представляют два подхода к изучению мотива и сюжета: структурный и семантический. Структурный подход был блестяще развит В.Я. Проппом в его уникальном труде «Морфология волшебной сказки», где он пересматривает понятие мотива, который, по его мнению, вовсе не является одночленным, а состоит из частей, которые могут замещаться другими. Например, мотив «змей похищает дочь царя» разлагается на 4 элемента, из которых каждый в отдельности может варьироваться. Так Пропп приходит к понятию функций, называя именно их устойчи-

выми и повторяющимися элементами сказочного сюжета. Таких функций он насчитывает ограниченное количество<sup>6</sup>, героев в сказках несравнимо больше. Свойства и функции одних героев переходят к другим, но остаются неизменными. Его подход не только позволяет увидеть типическое и повторяющееся в структуре сказок, но и доказывает константность мотивов как материала сюжетостроения, их количественную ограниченность. Кроме того, он сделал вывод о том, что формирование мотивов происходило, видимо, на очень древних ступенях развития человеческого мышления и примерно в одинаковых условиях у разных народов, чем и объясняется сходство построения сказок многих стран мира.

Но в рассуждениях В. Проппа также есть противоречия. Одна и та же функция у него может относиться к разным классификациям функций и одна и та же функция может иметь множество подвидов. В противовес понятию функции В.Я. Проппа известный французский философ, этнограф К. Леви-Стросс акцентирует внимание на мифеме<sup>7</sup>, которую он называет «функцией в квадрате», и на роли медиатора, то есть персонажа-посредника, который снимает противоречие при анализе мифа или сказки, имея противоположные функции или обуславливая мотивировку событий. Мифема является структурной единицей мотива. Она также сочетает в себе субъект и предикат, как и у В.Я. Проппа, но в её формуле есть тот самый медиатор, который примиряет противоположное в структуре мифа. И положительное, и отрицательное действие может совершаться одним героем. В этом случае такая трактовка мотивных единиц мифа возвращает нас к взглядам О.М. Фрейденберг, концентрировавшей внимание прежде всего на образе. Здесь происходит синтез или взаимодополнение данных подходов (структурного и семантического).

Один из последователей В.Я. Проппа за рубежом, американский ученый А. Дандес [5], высказал несколько отличный от предыдущих исследователей взгляд на проблему мотива и функции. То, что В. Пропп обозначил как функцию, у А. Дандеса соответствует мотифеме, в которой объединяются значения мотива и алломотива как варианта или конкретной реализации мотива. Примером мотифемы могут быть «запрет», «нарушение», «недостача».

Другие американские исследователи – П. Маранда и Э. Кенгас-Маранда – в своей статье «Структурные модели в фольклоре» [6] включили мотифему, наряду с типами<sup>8</sup>, мотивом<sup>9</sup>, мифемой<sup>10</sup>, а также термой, в перечень струк-

турных сюжетобразующих единиц фольклора. Они ставят перед собой задачу выделить «фонемы» для сюжетов, подразумевая под ними термы и функции. Термы – это символы, функции – роли, опирающиеся на символы. Термы варианты, функции константны, так что термы одного текста могут быть заменены термами другого, если их функция одинакова. Термы и функции в данном случае соотносятся как фактор и факт или как представление и мотив у О.М. Фрейденберг, так как функции не существуют без термов, а термы без функций всего лишь странствующие элементы.

Концепция американских ученых, в частности А. Дандеса, сходна с разработками Е.М. Мелетинского. Он также понимает мотив как функциональное единство инвариантного и вариантного начал. Уподобляя структуру мотива структуре предложения, он рассматривает мотив как одноактный микросюжет, основой которого является действие (предикат, от которого зависят аргументы-актанты: агенс, пациенс и т.д. – и их число) [7, с. 117].

В свете всего вышесказанного можно отчетливо увидеть тенденцию к формализации и структурализации уже не сюжета, но мотива, понятие которого разрабатывалось и уточнялось настолько, что стало практически малоупотребимо, так как ему на смену пришли более точные, детально изученные термины и понятия. Однако в основе своей они также тяготеют к двух- или трёхчленной модели. Мифема, мотивема или терм и функция – это синтез образа и действия и зачастую противодействия, выполняющегося тем же самым героем. Выделять в качестве сюжетобразующей единицы только действие (функцию) или только образ (персонаж) оказалось непродуктивным.

Созвучна этому выводу и мысль Б.И. Ярхо [8, с. 221]: он определяет мотив как «образ в действии (или состоянии)». Для ученого это прежде всего некое произвольное деление сюжета по тематическому принципу, что приводит к отрицанию реального существования мотива: «Ясно, что мотив не есть реальная часть сюжета, а рабочий термин, служащий для сравнения сюжетов между собой» [8, с. 222]. Мотив, таким образом, приобретает более общий, отвлеченный характер<sup>11</sup>.

Позднее ученые пришли к проблеме соотношения инвариантного значения мотива и множественности его конкретных фабульных вариантов, что приводит к различению мотива в сюжете произведения на двух уровнях, соответственно чему выделяется «мотив схематический» и «мотив реальный». Первый соотносится

с инвариантной «сюжетной схемой», которую составляют «отношения–действия»<sup>12</sup>.

Такое понимание мотива получило название дихотомической (дуалистической) концепции, или теории, которая окончательно оформилась в конце прошлого века. Она позволяет строго отделить инвариант мотива от его фабульных вариантов.

Таким образом, именно мотив как «устойчивое образование»<sup>13</sup> становится универсальной единицей анализа сюжетного построения любого произведения.

Это видно и в тематической трактовке мотива, и в теории лейтмотивов Б.М. Гаспарова. Тематическая трактовка мотива восходит к фольклористике рубежа XIX–XX вв., исследованиям финской фольклорной школы, идеям А.Н. Веселовского, которые перерабатывали Б.В. Томашевский и В.Б. Шкловский. Первый изучает мотив как тему неразложимой части произведения и как исторически неразложимое целое. Другими словами, тема неразложимой части произведения и есть мотив, так что каждое предложение обладает мотивом, который в соотношении с теорией актуального членения предложения является синтезом темы и ремы, то есть того, о чем говорится, и того нового, что говорящий сообщает о теме. Как исторически неразложимое целое мотив – это тематическое единство, встречающееся в разных произведениях и целиком переходящее из одного сюжетного построения в другое.

Б.М. Гаспаров занимался мотивным анализом на уровне интертекста. Он обосновывал принцип лейтмотивного построения произведения<sup>14</sup>. За единицу анализа брались мотивы, основным свойством которых является способность повторяться, варьироваться в тексте, переплетаясь с другими мотивами, создавая особую поэтику произведения. Текст становился сеткой смыслов и в то же время сеткой мотивов, обеспечивавших смысловые связи текста.

Однако несколько по-иному теория мотива и сюжета представлена у учёных фольклористов, в частности С.Ю. Неклюдова [9]. Он подчеркивает, что определение мотива как точного инструмента научного анализа является в последнее время большой проблемой в силу многозначности термина (в этом уже можно было убедиться по вышеизложенным точкам зрения). Ведь сюжет уже не определяется простой суммой мотивов, так как мотивы не одночленны, кроме того, они могут быть неоднозначны и неравноценны. Есть мотивы, связанные с действием, есть мотивы, зависящие от персонажа, деятеля, а также мотивы-эпизоды. Однако и такая классифика-

ция, по мнению С.Ю. Неклюдова, не является оптимальной, так как не может охватить все случаи употребления мотивов, все их разновидности, поэтому он приходит к выделению двух уровней семантики в мотиве: поверхностного и глубинного. Поверхностный уровень – уровень реализации мотива в конкретном сюжете. При этом его значение может быть частичным или присутствовать как бы во «внутренней форме». Глубинный уровень – мотив во всей совокупности его значений. С.Ю. Неклюдов делает вывод, что мотив на этом глубинном уровне должен быть связан с древним, мифологическим мышлением, представлением. Эти представления составляют некий универсум, общечеловеческий в своей основе. Такие мифологические мотивы с закрепленными в них представлениями, по мнению учёного, могут отражать генеральные идеи, например, о космосе и хаосе, о жизни и смерти. В таком понимании они приближаются к архетипу. Таким образом, С.Ю. Неклюдов считает фольклорные мотивы воплощением нескольких инвариантных мотивов, связанных с мифологическим мышлением, которые становятся ключевыми для всего сюжета и произведения в целом. В таких мотивах так или иначе задано развитие сюжета, разрастание его и осложнение другими мотивами, усложнение в целом. Мотив является определенным «семантическим сгущением» и обладает высокой продуктивностью мотиво- и сюжетообразования, способностью к саморазвитию. Подобная диахроническая трактовка сущности мотива, по сути, была и у О.М. Фрейденаберг, которая указывала на связь мотива и представления, находящегося в его основе и способного к многократному воплощению в отдельном конкретном сюжете.

Б.Н. Путилов, известный ученый-фольклорист, занимавшийся много лет проблемой сюжета в устном народном творчестве, резюмируя взгляды своих предшественников, делает вывод о том, что мотив, обладая собственной значимостью, создает также некое семантическое поле, значение которого не реализуется в отдельном изолированном тексте, а выявляется через знание парадигмы этого мотива (то есть системы вариантов форм этого мотива), как например, сборы в дорогу, в путешествие героя соотносятся не только с прощанием и проводами, но и с возможным предупреждением, предсказанием судьбы, реакцией героя на это. Мотив задает «пучок мотивов». А собственное функциональное его значение появляется при сопоставлении с другими мотивами сюжета.

Б.Н. Путилов исследовал и категорию сюжета. Интересно, что он определил сюжет не как сумму константных мотивов, а как некое целостное единство, должное рассматриваться как таковое. Сюжет, как и мотив, может варьироваться и так же способен к постоянному воспроизведению – через переосмысление и трансформацию мотивов, входящих в него. Дело в том, что фольклорное творчество стремится к «исчерпанности» сюжета. И основное качество сюжета в фольклоре – вариативность – в таком случае может рассматриваться как приближение к полиреализации заложенных в замысле вероятностных возможностей [10, с. 217]. Главная идея вариативности в целом – идея обнаружения в традиции максимума скрытых возможностей [10, с. 211]. С вариативностью связано и определение инварианта<sup>15</sup> как устойчивой структуры. Допустим, есть определенная совокупность текстов, при ее тщательном изучении между текстами выстраиваются парадигматические отношения (или «положительные» связи между вариантами). На их основе конструируется инвариант<sup>16</sup>. Он не имеет художественного содержания, но является четкой структурой этого содержания. Инвариант также можно определить как «замысел<sup>17</sup>, осуществленный в парадигме» [10, с. 210]. Но замысел «заряжен» идеями, а инвариант более формален, связан исключительно с содержательными моментами. При анализе текстов инвариант является операционной категорией. Сюжет прочитывается только через парадигму, только через инвариант можно понять его глубинный смысл, совокупность исходящих отсюда значений, идущие от него структурные связи.

Таким образом, произведения определяются по общему типу сюжета и мотива как основы их вариативности. Сюжет стремится к обнаружению всех своих скрытых возможностей. Сюжет обнаруживает свой глубинный смысл только через парадигму сюжетов. Эта мысль имеет своё рациональное зерно, особенно при исследовании эпических произведений. Действительно, без сопоставления с произведениями, где есть схожие мотивы и даже сюжеты, без изучения связей с эпической традицией трудно делать какие-либо обоснованные и достоверные выводы об анализируемом тексте. Однако не всегда на помощь может прийти вычленение инварианта данного произведения, особенно это касается не фольклорного, а индивидуального творчества, а также эпических произведений, уже зафиксированных письменно. Например, немецкие ученые-литературоведы неоднократно пытались определить инвариант песен

«Старшей Эдды» и связать с ним произведения, имеющие сходный сюжет – такие как саги и «Песнь о нибелунгах», – и объяснить этим различия в их построении. Однако А. Хойслер убедительно доказал, что изначально никакого общего инварианта сюжета о нибелунгах не было, а то, что стало впоследствии широко известно как песни «Старшей Эдды» и «Песнь о нибелунгах», состояло из комбинации разных эпических сказаний, бытовавших самостоятельно и лишь потом, на каком-то этапе существования, соединённых в одно целое. Это значит, что отдельные мотивы, которые присутствуют в древнескандинавских произведениях и отсутствуют в германской «Песне о нибелунгах», вовсе не обязательно были потеряны её автором из поля зрения, а просто не существовали на германской почве. Несмотря на это, основные этапы развития сюжета те же самые: так же становятся побратимами Зигфрид и бургундские братья-короли, так же они идут на обман, чтобы победить деву богатырской силы, так же от измены погибает Зигфрид и так же героически умирают братья-короли у своего зятя на чужой стороне. Если только заимствованием или варьированием – то есть, по определению С.Ю. Неклюдова, на поверхностном уровне – это объяснить нельзя, то нужно обратиться к глубинному, к тому представлению, древнему значению, которое, по мнению С.Ю. Неклюдова и О.М. Фрейденберг, заложено в каждом мотиве. Этому понятию в большей степени соответствует уже использующийся как литературоведческий термин «архетип», или извечно существующая, постоянно повторяющаяся на разных этапах истории человечества схема, обретающая каждый раз новое содержание. Уже К.Г. Юнг обращал внимание на функционирование архетипа тени (или трикстера) в литературных произведениях. Его последователи и ученые-литературоведы пошли дальше, разработав схему «мономифа» в мифе и сказке и проработав отдельные архетипы-образы (архетип героя, его антагониста, трикстера) и архетипы-действия (архетип мести) в художественном индивидуальном творчестве.

На наш взгляд, именно синтез различных теоретических исследований в области сюжета и мотива может быть плодотворным при полноценном научном анализе любого произведения словесного творчества, будь то миф, сказка, эпос или авторское произведение. Под углом зрения лишь одной теории или теории только структурной или семантической направленности исследование окажется несколько ущербным. Конечно, каждый жанр требует своего от-

дельного подхода, но он может быть сформирован не на одной теоретической базе. Только мотив, в основе которого действие, или мотив, связанный исключительно с образом, или мотив как единство субъекта и предиката, термы и функции, без рассмотрения диахронического аспекта в его содержании не может помочь при ответе на поставленные исследователем вопросы о причинах повторения одного и того же сюжета или мотива, возникновения его в разных частях света без видимого заимствования, наличия вариантов.

Все вышепредставленные теории (А.Н. Веселовского, В. Проппа, А. Дандеса, О.М. Фрейденберг, Е.М. Мелетинского, Б.М. Гаспарова, С.Ю. Неклюдова, Б.Н. Путилова и других) позволяют увидеть одну или несколько из сторон понятий мотива и сюжета. Без рассмотрения одной из этих сторон исследователи обязательно столкнутся с неразрешимыми противоречиями. Кроме того, очевидно, что при всём многообразии сюжетов они ограничены и внутренне зависимы от немногочисленных мотивов (как совокупности действий и образов). Эти мотивы, связанные с древнейшими представлениями о форме человеческого бытия, мифологического осознания мира, преобразуют данный им словесный материал, наполняя его значениями, идущими из их идеального, идейного потенциала. В такой своей интерпретации они гомологичны архетипу. Полагаем, что именно в своей совокупности эти теории могут дать полную картину того, что представляют собой мотив и сюжет как термины и инструменты научного анализа.

#### Примечания

1. «Под *мотивом* я разумею формулу, отвечающую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности». [Веселовский А.Н. Историческая поэтика. С. 494.]
2. Например, злая старуха не любит красавицу и задаёт ей опасную для жизни задачу.
3. Мотивы остаются всё те же, но могут соединяться и образовывать каждый раз новый сюжет.
4. Повторяемость и общность мотивов побуждали даже к составлению словаря типических схем, например, для сказки и для драмы, для первой в конце XIX в. насчитывался 41 сюжет, а для второй – 36.
5. Под психологическими условиями А.Н. Веселовский подразумевал сходное в целом у всех народов состояние ума на самых ранних стадиях развития человечества, что вызывало одинаковую психологическую реакцию при попытке объяснить окружающую действительность, например, «представление солнца – оком, солнца и луны – братом и сестрой,

мужем и женой», создание мифов о восходе и заходе солнца [Веселовский А.Н., с. 500].

6. Всего тридцать одну.

7. Мифемы – элементарные единицы, не имеющие самостоятельного значения, структурно связанные между собой, посредством которых строится многообразие значащих единиц – мифов.

8. Типы характеризуются не своим строением, а наличием в них ярких моментов; такие моменты могут быть и не быть структурно значимыми.

9. Мотив сходен с типом, но это меньшая единица, не имеющая сама по себе операционной значимости.

10. Мифема – содержательно-структурная единица, состоящая из отношения между субъектом и предикатом.

11. Примерами могут служить следующие мотивы-действия в «Евгении Онегине»: «дуэль Евгения с Ленским», «ссора Евгения с Ленским» и «столкновение скептика с энтузиастом».

12. Примером может послужить следующее вычленение основного мотива в «Кавказском пленнике»: в реальном плане – «черкешенка любит русского пленника», в схематическом виде – «чужеземка любит пленника».

13. Определение А.Н. Веселовского.

14. Он состоит в том, что если какой-то мотив однажды возник, то он может повторяться бесконечное количество раз, но всегда по-новому проявляться в произведении.

15. Инвариант (в данном случае сюжета и мотива) – структурная единица текста в отвлечении от ее конкретных реализаций.

16. К понятию такого инварианта, на наш взгляд, как раз близко понятие архетипа.

17. Термин «замысел» идет из трудов В.Я. Проппа и представляет собой семантическое ядро, смысл, определенным образом организованный, со своими сюжетными контурами. Это некое предтекстовое состояние, из которого рождаются тексты. Замысел имеет установку на множественность и неисчерпанность ре-

ализаций в любом отрезке времени и не может быть представлен в единственном и окончательном виде.

#### Список литературы

1. Михайлов П., Михайловский Б. Сюжет // Литературная энциклопедия. Т. 11. М.: Худож. лит., 1939. 824 стб.

2. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Гослитиздат, 1940. 648 с.

3. Фрейдберг О.М. Система литературного сюжета // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. М.: Наука, 1988. С. 216–237.

4. Фрейдберг О.М. Поэтика сюжета и мифа. М.: Лабиринт, 1997. 445 с.

5. Дандес А. Структурная типология индейских сказок Северной Америки // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М.: Наука, 1985. С. 184–193.

6. Köngäs Maranda, P. Maranda. Structural Models in Folklore and Transformational Essays. The Hague-Paris, 1971, p.16–94, Маранда, П., Кёнгас-Маранда, Э. Структурные модели в фольклоре // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М.: Наука, 1985. С. 194–260.

7. Мелетинский Е.М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Текст и культура: Труды по знаковым системам. Вып. 16. Тарту: ТГУ, 1983. С. 115–125.

8. Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения (набросок плана) // Контекст: Лит.-теорет. исслед. М.: Наука, 1984. С. 197–237.

9. Неклюдов С.Ю. О некоторых аспектах исследования фольклорных мотивов // Фольклор и этнография: У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1984. С. 221–229.

10. Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2003. 457 с.

#### ON THE CORRELATION OF PLOT AND MOTIF AS STRUCTURE-FORMING ELEMENTS IN LITERATURE

*Yu.N. Buchilina*

A review of main concepts of plot and motif theory in Russian and foreign philology is presented. This problem was extensively studied since the turn of the 19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries in the works of A. Veselovsky, V. Propp, O. Freidenberg, A. Dandès, Köngäs Maranda and some other researchers. In this context, several general lines for the interpretation of these terms have been proposed. An integrated approach to the analysis of theoretical propositions provides a holistic picture of plot and motif as instruments of literary research.

*Keywords:* plot, motif, function, myth, mytheme, invariant, archetype.