

гучанне<sup>11</sup>, няма падстаў залічваць услед за К. Бадэцім „Румяны...” да савізжальскай сатыры.

Не падзяляючы галоўную ідэю перакладаемага твора, Радагляд Гладкатварскі свядома ці падсвядома падкрэсліваў тыя моманты ў паэме Авідыя, якія больш адпавядалі ягоным уласным уяўленням пра ідэал жанчыны. Так, даволі нечаканае ў агульным кантэксце паэмы сцвярджэнне рымскага паэта пра перавагу цноты над знешняй прыгажосцю (на думку гісторыкаў антычнай літаратуры, гэтым выказваннем Авідый імкнуўся завуаліраваць заганную мараль твора<sup>12</sup>) Радагляд Гладкатварскі выносіць у пачатак „Румян...” і з энтузіязмам апісвае ўслед за Авідыем стрыманы і цнатлівы лад жыцця жанчын даўнейшых стагоддзяў, ператвараючы гэтае апісанне ў гімн прас-таце і натуральнасці:

Piękny zwyczaj był starych, iz wołały robic,  
Nizli ciało mizerne k woli swiatu zdobic.  
Wstydliva pani siedząc przedła za swym stołem,  
Uzywając prace rąk z dziatki swemi społem.  
Sama statku doyrzała, sama do obory  
Zapędzała iagnięta, ktore pały cory.  
Sama ogien wzniecała, sama drwa rąbała,  
W robocie się kochając, wstydu zaniechała (С. 3–4).

Пад гэтымі радкамі смела падпісаўся б і Ян Пратасовіч: намалюваны вобраз цалкам адпавядае ягонаму „Вобразу сумленнай белагалавой” і калектыўным уяўленням тагачаснай беларуска-літоўскай шляхты пра суровае патрыярхальнае жыццё продкаў. Калі гіпатэтычна ўявіць, што за пераклад „Касметыкі для жаночага твару” ўзяўся б Я. Пратасовіч, з-пад ягонага пяра выйшла б сачыненне вельмі падобнае на „Румяны...”

Заканамерна, што лацінская паэма Авідыя, трапіўшы на польска-беларускую культурную глебу, атрымала форму „Румян...”: не даслоўнага перакладу і не пародыі, але форму парафразы, у якой эстэтычныя ідэі і маральныя перакананні арыстакратычнага рымскага асяроддзя часоў Аўгуста пераламіліся ў люстры эстэтычных ідэй і маральных уяўленняў шляхты Рэчы Паспалітай пачатку XVII ст.

<sup>1</sup> B a d e c k i K. Nieznana broszura białogłowska // Pamiętnik Literacki. 1916. R. XIV. S. 82–83.

<sup>2</sup> Ibid. S. 83.

<sup>3</sup> B a d e c k i K. Literatura mieszczańska w Polsce XVII wieku. Lwow, 1925. S. 29–31.

<sup>4</sup> Polska satyra mieszczańska. Nowiny sowizrzalskie. Oprac. K. B a d e c k i. Krakow, 1950. S. 53–59.

<sup>5</sup> Ibid. S. XVIII.

<sup>6</sup> А н у ш к и н А. А. На заре книгопечатания в Литве. Вильнюс, 1970. С. 107.

<sup>7</sup> Barwiczka dla ozdoby twarzy Panienskiej. Wilno, 1605. Тут і далей паэма цытуецца па гэтым выданні, у дужках падаюцца старонкі.

<sup>8</sup> А н у ш к и н А. А. Указ. тв. С. 107.

<sup>9</sup> О в и д и й. Собр. соч: В 2 т. СПб., 1994. Т. 1. С. 228.

<sup>10</sup> P r o t a s o w i c z J. Inventores rerum. Wyd. K. Swierkowski. Wrocław, 1973. S. 89.

<sup>11</sup> А н у ш к и н А. А. Указ. тв. С. 107.

<sup>12</sup> M o r a w s k i K. Owidiusz i elegicy w epoce Augusta. Krakow, 1917. S. 114; S t a b r y ł a S. Owidiusz. Swiat poetycki. Wrocław i inn., 1990. S. 134.

М.А. КАВАЛЁВА

## УНІВЕРСАЛЬНЫ МАТЫЎ ЗМЕЯБОРСТВА ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ

Незадаволенасць традыцыйнай метадыкай даследавання фальклору, калі строгі навуковы аналіз часта падмяняўся абстрактнымі канцэпцыямі, стымулявала зварот вучоных да паглыбленага вывучэння канкрэтных фальклорных тэкстаў, у прыватнасці, іх паўтаральных кампанентаў, сярод якіх адметнае месца належыць матывам. У сучаснай фалькпарыстыцы распрацоўка тэорыі матыву канчатковага завяршэння так і не атрымала, да сёння

не існуе адзінага погляду на змест гэтага паняцця. Вялікі дыяпазон сэнсаў, які ўкладаюць у яго, прыводзіць да залішне шырокага выкарыстання тэрміна, а часам, асабліва ў літаратуразнаўстве, да яго неадэкватнага выкарыстання. На фоне захаплення моднымі тэрмінамі, якія былі запазычаны са структурнай лінгвістыкі і актыўна скарыстоўваліся ў структурнай паэтыцы, асабліва яснай стала запатрабаванасць тэрміна “матыў” і стабільнасць яго становішча ў паняццёва-тэрміналагічным апарате фалькларыстыкі. Як адзначае С.Ю. Няклюдз, “сярод іншых катэгорый навукі аб фальклоры матыў з’яўляецца адной з самых ужывальных... Больш таго, чым бліжэй да канкрэтнага аналізу твора, тым больш патрэбным робіцца дадзены тэрмін”<sup>1</sup>. Працэс стварэння і функцыянавання матываў не замыкаецца толькі ў фальклорна-міфалагічных межах. Яшчэ А.М. Весялоўскі звярнуў увагу на “з’явы схематызму і паўтаральнасці”, пануючыя на ўсёй працягласці гісторыі паэтыкі<sup>2</sup>. Адсюль вынікае, што даследаванне матываў павінна праводзіцца ў двух аспектах: нацыянальнай адметнасці і руху ў гісторыі культуры.

Кожны матыў як вобразны адказ на запыт чалавечага розуму варты самага пільнага вывучэння, але першачарговая ўвага павінна быць звернута на універсальныя матывы. Да іх шэрага належыць матыў змеяборства, адзін з самых яркіх і шырока распаўсюджаных, што, уласна, і робіць яго адной з тых дыферэнцыйных прымет, якія дазваляюць разглядаць культуру пэўнага народа, і індаеўрапейцаў у прыватнасці, у кантэксце традыцыйнай культуры чалавецтва як адзінства ў параўнанні з культурамі іншых народаў.

Методыка вызначэння *універсальных матываў*, якія заўсёды прадстаўлены не ізалявана, а ў канкрэтных тэкстах той ці іншай нацыянальна-культурнай традыцыі, да сёння не распрацавана, таму, класіфікуючы матыў змеяборства як універсальны, неабходна ўдакладніць параметры, якія дазваляюць лічыць яго універсальным.

Універсальныя матывы, як правіла, існуюць у шырокіх этнакультурных і храналагічных рамках. Яны ахопліваюць эпоху язычніцтва, захоўваюць значнасць і надалей, уступаюць у рознага кшталту стасункі з элементамі новай культуры, семантычна ўзбагачаюцца, самі робяцца элементамі новай мастацкай сістэмы. У той жа час універсальныя матывы захоўваюць ядро архаічнай семантыкі, праўда, у выглядзе пэўнай структурнай канстанты, пастаяннае абнаўленне якой з’яўляецца гістарычна абумоўленым адказам на запатрабаванні часу, што забяспечваецца новай жанравай формай. Універсальныя матывы, такім чынам, па-свойму здзяйсняюць пераемнасць як у развіцці фальклору, так і культуры ў цэлым.

Як катэгорыя тэксту універсальны матыў заўсёды “падзея”, мікрасюжэт з уласцівай яму тэмай, але як семантычная адзінка жанравага зместу ён шчыльна звязаны з пазамастацкай рэчаіснасцю. Універсальныя матывы няўменна зарыентаваны на анталагічныя тэмы, канстанты быцця, яго фундаментальныя ўласцівасці, увасобленыя ва універсальных культурах.

У навуковых даследаваннях выяўленню і намінацыі культурных універсальных прысвечана вялікая колькасць прац. Прыгадаем толькі некаторыя найменні: прасімовалы, эйдасы, элементарныя ідэі, схемы чалавечага духу, архетыпы. Апошні тэрмін, вядомы па працам К.Г. Юнга, хутка атрымаў даволі пашыранае вытлумачэнне, калі ў паняцце архетып уключаліся любыя абагульненні, і гэта ініцыявала пошукі новых падыходаў да апісання культурна-генезу. Даследуючы інварыянтныя структуры, што звязваюць мысленне з культурнай рэчаіснасцю, А.А. Пеліпенка і І.Г. Якавенка прапанавалі “для азначэння універсальных, якія забяспечваюць структурны ізамарфізм ментальнасці і культуры ... спецыяльны тэрмін – першатэктон. <...> Гэтыя самыя ментальныя мадэлі – першатэктон – і ўяўляюць сабой тую адпраўную кропку, у якой кадыруюцца універсальныя формулы неэнтрапійнай арганізацыі”<sup>3</sup>. Маецца на ўвазе, што чалавек як культурны суб’ект стварае прымаль-

ную для сябе неэнтрапійную карціну свету, зыходзячы з першатэктанальных асноў. Пры гэтым “лікі і візуальныя фігуры фарміруюць непасрэдным чынам марфалогію культурнай прасторы, у той час як ролевыя вобразы і міфалагемы – яе сацыялогію”<sup>4</sup>.

Светаўпарадкавальная стратэгія архаічнага (родавага) чалавека арыентавалася на вылучэнне пэўных анталагічных суб’ектаў, якія падтрымлівалі існаванне свету. Сярод іх першараднае месца займае сусветны змей. У архаічных касмаганічных міфах Еўразіі і Амерыкі змей паўстае ў якасці ўпарадкавальніка свету, здзяйсняючы, напрыклад, раз’яднанне і ўз’яднанне неба і зямлі. Змей, які трымае на сабе зямлю, вядомы ў старажытнай індыйскай міфалогіі, змей, які акружае зямлю – у скандынаўскай і егіпецкай. Бясконца змяя, што кусае свой хвост, сімвалізавала ў індыйскай міфалогіі колаварот Сусвету ці часу. Язычніцкая сімволіка змяі знайшла адлюстраванне ў семантычнай эвалюцыі індаеўрапейскіх моў: М.М. Макоўскі выявіў сумяшчальнасць фанетычных і семантычных заканамернасцей пры супастаўленні слоў са значэннямі “змяя” і “Сусвет” у розных індаеўрапейскіх мовах<sup>5</sup>. Ідэя змея, які акружае зямлю, прыходзіць як цэласнае перажыванне прыроднага космасу, а не як канструкцыя, што выводзіцца эмпірычным шляхам. Яго велізарныя памеры вытворныя ад акружнасці гарызонта. Ён адзіны, як зямля і неба. Але, калі неба і зямля знаходзяцца ў няздымнай апазіцыі верху і нізу, змей далучаецца да іх як трэці член, які ўраўнаважвае функцыянальна розныя члены дуальнай арганізацыі свету; разам яны ствараюць вобраз адзінай несупярэчлівай прыроднай кантынмальнасці.

Мадэль свету гэтай архаічнай эпохі, суаднесенай намі з мезалітам, прынцыпова гарызантальная. На падставе вывучэння выяўленчага мастацтва палеаліту У.М. Тапароў выказаў меркаванне, што прасторавае размяшчэнне птушак, капытных і рыб-змеяў не было выпадковым, але звязвалася з пэўнымі семантычнымі супрацьпастаўленнямі. Гэта былі першыя падыходы да стварэння універсальнай вобразнай канцэпцыі свету, якая атрымала выразнае афармленне ў мастацтве эпохі “сусветнага дрэва”<sup>6</sup>. Звернем увагу на тое, што У.М. Тапароў супастаўляе дзве вельмі аддаленыя адна ад адной эпохі – пачатковую і заключную. Эпоха “сусветнага дрэва” – гэта, інакш кажучы, эпоха земляробства з сальярным культам і такімі ролевымі вобразамі, як *маці-зямля*, *дэміург*, *культурны герой* і *трыкстэр*. Гэтыя вобразы, “маркіраваныя інварыянтнымі для ўсіх культурных традыцый міфалагічнымі персанажамі”, уасабляюць чатыры тыпы сацыяльных стратэгіяў, якія “ў сукупнасці ствараюць устойлівую і завершаную метаструктуру, што стабільна ўзнаўляе сітуацыю ўзаемаўраўнаважвання дзейных памкненняў”<sup>7</sup>.

Эпоха “сусветнага дрэва” – гэта дамінанта вертыкалі ў мадэлі свету. Эпоха мезаліту, якую мы маем права лічыць эпохай “сусветнага змея” – гэта дамінанта гарызанталі, найшоўшая адлюстраванне ў графіцы мезалітычных размаляваных галек як канструктыўных мадэляў мезалітычнага светаўспрыняцця. Гісторыкаў мастацтва здзіўляў той факт, што традыцыі экспрэсіўна-рэалістычнага мастацтва палеаліту амаль што не знаходзяць працягу ў мезаліце. Спецыялісты практычна адмовіліся ад інтэрпрэтацыі візуальна-графічных знакаў на мезалітычных гальках. Прапанаваныя тлумачэнні былі альбо цалкам непраўдападобнымі, альбо занадта нацягнутымі: лічыльныя знакі, літары алфавіта, татэмістычныя эмблемы<sup>8</sup>.

Прытым што любая інтэрпрэтацыя архаічных помнікаў не болей чым верападобная, паколькі іх кантэкст не паддаецца адназначнай расшыфраванню, мезалітычныя арнаментальныя формы ўяўляюць цікавасць пры наступнай пастаноўцы пытання: ці магчыма пры рэтраспектыўным аналізе ўзвесці да лічбавых паставаў мезалітычнага арнаменту рэканструяваныя сэнсавыя міфалагічныя ўтварэнні? Адказ на гэтае пытанне будзе станоўчым, што мы паспрабуем прадэманстраваць пры супастаўленні канструкта неба-змея-зямля з універсальнай графікай мезаліту.

Архаічная свядомасць менш за ўсё была абстрагуючай, але інтуітыўна-неўсвядомленае ўспрыняцце навакольнага свету давала імпульс да прадуктыўнага сэнсаўтварэння. А.Ф. Лосеў адзначаў, што “ў чалавечай свядомасці ёсць такая структура, якая можа даць стыхійным асновам жыцця строгае і ўстойлівае афармленне, працягваючы пакідаць жыццёвую стыхію ў яе першасным безасабовым стане. Гэтая безасабовая структура – лік, які хоць і афармляе любы прадмет, ніколі не прыносіць у яго ніякай новай якаснасці”<sup>9</sup>.

У індаеўрапейскіх мовах неба нярэдка мела значэнне пэўнага ліку<sup>10</sup>, уласна кажучы, адзінкі. Адзінкавай і цэлакупнай уяўлялася таксама і зямля. Мезалітычнае эмпірычнае ўяўленне пра неба і зямлю як раз’яднана-паяднаны кантынуум дзвюх адзінак патрабавала ўвядзення новага члена з сэнсавым значэннем “*апырэзвання – раз’яднання – паяднання – падтрымання*”. Здаецца, з суб’ектаў жывой прыроды змей быў найлепшым чынам прыстасаваны для выканання азначанай функцыі (характэрна, што значэнне “змяя, земнаводнае” таксама суадносіцца са значэннем “лік” у мовах індаеўрапейцаў<sup>11</sup>). На мезалітычнай светлай гальцы з’явілася гарызантальная чырвоная паласа, ствараючы трыадзінства “светлае – чырвонае – светлае”, дзе сярэдні член (змей) з самага пачатку меў жывую прыроду, што, відаць, абумовіла і сімваліку колеру, і далейшае ажыўленне міфалагічнай свядомасцю неба і зямлі, мала таго, надзяленне іх спараджальнай здольнасцю.

Трохслаёва-гарызантальная мезалітычная мадэль свету была па-свойму несупярэчлівай і не мела патрэбы ні ў трэцяй (вертыкаль), ні ў чацвёртай (час) каардынатах, і, хаця ў графіцы мезалітычных галек фігуруе лічба сем (якую інтэрпрэтуюць звычайна як гарманічнае паяднанне вертыкальнай траічнасці і гарызантальнай чацвярцічнасці, сімвал завершанасці Сусвету ў міфалагічнай свядомасці), яна прадстаўлена ў выглядзе чаргавання рознакаляровых палос.

Архаічная (міфалагічная) свядомасць качэўнікаў – паляўнічых, рыбаловаў і збіральных існавала выключна ў сферы прасторавых сэнсаў: “Першабытная свядомасць уяўляла час у выглядзе прасторы, якая мела свае адрэзкі; прастора ж успрымалася ёй у выглядзе рэчы”<sup>12</sup>. Значнасць мела не неба само па сабе, а святло і цяпло, не зямля, а яе прадукты, не прыродна-касмічны рух, а ўласны ў пошуках ежы. Знешні бок прасторава-рэчыўнай зададзенасці навакольнага свету спараджаў у свядомасці мезалітычнага чалавека пэўныя зрокавыя вобразы, якія суадносіліся з падобнымі і называліся аднолькава, пры гэтым асацыятыўныя сувязі не толькі маглі ўспрымацца як прыкпаднаны эквівалентныя, яны нават маглі не ўсведамляцца. Магчыма, гэта архаічная “хвароба мовы” паспрыяла “ажыўленню” прасторавага элемента ў выглядзе змея і ў далейшым абумовіла форму спецыфічнай сувязі з ім праз рытуал, рэлікты якога выяўляюцца ў традыцыйнай культуры да XX ст. (напрыклад, у замовах, беларускай каляднай абрадавай гульні “Яшчар”). Рытуал базіраваўся на канкрэтным значэнні змея як трымальніка свету, замацоўваючы ў свядомасці яго кантынуальныя функцыі, але адначасова, дзякуючы вобразнаму “ажыўленню” прасторы, ужо змяшчаў у сабе эмбрыён будучай міфалагемы змеяборства як пэўную патэнцыю, якая рэалізуецца ў новых умовах пры рэвалюцыйным змяненні формаў сувязі чалавека з прыродай.

Менавіта земляробчая практыка абумовіла зрух у свядомасці неалітычнага чалавека, калі ўключыліся ментальныя механізмы асэнсавання важнага для земляробчай эпохі прыродна-касмічнага руху, а вынікі замацоўваліся ў міфалагемах як замкнёных і самадастатковых сэнсавых структурах. Галоўную з іх – міфалагему стварэння свету – можна лічыць вытворнай ад той новай сацыяльнай прыступкі, на якую ўзнялося чалавецтва. Яна мадэліруе ўжо ўнутрыцэласны вобраз прасторава-часовага кантынуума, раздзя-

ліўшы час на пачатковы, першы, ранні, які адсоўваецца ў мінулае, але не ў прасторавым сэнсе, і цяперашні, “прафанны”, які змяшчае ў сабе прасторавыя элементы першастварэння. Такім чынам, міфалагічная традыцыя земляробчай эпохі была першым узроўнем культурнага засваення катэгорыі часу. Чатыры ключавыя тыпы складаюць ідэалагічны каркас: *багіня-маці*, якая ў апазіцыі неба-зямля пачынае ўстойліва атаясамлівацца з зямлёй; *дэміург*, вобраз якога суадносіцца з небам; *культурны герой* і *трык-стэр*, якія так ці інакш азначаюць сінкрэтычнае адзінства ідэі стварэння-разбурэння. Характэрна, што адна з асноўных парадыгм касмаганічных міфаў з’яўляецца, па сутнасці, не “стварэннем”, а “змяненнем” таго, што існавала раней, але па-за часам, статычна. Статычнае быццё ці то само разварочваецца ў дынамічны працэс спараджэння, ці то атрымлівае штуршок звонку ад дэміурга, які штосьці раз’ядноўвае (напрыклад, святло і цемру), стварае новае ў працэсе першага вялікага ахвярапрынашэння (варыянт індыйскага Пурушы і пад.), вялікага бою з першаснымі сіламі, якія ўжо семантызуюцца як хаатычныя, як пагроза гармоніі.

Натуральна, што пераасэнсаванне закранула хтанічнага па сваёй прыродзе змея як рэальнасць міфалагічнай свядомасці. У культуры давосевых (згодна з Ясперсам) земляробчых цывілізацый Месапатаміі і Егіпта міфалагема змеяборства займае далека не апошняе месца. Барацьба вавілонскага дэміурга Мардука са старажытнымі касмічнымі сіламі (Тыямат і Апсу) мела вынікам стварэнне глабальных макрафеноменаў – неба і зямлі. Цыкл егіпецкіх міфаў прысвечаны барацьбе бога сонца Ра з сіламі цемры, увасобленымі ў вобразе змея Апопа.

Змеяборства як працэс космаўпарадкавання ў розных планах захоўвае значнасць у міфалогіях старажытных паслявосевых цывілізацый (Кітай, Індыя, Грэцыя). Умоўны падзел культуры на заходнюю і ўсходнюю абапіраецца на тыпалогію асобы – адпаведна актыўную і традыцыйную, што дазваляе ў некаторай ступені зразумець адрозненне семантыкі змея ў заходняй і ўсходняй культурах.

У Індыі і Кітаі клас змей падзяляўся на дзве групы з супрацьлеглай семантызацыяй вобразаў. Змяя-татэм кітайскага племені ся з цягам часу трансфармавалася ў дракона, валадара дажджу, навальніцы, воднай стыхіі, тым самым зачыніўшы шлях да з’яўлення паўнаватаснага вобраза змеяборца. Змеяборства ў кітайскай міфалогіі адсоўваецца ў перадгісторыю. Яно больш-менш акрэслена на ўзроўні барацьбы дзвюх стыхій – вады і агня. Боства вады Гун-гун, злы дух з целам змяі, пераможаны ўласным бацькам Чжу-жунам, духам агня, са злосці біўся галавой у гару-апору неба, у выніку чаго часткова абваліўся купал неба. Дэструктыўнасць Гун-гуна ў поўнай меры праявілася ў сюжэце пра ўціхамірніка патопу культурнага героя Юя, які, аднак, не з’яўляецца змеяборцам у поўным сэнсе слова у адрозненне ад індаеўрапейскай міфалогіі, дзе змеяборства – знакавая сітуацыя ў дзеях багоў і богападобных герояў. Культ дракона як падаўніка ўсялякіх дабротаў застаецца дамінуючай лініяй у культуры Кітая, Японіі і іншых краін Паўднёва-Усходняй Азіі.

Прыклад сапраўднага змеяборца надае ведыйская міфалогія, дзе яго ролю выконвае Індра, герой асноўнага міфа пра “другое тварэнне”, які перамог змея Урытру і стварыў новы дуальны Сусвет. Толькі ў індуйскай міфалогіі з’яўляецца вобраз сусветнага змея Шэшы, цара нагаў, нападзібоскіх істот са змяінымі тулавамі. Велізарны тысячагаловы Шэша падтрымлівае зямлю і служыць ложаў для Вішну, які спіць паміж актамі тварэння. Калі Вішну ўвасабляе дынамічную энергію тварэння, то Шэша – энергетычную канстанту створанага сусвету. Касмічнае змеяборства тут у прычыпе немагчыма, і ў сэнсавым плане вобраз Шэшы хутчэй належыць свядомасці архаічнай эпохі, калі яшчэ не існавалі вобразы антрапаморфных бостваў.

Асаблівая каштоўнасць дадзеных антычнай культуры складаецца ў магчымасці многае зразумець у перадгісторыі славянскага змеяборства. Характар змеяборства ў грэчаскай міфалогіі абумоўлены дваістасцю функцый першаснай маці-зямлі, якімі яе надзяліла архаічная свядомасць. Сінкрэтычная амбівалентнасць яе вобразу выяўляецца, з аднаго боку, у нараджэнні істот, у якіх увасоблены сілы прыроднага хаосу, а з другога – ва ўдзеле ў касмізацыі і ўпарадкаванні свету. Змеяборства з’яўляецца адным са складнікаў маштабнай барацьбы Зеўса з хтанічнымі пачварамі за ўсталяванне новага сусветнага парадку і ўзмацненне сваёй улады. Функцыянальна Зеўс не космастваральнік, а ўпарадкавальнік і ахоўнік свету. Культурастваральная роля Апалона вызначае зыход яго барацьбы са змеем Піфонам, які спустошваў наваколле Дэльфаў. Абмежаванасць разбуральнай дзейнасці Піфона памерамі поліснай дзяржавы робіць яго падобным да казачнага змея, аднак яго генеалогія патрабуе яшчэ бога-змеяборца.

Славянскі фальклор, як і грэчаскі, атрымаў міфалагему змеяборства ў гатовым выглядзе. І хаця праславіяне не былі культурнымі першапраходцамі, як грэкі, заўвагі В.М. Фрэйдэнберг адносна трансфармацыі сэнсавага зместу міфалагічных уяўленняў і абрадаў у грэчаскім фальклоры, калі “міфалагічныя ўяўленні, змест якіх ствараў адпаведную форму, у фальклоры і рэлігіі ператварыліся ў фармальную катэгорыю”<sup>14</sup>, дастасуюцца і да іх.

Падводзячы вынікі, можна адзначыць, што анталагічны матыў змеяборства як упарадкаваная структура па сваёй семантыка-аксіялагічнай восі суадносіцца з універсальным трыядным прынцыпам. “У культуры эмансіпіраваны ад эмпірычнага матэрыялу прынцып траічнасці стаў метаформулай быццёвага цыкла, які ўключае першапачатковае сінкрэтычнае адзінства, яго расчляняючую дуалізацыю і далейшы сінтэз”<sup>14</sup>. Канкрэтная семантычная праекцыя трыяднага прынцыпу ў міфалагему змеяборства можа быць перададзена наступным чынам: гармонія – парушэнне (пагроза парушэння) гармоніі – узнаўленне гармоніі на новым узроўні.

<sup>1</sup> Неклюдов С. Ю. О некоторых аспектах исследования фольклорных мотивов // Фольклор и этнография. У этнографических истоков сюжетов и образов. Л., 1984. С. 222.

<sup>2</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 301.

<sup>3</sup> Пелипенко А. А., Яковенко И. Г. Культура как система. М., 1998. С. 82–83.

<sup>4</sup> Там жа. С. 91.

<sup>5</sup> Гл.: Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и мира образов. М., 1996. С. 175.

<sup>6</sup> Гл.: Топоров В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов (Палеолитическая эпоха) // Ранние формы искусства. М., 1972. С. 93.

<sup>7</sup> Пелипенко А. А., Яковенко И. Г. Назв. тв. С. 134–135.

<sup>8</sup> Гл.: Токарев С. А. Религия в истории народов мира. М., 1986. С. 34.

<sup>9</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики: Ранняя классика. М., 1963. С. 534.

<sup>10</sup> Гл.: Маковский М. М. Назв. тв. С. 229.

<sup>11</sup> Гл.: Маковский М. М. Назв. тв. С. 24.

<sup>12</sup> Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 20.

<sup>13</sup> Там жа. С. 14.

<sup>14</sup> Пелипенко А. А., Яковенко И. Г. Назв. тв. С. 99.

Ж. В.

М.М. ХМЯЛЬНИЦКІ

### МАТЫЎ ПАМЯЦІ Ў ЗБОРНИКУ ЗБ. ХЕРБЕРТА "ROVIGO"

Збігнеў Херберт (нар. 1924) – адзін з папулярных паэтаў у сучаснай Польшчы. Равеснік К. Бачыньскага і В. Шымборскай, ён дэбютаваў у польскай прэсе яшчэ ў 1948 г., хаця яго першая паэтычная кніга ўбачыла свет толькі ў 1956 г., прыцягнуўшы да сябе ўвагу крытыкаў і чытачоў. Зб. Херберт быў паэтам, якога перакладалі і цанілі за мяжой. Ягоная творчасць патрабуе ўдумлівага падыходу, пэўнага культурнага ўзроўню і інтэлектуальнай падрыхтоўкі.

