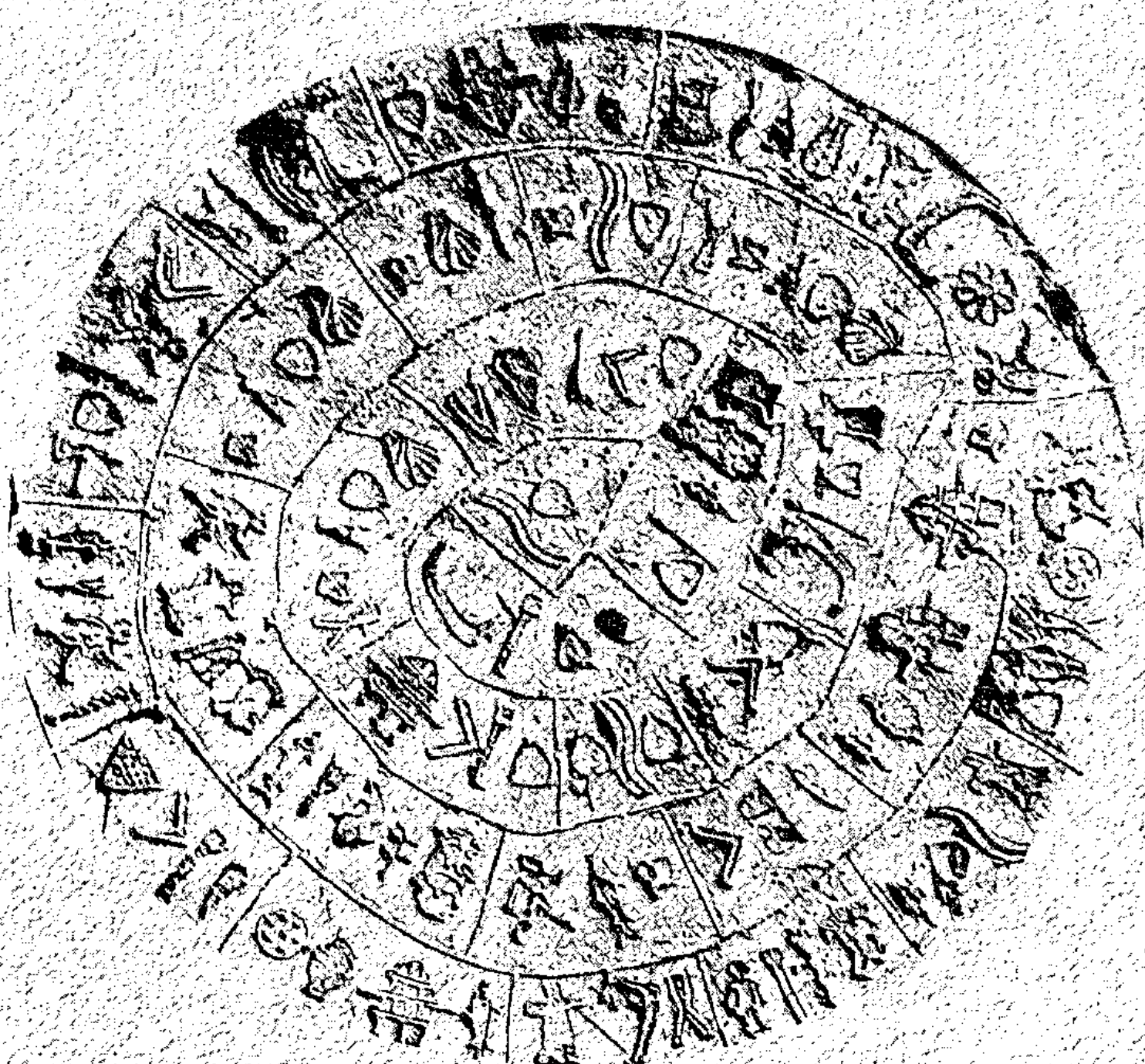


STUDIA PHILOLOGICA

ВЫПУСК V



STUDIA PHILOLOGICA

СБОРНИК НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

ВЫПУСК V

ПОД РЕДАКЦИЕЙ Г. И. ШЕВЧЕНКО



МИНСК

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР БГУ

2002

УДК 400(08)
ББК 80я43
С88

Рецензенты:

доктор филологических наук *А. А. Кожышова*,
кандидат филологических наук *В. Г. Короткий*

Редакционная коллегия:

кандидат филологических наук *А. В. Гарник*,
кандидат филологических наук *Ж. В. Некрашевич-Короткая*,
К. А. Тананушко, кандидат филологических наук *А. З. Цисык*,
кандидат филологических наук *Г. И. Шевченко*

Издано при поддержке Посольства Республики Греция в Беларуси

Studia philologica: Сб. науч. ст. Вып. 5 / Под ред. Г. И. Шев-
С88 ченко. — Мн.: Изд. центр БГУ, 2002. — 202 с.
ISBN 985-476-063-4.

В пятом выпуске сборника «Филологические штудии» представлены статьи, посвященные проблемам классической филологии, рецепции античной культуры в европейскую, освещаются проблемы греко-латинской терминологии, даются переводы с латинского на белорусский.

УДК 400(08)
ББК 80я43

ISBN 985-476-063-4

© Коллектив авторов, 2002

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Salutatio</i>	5
Литературоведение	
<i>И. И. Бурова (Санкт-Петербург)</i> . Интерпретация ролевых функций античных муз в поэме Э. Спенсера «Слезы муз»...	6
<i>М. Б. Домбровський (Львів)</i> . Трагізм Тібулового образу сільської ідилії.....	12
<i>Л. Н. Мушчинина (Санкт-Петербург)</i> . Жанрово-стилистические особенности одного из фрагментов раннеионийской лирики (Hippoxa frg. 128).....	23
<i>И. В. Нарусевич (Санкт-Петербург)</i> . Житие Марии Магдалины в «Золотой легенде» Якова Ворагинского.....	29
<i>Ж. В. Некрашэвіч-Кароткая (Мінск)</i> . Перакладчыцкія метафарфозы, або Ад «Carmen de statura, feritate ac venatione bisonis» да «Песні пра зубра».....	46
<i>Л. Б. Поплавская (Санкт-Петербург)</i> . Агтыкізм Діонісія Галікарнасскага і «Похвала Галікарнассу».....	58
<i>Н. М. Саркісова (Мінск)</i> . Романтичний образ апулеевской Психеи в поэме Мэри Тай «Психея».....	65
<i>Ю. А. Сединина (Минск)</i> . Поэтика переосмысления античного материала в мифологической фантастике Г. Л. Олди (на материале романа «Одиссей, сын Лазрта»).....	71
<i>Г. В. Федосеева (Минск)</i> . Эсхилловская модель мира в творчестве Вяч. Иванова (на материале трагедий «Тантал», «Прометей»).....	79
<i>А. З. Цисык (Минск)</i> . Семантика и метафорика вина в «Одах» Горация.....	88
<i>М. А. Шапель (Мінск)</i> . «Наадварот» Ж.-К. Гюісманса і рымскі раман.....	97
<i>І. А. Шкурдзюк (Мінск)</i> . Антычныя крыніцы метрычнай формы і жанравых асаблівасцяў паэзіі Мікалая Гусоўскага.....	103

Языкознание

- А. В. Гарник (Минск)*. Семантико-стилистические особенности некоторых библеизмов в русском и польском языках..... 110
- Д. Н. Гомон (Минск)*. Гласная буква и омонимия..... 115
- О. С. Зарембо (Минск)*. Каким языкам учила «еллинословенская» грамматика «Адельфотис» (Львов, 1591)?..... 124
- А. В. Кириченко (Минск)*. Об истории написания и перевода Евангелий на русский и белорусский язык..... 131
- Е. Л. Кузнецова (Минск)*. «Скрытые» гречизмы в современной латинской анатомической терминологии..... 137
- Н. Б. Мечковская (Минск)*. К генезису метаязыковой рефлексии: античные источники эстетических оценок языка..... 142
- Т. П. Мокрицкая (Минск)*. Анатомические определения, созданные на основе сравнения по форме..... 151
- Е. В. Приставко (Минск)*. Семантические изменения в лексике Нового Завета..... 156
- О. Г. Прокопчук (Минск)*. Георгий Хировоск как представитель византийской филологической науки..... 160
- Е. С. Суркова (Минск)*. Глоссолалия: «экстатическая речь» или «говорение на иных языках»?..... 170
- К. А. Тананушка (Минск)*. Старагрэчаскія прэдыкатыўныя дзе-епрыметнікі ў беларускім перакладзе Святога Дабравесця паводле Матфея..... 182
- Г. И. Шевченко (Минск)*. О неточном калькировании и полукальках..... 189

Переводы

- Эпіталама на шлюб найсвятлейшага князя ў Астрогу спадара Януша, кашталяна Кракаўскага, і Катажыны, дачкі святлейшага і высакароднага спадара Себасцьяна Любамірскага, кашталяна Малагасцэнскага (*Пераклад В. Забродскай*)..... 196
- Мікалай Гусоўскі. Шматшаноўнаму [біскупу] Плоцкаму Суцяшэнне (*Пераклад Ж. Некрашэвіч-Кароткай і І. Шкурдзюк*)..... 199
- Авторы книги**..... 201

М. Б. Домбровський

ТРАГІЗМ ТІБУЛОВОГО ОБРАЗУ СІЛЬСЬКОЇ ІДИЛІЇ

Всякий емоційний образ має потенціал трагічної семантики. Для її активізації необхідно, щоби він: набув «глобальної» семантики, тобто усвідомився як життєво необхідний; на такому ж глобальному рівні зазнав свого заперечення (= окреслення своїх меж) – шляхом введення певного контрастуючого образу.

Трагізм Тібубла будується на зіткненні двох опозиційних образів, які будемо називати образами золотої і залізної доби.

Золота доба є образом щасливого життя серед природи, в гармонії з природою і богами. На емоційному рівні – це образ ідилії, на відчуттєвому – пов'язується з картинами первісного райського життя. Реальність образу обмежена часами доісторичними, тобто минулими.

Залізна доба – це нещасне життя у світі цивілізації, з жадобою грошей і слави, з війнами як засобом здобуття першого і другого, з вічним неспокоєм, вічними прагненнями і вічною неможливістю їх задовільнити. Це світ реальної сучасності.

Важливо зазначити, що обидва образи є периферійними. У центрі ж зображення – саме сільська ідилія, яка виступає своєрідною проекцією недосяжної, але бажаної золотої доби у світі жорстокої, але реальної і непоборної залізної доби. Вона (сільська ідилія) сповнена ознак золотої доби, а до певної межі взагалі є її копією. Але, з іншого боку, вона сповнена також нагадуваннями про існування в минулому справжньої золотої доби (отже, про ілюзорність її ознак у собі) і, одночасно, про існування реальної контрастної залізної доби, як і про свою (сільської ідилії) належність (принаймні часову) до цієї (залізної) доби.

Наслідком такої взаємодії образів виникає трагічний емоційний образ недосяжності справжнього щастя, його ілюзорності, щастя відчутого на мить, беззахисності, покинутості, самотності.

Пізніше спробуємо чіткіше окреслити дану взаємодію як певну структуру. Зараз звернемося конкретно до тексту, щоби побачити, як саме вона реалізується.

Насамперед оглянемо найпростіші засоби «глобалізації» емоційної семантики.

В описах лих, котрі несе в собі світ сучасної цивілізації, на «глобальність» постійно вказують прикметники чи прислівники з відповідним темпоральним значенням: *labor adsiduus (3)*, *semper longae deditus esse viae (26)* тощо. Те саме в описі омріяної ідилії: *dum meus adsiduo luceat igne focus (6)*; *pastoremque lustrare quotannis (35)* тощо. Зрештою, вся мрія про ідилію є мрією підкреслено глобального змісту, такою, що стосується всього життя (пор.: *me mea paupertas vita traducat inertis: 5*; *iam possim contentus vivere parvo: 25* і т. п.).

Перш ніж продовжувати аналіз, для того, щоби уникнути можливих помилок, мусимо з'ясувати цілісну картину, представлену в аналізованій елегії, картинну ситуацію елегії, з обов'язковим визначенням базової картини¹.

Однією з найпомітніших особливостей композиції Тібупових елегій є постійне використання асоціативних переходів (термін Тронського [1, 418]) від думки до думки, від теми до теми, від образу до образу. Іноді це веде до розхитування композиційної єдності – коли різні повороти думки втрачають єдиний об'єднавчий елемент, іноді ж такий прийом навпаки збільшує виразність і «реалізм» зображуваного – ніби імітуючи реальний потік свідомості.

Часто неєдність у сприйнятті читача є наслідком невловленого ним об'єднавчого елемента – через неповне сприйняття ключових моментів твору. У першій елегії Тібупа, на нашу думку, можливість помітити досконалу змістову єдність, вмотивованість залежить від адек-

¹ Під *картинною ситуацією* розуміємо сукупність основних картин, представлених в елегії, з урахуванням їх взаємних відношень одна до одної: часових, просторових, пов'язаних з категорією реальності / нереальності. У певному розумінні – це аналог у ліричному творі фабули в розповідному. *Базовою картиною* називаємо ту, що зображає ліричного героя у момент роздумів, які складають текст елегії. Вона є реальністю і сучасністю для даного моменту; дуже часто прямо не зображається і переважно не є в центрі уваги роздумів, проте може грати одну з ключових ролей у формуванні художньої структури.

ватного сприйняття базової картини елегії, а з нею – картинної ситуації взагалі. Адекватним (і таким, що вирішує багато незрозуміlostей та встановлює стрункий зв'язок між зовсім різними, на перший погляд, елементами) нам видається таке бачення цієї ситуації.

Перші два вірші елегії¹ є запереченням багатства. Другі два – запереченням війни. В четвертому вірші з'являється тема сну: сурми проганяють сні. І з цього моменту встановлюється нова тональність оповіді (чи краще сказати, думки): з цього моменту все сповнене настроєм, близьким до дрімотного, аж поки сам образ сну не перемагає в думках – з тим, щоб далі, за асоціативним принципом (зв'язковий елемент – образ дощу: *aquas cum fuderit Auster (47) → ferre potest pluvias (50)*), змінитися на інші теми. І важливо, що в самому кінці, як і на початку, знову з'являються звуки сурм: *signa tubaeque (75)*, з якими також ідуть заключні заперечення, тотожні за змістом з початковими.

Три ключові з даного огляду місця (4; 47—50; 75), якщо їм надати належної уваги, змушують нас побачити саме ту базову картину, про яку говорилося вище. А саме: ліричний герой в напівдрімотному стані у військовому таборі в час негоди і в момент пронизливих сигналів воєнних сурм, що руйнують сон як звуком, так і змістом: закликком до якоїсь діяльності. Сам же текст елегії маює потік думок героя у такому стані. (В такому разі маємо приклад не лише внутрішньо зумовлених асоціативних переходів, але і переходів, спровокованих нібито втручанням зовнішніх реальних звуків, відчуттів і т. п. (йдеться насамперед про сурми і дощ)).

Картина стану і базовані на ній картини – продукти думки творять цілісну картинну ситуацію, кожна складова якої чітко відноситься до світу реального чи нереального (це відношення, як побачимо далі, є дуже важливим у формуванні трагізму) і є реалізацією на відчуттєвому рівні одного з трьох основних емоційних образів. Ситуація ж у сукупності є відчуттєвою реалізацією трагічного образу елегії.

¹ Текст елегії взято за виданням А. Cartault [2], але з урахуванням зміни у послідовності віршів, запропонованої ще у 1873 р. Р. Ріхтером [3] і прийнятої зараз багатьма дослідниками, яка полягає у вилученні фрагмента 25-32 і розташуванні його між 6-м і 7-м віршами (див. про це [4]).

Тепер, коли зрозумілою є картинна ситуація елегії, можемо перейти безпосередньо до аналізу, метою якого, фактично, є з'ясування того, як саме взаємодіють між собою три основні образи елегії і як у цій взаємодії витворюють трагічну семантику.

Перші рядки елегії стосуються залізної доби. *Labor adsiduus* (3) і *somnos classica fugent* (4) – це слова, що на емоційному рівні дають добі негативну оцінку. Але наразі тут ще нема справжньої глибини. Йде просто заперечення, без натяку на його (заперечення) неможливість.

Два наступні (5—6) рядки (і образ сну з 4-го) вперше вводять в елегію світ ідилії. І знову: жодного натяку на її недосяжність, тому можемо сміливо вважати, що йдеться не про що інше, як про золоту добу. Лише оптативні форми – і зміст – містять мало чим відчутну можливість дальшого розвитку образу як нереального. (Додамо, що з перших 4-х рядків ще зовсім не вимальовується картина суб'єкта у військовому таборі, про яку говорилося вище. Тут закладено лише потенціал такої картини).

Але у 25-му (за порядком – 7-й) рядку попередня ніби байдужа, безстороння оптативність несподівано афектизується. Зовнішній спокій раптово руйнується і ми чуємо глибоку пережитість висловлюваних побажань. Пристрасність свідчить про болочість теми. Отже, не все так просто і легко, як здавалося спочатку:

Iam modo iam possim contentus vivere parvo
(25)

«тепер (відтепер), хай хоч тепер...» Двічі повторене *iam* підкреслює глибоку пережитість бажання, *modo* (хоч би, хай вже) раптом дає зрозуміти, що бажання розходиться з дійсністю, що досі не було й натяку на його реалізацію, що йдеться лише про слабе сподівання на якусь зміну. Наступний же рядок відкриває, що ж було в дійсності до цього *iam*, тобто – дотепер:

Nec semper longae deditus esse viae
(26)

Цей рядок показує, що заперечення, котрі містяться у перших чотирьох віршах зовсім не були безсторонніми, що вони, як і цей ря-

док, мусили стосуватися ліричного героя, що вони були тільки негативною, декларативно заперечною оцінкою реальності. Таким чином, саме у цьому місці тексту відбувається перше зав'язування трагічної структури. Досі нам просто намалювали два світи: залізної і золотої доби, з відповідною їх оцінкою. І лише з цього моменту активізується зв'язок між ними. Наслідком цього стає початок нової поглибленої семантики, семантики вишого (трагічного) рівня.

Завдяки цьому зв'язуванню образ сну серед звуків війни з 4-го рядка все більше увиразнюється, все більше усвідомлюється як стан суб'єкта у даний момент (26-й вірш і 1—4 стають в один ряд, малюють один і той же образ залізної доби). Тому особливо далі звучать 27—28 вірші:

*Sed Canis aestivos ortus vitare sub umbra
Arboris ad rivos praetereuntis aquae*
(27—28)

Думка намагається покинути реальний світ. Образ безконечних нудних (*longus* також «нудний») доріг і воєн змінюється образом мрії – ідилією золотої доби. Але чому саме відпочинок над водою в літню спеку відкриває пасаж, присвячений ідилії? Тібурові не завжди властива художня та змістова єдність, але надзвичайно властива зумовленість кожного нового повороту думки (принцип асоціативних переходів). Є своя зумовленість і в даному повороті. Найвиразнішим для суб'єкта образом – представником реальності є стан, у якому суб'єкт перебуває в даний момент: напівсонне лежання серед звуків сурм. Цей образ і стає зв'язковим елементом при переході до образу мрії: *mutatis mutandis* він опиняється в ідилії: дрімота не в таборі, а в рідному селі, маєтку, зі звуками не війни, а літньої тиші, дзюрчанням потічків і т. д. (до цього додамо зміну дощів на потічки, зимового холоду на літню спеку, сірості негоди на яскравість погожого дня. Але ці метаморфози тут закладені лише як потенціал. Образ реальності ще не усвідомився як образ негоди).

Для пізнішого точнішого виявлення структури мусимо у цьому фрагменті (27—28) звернути увагу на з'яву нового контрасту – внутрішнього щодо образу ідилії. Йдеться про контраст між двома образами: ідилійного стану суб'єкта і «несприятливого» стану природи

(спека, від якої суб'єкт ховається в тіні, чим забезпечує собі ідилійний стан). Звернемо увагу і на гармонійний характер цього контрасту: спека не загрожує суб'єктові, а навпаки увиразнює його стан, доповнює його приємність тими своїми елементами, які самі мають «приємний» потенціал (тиша, інертність; але не власне спека, від якої оберігає тінь, не спрага, яку ніби втамовує потічок і та ж тінь).

Після цього фрагмента образ і усвідомлення реальності зникає. Думки поринають у світ ідилії. Але глибоко у підсвідомості образ реальності закарбувався. Найменша дрібничка може його повернути до свідомості.

Суттєвими є 31—32-й рядки:

*Non agnamve sinu pigeat fetumve capellae
Desertum oblita matre referre domum*

(31—32)

Важливим тут є образ покинутого козенятка (чи овечки). Ця покинутість перегукується зі станом покинутості ліричного героя, який по-справжньому усвідомиться ще пізніше. У цьому образі ніби в мініатюрі повторюється (і анонсується) базова образна структура всієї елегії: козенятко з матір'ю – ідилія; козенятко без матері – антиидилія; козенятко в обіймах ліричного героя – ілюзія ідилії, яка проте не має справжньої трагічності, оскільки передбачає реальне повернення до ідилії. Ключовим образотворчим словом у цьому фрагменті є *desertum*, яке знову зустрінеться через декілька рядків.

Вже за самою подібністю структури описаний образ певним чином активізує образ трагедії самого ліричного героя. Завдяки цьому, скоріше несвідомому, зв'язку описаний образ не позбавлений глибшої емоційної семантики. Він виступає своєрідною (і частковою) метафорою головного образу елегії.

Але власне трагічність цього місця зосереджена все-таки в іншому. А саме: конкретно в образі суб'єкта, що обіймає козеня. Козеня є частиною ідилії. Обійми символізують спробу найглибшого відчайдушного занурення в ідилію – щоб обірвати будь-які нагадування про реальність. Але піковість ідилічності завжди активізує антиидилію (пік є межею, межа ж є завжди спільним елементом обох явищ, які вона розділяє). Тому і тут напівсвідомо (чи взагалі

несвідомо) виринає образ реальності – щоб заперечити ідилію і відновити трагічну семантику.

Ніжність (присутня в описаному образі) стає зв'язковим елементом, який дозволяє перехід до наступного образу: підв'язування лозин і обважнілих гілок плодкових дерев (7—8). Цікаво, що тут є ще один зв'язковий елемент: акт встановлення чи відновлення порушеної гармонії, порядку. У 32 це *referre desertum*, тут – *serere*. Навіть на морфологічному рівні є зв'язковий елемент: корінь *-ser-*.

Думка про плоди перетворюється в думку про багатий урожай, а далі і в роздуми про підставу на такий урожай сподіватися, тобто про шанування богів. У 11—24; 33—38 ніби наводяться докази такого шанування. Стверджується важливий для Тібула мотив гармонії з сільськими богами. Ця гармонія має пояснити, чому внутрішній ідилічний контраст, про який згадувалося, є гармонійним і абсолютно відмінним від контрасту між золотою і залізною добою.

11—12-й рядки дають першу картину вшанування священних об'єктів. А разом з тим мають у собі кілька важливих «посилань» на інші елементи базової образної структури:

... *veneror, seu stipes habet desertus in agris*
Seu vetus in trivio florida sertia lapis

(11—12)

Перша важлива деталь – *stipes desertus in agris*. Знову мотив покинутості, який нав'язливо себе реалізує навіть в образах природи. Функція його та ж, що й у випадку з козенятком (31—32). Саме слово *stipes* (пень) вперше вводить в ідилію нову часову площину – минуле (інакше можемо сказати, що з цього місця виникає нова – часова – опозиція): адже пеня обов'язково усвідомлюється як своєрідна метонімія образу повноцінного дерева, частиною якого він тепер є. Образ дерева ж приносить у контекст із собою невизначений образ минулого взагалі. Більше того – відбувається відповідна емоційна семантизація минулого і теперішнього: минуле – молодість, буяння, живість; теперішнє – старість, відмирання. Це все стає ґрунтом для з'яви образу золотої доби як опозиції до сільської ідилії.

Наступна деталь – *vetus lapis*. Та сама функція: старий – отже, свідок минулого, до того ж значно дальшого, ніж *stipes*: адже це

камінь. Він не належить дикій природі (*lapis in trivio*). Тому площина минулого наповнюється першими натяками на життя людей.

Увінчаність як каменю, так і пня також має свою складну семантику, в тому числі і метафоричний зв'язок зі ще одним улюбленим образом Тібула: спокійною старістю з коханою і серед малих дітей. Але цього образу в даній роботі ми торкатися не будемо.

Образ роздоріжжя (*trivium*) зв'язує світ ідилії зі світом залізної доби (пор. *longae viae* в 26).

Образ Церери (*flava Ceres*: 15) виступає ніби метонімією світу «живих», реальних богів. Свідомість відносить цей світ до шойно відкритої часової площини минулого. Образ дверей храму обмежує його реальність і досяжність¹.

19-й рядок нарешті однозначно дає емоційну оцінку світові минулого: *felicis quondam*.

І далше протиставлення: *tunc vitula innumeros... (21) – nunc hospiti parva exigui*.

Знову світ минулого у 39—40 (*antiquus agrestis*). Те саме: *non requiro divitias patrum* (41).

Далі мотив задоволеності малим – тим, що може дати сучасна сільська ідилія. Образ відпочинку на звичному ложі (44) є ніби символом такої задоволеності, є змиренням з недосяжністю справжньої золотої доби. Прикметник *solitus* протиставляє цей стан реальному станові суб'єкта в момент роздумів, створює гармонію і затишок.

¹ Угадане місце (*flava Ceres, tibi sit nostro de rure corona / spicea, quae templi pendeat ante fores*; 15-16) взагалі має дуже цікаву настроєву (і зорову) організацію. Спочатку бачимо спалах яскравого золотистого образу: образу богині (божественність об'єкта надає йому особливої яскравості, чистоти, прозорості, сліпучості). Далі Тібул відволікає нашу увагу від сліпучого спалаху і малює колосяний гінок, який ніби увібрав у себе часточку сяйва і матеріалізував її у вже скромнішому жовтому кольорі колосу. Далі усвідомлюємо, що відволіклись, самозрозуміле призначення вінка пориває нас назад до вислизлого на мить із поля зору сяйва, але тут же раптом усвідомлюємо, що вінок залишається висіти перед дверима храму. Двері, храм ніби ховають у собі божественне сяйво, повертають нас на землю. І все, що залишається спостерігати – це одинокий жовтий віночок на фоні темного (як перешкода до сяйва, він не може тепер сприйматися не як темний) храму. Це був спалах золотої доби. Двері храму повернули нас до нашої звичної сільської ідилії.

Подібність станів і ослабленість занурення у мрію допускає на образи мрії вплив реальності. Виникає картина спочинку в негоду. Не-года, з одного боку, відтінює і увиразнює спочинок, а з другого – посилює у свідомості позиції образів реальності, поновлюючи цим трагічну семантику. Під натиском реальності гармонія, спокій і насолода досягають кульмінації у 45—46 рядках:

Et dominam tenero continuisse sinu
(46)

Але у наступних рядках ідилічний образ коханки зникає. І це зникнення ще більше оживлює у свідомості реальність.

Нарешті мрії цілковито розвіюються у трьох словах:

Hoc mihi contingat
(49)

Цими словами весь світ, вибудований минулими рядками, остаточно і однозначно ставиться у площину, опозиційну площині світу реальності.

Далі роздуми продовжуються, але вже з іншими темами і образами. Щодо цього зробимо лише декілька зауважень.

Відразу після аналізованого нами фрагмента починаються думки про реальність (= про залізну добу). І відкриваються вони образом воїна, що зносить *tristes pluvias* (50). Саме це місце остаточно формує образ ліричного героя у таборі в негоду. І завдяки цьому особливо трагічно звучать 45—48 рядки.

Далі під впливом образу «доміни» (46) з'являється традиційна розробка любовної тематики, з традиційними «спільними місцями»: *vincla puellae* (55); *ianitor ante fores* (56); *frangere postes* (73); *rixas inseruisse* (74).

Нарешті: *signa tubaeque* (75): повторення звукового образу з 4-го вірша (*classica pulsa*) – останній штрих у вималюванні базової картини і цілісної картинної ситуації: табір, дощ, дрімота – сигнал – мрії, дощ – сигнал – остаточно пробудження. Весь текст, таким чином, стає ніби миттєвим потоком свідомості між двома сигналами, а може, навіть і впродовж одного.

Нарешті спробуємо чітко окреслити структуру контрастів, яку творять провідні образи елегії, творячи спільний для себе рівень іригічної семантики.

Все будується на протиставленні гармонії золотої і хаосу залізної доби, які перебувають в опозиції одна до одної за якістю (гармонія – хаос), часом (минуле – теперішнє) і відношенням до реальності (нереальне – реальне).

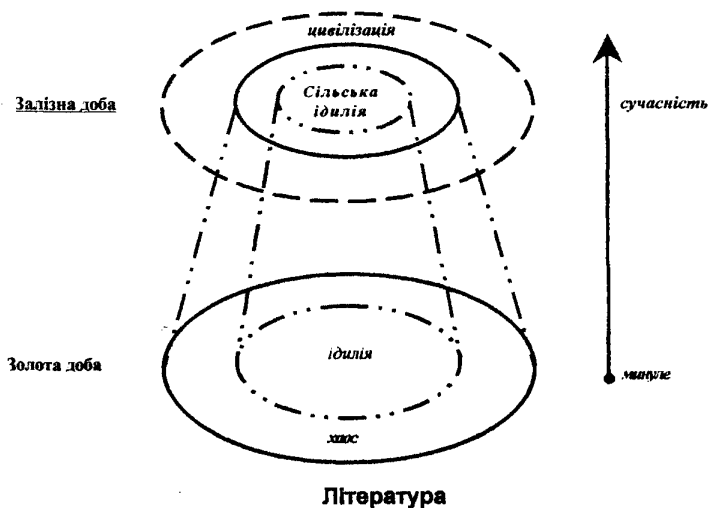
У межах золотої доби доцільно виділити внутрішню опозицію: між власне гармонійною оазою, у якій перебуває людина, і первинним хаосом дикої природи (негода, неврожай, вовки і т. п.). Спільним елементом обох членів опозиції є древні сільські боги, які обмежують хаос, і гармонія з якими гарантує захищеність оази (пор. мотиви шанування богів).

Суперечність між золотою і залізною добою реалізується в образі сільської ідилії. Цей образ є своєрідною проекцією золотої доби в часовій площині залізної. Тому що з погляду якісних характеристик він ніби повторює золоту добу. Але постійні нагадування про існування чогось минулого, кращого і щасливішого творять образ золотої доби як чогось іншого, не тотожного сільській ідилії. Зв'язок і тотожність обривається. Золота доба як символ щастя вступає в опозицію з нашим образом як щось нереальне і недосяжне (як і все минуле). Сільська ідилія виявляється лише блідою копією свого «зразка», шишається сам на сам з сучасністю, якій опонує за якістю, і на тлі якої до того ж усвідомлюється як нереальність.

Цікаво, що у часовій площині залізної доби, таким чином, відбувається схожа (до тої, що в площині золотої) опозиція між гармонією оази сільської ідилії і хаосом воєн і т. п. залізної доби. Але схожість ця лише зовнішня. По-перше, образ сільської ідилії носить на собі тавро нереальності (на відміну від залізної доби в цілому); по-друге, що по-справжньому видно в інших елегіях, опозиція ця дійсна і на рівні божественному: древні сільські боги, що втрачають свою силу, протистоять новим потужним богам цивілізації. Об'єднавчого елемента нема. Замість гармонійності контраст переростає в непоборний конфлікт.

На такій чужості, відірваності, беззахисності і будується трагізм, закладений в образі сільської ідилії, де б Тібул до нього не звертався: чи в цій елегії, чи в будь-якій іншій.

Схематично структура може виглядати так:



1. Тронский И. М. История античной литературы. Л.: Учпедгиз, 1951.
2. Cartault A. Tibulle et les auteurs du *Corpus Tibullianum*. – Paris, 1909.
3. Richter R. De Albi Tibulli tribus primis carminibus disputatio – Zwickau, 1873.
4. Günther H.-C. Verse Transpositions in Tibullus // *Classical Quarterly* 47(ii) 1997. – P.501—509.