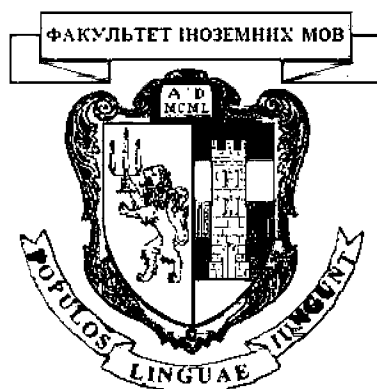


# ВІСНИК ЛЬВІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ



Серія іноземні мови

*Видається з 1961 року*

Випуск 15

Львів  
Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка  
2008

Міністерство освіти і науки України  
Львівський національний університет імені Івана Франка

**Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. 2008. Випуск 15. 314 с.**  
**Visnyk of the Lviv University. Series: Inozemni movy. 2008. № 15. 314 p.**

У Віснику Львівського національного університету, серія “Іноземні мови” розглянуто питання словотвору, семантики, синтаксису, контрастивної лінгвістики англійської, німецької, французької, іспанської та класичних мов. Окремі статті висвітлюють проблеми філософії мови, мовознавчі традиції у Львівському університеті, сучасні методи викладання іноземних мов.

Для науковців, викладачів і студентів філологічних спеціальностей, учителів шкіл й усіх, хто цікавиться мовознавством.

In the Visnyk the problems of the word building, the semantics, the syntax, the cognitive linguistics of English, German, French, Spanish and classical languages are the objects under the research. Certain analyses shed light onto the linguistic traditions in the Lviv University, the philosophy of a language, methods of teaching foreign languages.

The volume targets scholars, teachers and students of philology as well as those who are interested in linguistics and literature studies.

Редколегія:

*Головний редактор:* проф., д-р філол. наук Р. С. Помірко.

*Заступник головного редактора:* канд. філол. наук, доц. Я. І. Кравець.

*Відповідальний секретар:* асистент М. М. Латик.

*Члени редколегії:* проф., д-р філол. наук, чл.-кор. АН України В. В. Акуленко; проф., д-р філол. наук, академік ВШ С. Н. Денисенко; проф., д-р філол. наук Р. П. Зорівчак; проф., д-р філол. наук Н. Х. Копистянська; проф., д-р філол. наук, академік ВШ К. Я. Кусько; проф., д-р філол. наук В. А. Кухаренко; проф., д-р філол. наук О. Ф. Ріпецька; проф., д-р філол. наук А. Й. Паславська; доц., канд. філол. наук Л. М. Глушенко; доц., канд. філол. наук М. Е. Білинський; доц., канд. філол. наук Т. О. Буйницька; доц., канд. філол. наук А. М. Гаврилюк; доц., канд. філол. наук Ю. А. Завгороднєв; доц., канд. філол. наук Б. В. Максимчук; доц., канд. пед. наук Е. А. Шабайкович.

*Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації.*

*Серія КВ №14616-3587 Р від 28.10.2008*

*Редактор:* І. М. Лоїк.

*Комп'ютерне верстання:* Л. М. Семенович

*Адреса редколегії:* кафедра французької філології,  
Львівський національний університет імені Івана Франка,  
вул. Університетська, 1,  
79000 Львів, Україна  
тел.: +38 0322 39 47 37

УДК 821.124'02–143.09

## ПРОБЛЕМА, НАСТРІЙ, ЖАНР, ХУДОЖНІЙ СВІТ, КОМПОЗИЦІЯ ТА ЇХНЯ КОРЕЛЯЦІЯ В ЕЛЕГІЇ ТІБУЛА I. 2

Маркіян Домбровський

*Львівський національний університет імені Івана Франка  
(вул. Університетська, 1, м. Львів, 79000)*

Проаналізовано композиційну схему елегії Тібупла I.2. Підкреслено важливість урахування не лише тематичного членування, але й емоційної, настроєвої динаміки тексту. Вивчено залежність як настроєвого, так і тематичного розвитку від базової тенденції тексту до зняття вихідної проблеми – “причини”, ініціатора тексту. Визначено логіку і принципи розвитку тексту. Досліджено жанрову домінанту тексту, проілюстровано її нестабільність і пов’язаність цієї нестабільності з різними сторонами змістової динаміки тексту. У зв’язку з питаннями композиції, жанру, настрою подано також огляд структури художнього світу Тібупла.

*Ключові слова:* Римська література, Тібупл, жанр, композиція, римська елегія.

Композиція елегій є питанням, котре в тібуплознавстві завжди займало одне з перших місць, починаючи зі Скалігера<sup>1</sup>, продовжуючи філологами XIX – п. XX ст.<sup>2</sup> і закінчуючи спеціальними працями останніх десятиліть<sup>3</sup>.

Розглянемо питання будови однієї з Тібуплових елегій, зосередившись не лише на особливостях композиції як такої, на питаннях композиційного членування елегії,

© Домбровський М., 2008

<sup>1</sup> Автор одного з перших і найвпливовіших друкованих видань *Corpus Tibullianum* (1577) [22]. Скалігерове розуміння законів композиції привело його до переконання, що відома йому рукописна традиція сильно спотворила оригінальний текст Тібупла, через що він запропонував численні транспозиції як окремих дистихів так і великих фрагментів як в межах одної елегії, так і між елегіями (в межах книги) – транспозиції, котрі мали б відновити первинний текст. Цим Скалігер започаткував на диво “живучу” традицію досить вільного поводження з текстами Тібупла, коли дослідники дозволяли собі суттєві переміщення значних фрагментів тексту часто без жодних на те підстав текстологічного характеру, керуючись виключно своїм розумінням того, якою б мала бути “правильна», логічна композиція (а Тібупл з його технікою широких відступів і повернень до раніше обірваної думки, як ніхто інший, давав широке поле для подібних “впорядкувань”). Відлуння цієї традиції можемо бачити навіть у працях останніх десятиліть (пор. коментар Мергатройда з його трактуванням елегії I.1 [18, с. 298–299] чи статтю Гюнтера, котрий пропонує свою послідовність дистихів для елегії I.4 [14], див. тж. наші статті з аналізом елегії I.1, де ми, вслід за Мергатройдом, дотримувалися ще давніших Ріхтерівських [21] виправлень: [1], [2]).

<sup>2</sup> Насамперед Діссен, котрий у своєму коментарі і монографії про Тібупла [11], [10] багато уваги приділяв і питанням будови елегій, а згодом і цілий ряд інших філологів.

<sup>3</sup> З 1970-х роках особливо зростає зацікавленість філологів питаннями композиційної організації поезії Тібупла: як будови окремих елегій, так і принципів розташування елегій в межах книги: Дж. Фішер [12], С. Рорер [20], Р. Болл [3] [4] [5] [6] [7], П. Мергатройд [18].

логіки викладу думки, рушія і спрямовувача думки, але також і на питаннях настроєвої динаміки та її зв'язку з поворотами думки. Звернемо також увагу і на жанровий рисунок елегії і на те, як він накладається на її композиційну схему. Простежимо, зрештою, і те, як проявляється в обраній нами елегії структура художнього світу Тібула і як – знову ж таки – елементи цієї структури накладаються на композиційні сегменти елегії. Проаналізуємо композицію і жанровий рисунок елегії як відображення логіки розвитку думки, настроєвої динаміки і художнього світу ліричного героя (мовця).

Обрана нами елегія – елегія І.2. Окрім коментарів<sup>4</sup>, окремо про цю елегію, у зв'язку з різними питаннями, пишуть: Ф. Лео [15], К. Фретска [25, pp. 20 sqq.], Ф. Коплі [9], Ф. Солмсен [24, pp. 314 sqq.], Г. Вільямс [27, pp. 496 sqq., 500sq.] etc. Огляд власне композиційних студій цієї елегії, а разом з тим і своє бачення її композиції подає Роберт Болл [6, p. 36–49].

### 1. Структура художнього світу Тібула

Перш ніж перейти до аналізу власне елегії, подаємо кількома словами начерк структури художнього світу Тібула, яким його можна побачити з усіх його елегій першої книги<sup>5</sup>.

Основою структури є опозиція **золота доба :: залізна доба**<sup>6</sup>. Відповідно, про світ Тібула можна говорити як про світ на двох площинах: ідеальної “минулості” і реальної сучасності.

Світ **залізної доби** налічує такі складові:

**1) а) війна** (небезпека війни, ризик загибелі, дороги і труднощі з ними пов'язані, відірваність від усього близького і рідного, зокрема, від коханої, від дому, від домашніх богів) + **б) міське життя** у славі і розкошах як винагорода за війну (водночас неспокій гонитви за тими розкошами, за багатством тощо).

Це дві сторони однієї складової. Тобто, власне кажучи, це один з можливих екзистенційних виборів в умовах сучасної реальності. Альтернативний вибір – це:

**2) міське життя** поета-коханця, відмова від війни і воєнної слави та багатства на користь *militia amoris*<sup>7</sup>, на користь легкого, розгульного, зовні безжурного життя. Це життя любовних пригод і салонної поезії.

І, зрештою, третя складова, третя можливість екзистенційного вибору:

**3) сільська ідилія.** Вдома, між рідних Ларів і Пенатів, з коханою, в неважкій

<sup>4</sup> Насамперед див. Діссена [11, pp. 29–59], Сміта [23, pp. 206–232], Мергатройда [18, pp. 70–74], Молбі [17], також Патнема [19, 1979].

<sup>5</sup> Кожна елегія може по-своєму проявляти цю структуру, в більшому чи меншому обсязі, той чи інший її аспект, з тими чи іншими акцентами. Як це відбувається у кожному окремому випадку і як із тих випадків вимальовується цілість – то питання іншого, значно ширшого дослідження. Тут накреслимо структуру лише в узагальнених рисах, лише в обсязі, необхідному для нашої праці, як певний орієнтир для дальшого викладу.

<sup>6</sup> Зазвичай, не розуміємо тут обов'язково класичне міфічне представлення двох образів (хоч є вони в Тібула і в такому вигляді: пор., напр. типову картину золотої доби в І.3.35–48). Під ними розуміємо відповідну якісну характеристику (з відповідною суб'єктивною, емоційною оцінкою) певного умовного минулого і реального сучасного.

<sup>7</sup> Одним з улюблених мотивів Тібула є демонстративне, часто з іронією чи насмішкою, протиставлення власне військової служби і *militia amoris*. Див., зокрема, Дж. Гейсер [13], котра спеціально аналізує відношення між трьома темами, що вона їх називає (с. 58) основними у Тібула: amor, rura, militia.

праці, у простоті, без розкошів, але в достатку. Це ностальгія за золотою добою, модель золотої доби в умовах реалій залізної доби, втеча від цих реалій.

**Золота ж доба** – це образ втраченого раю. Спокій, мир, гармонія – внутрішня і з зовнішнім світом. Це площина минулого. Отже, недосяжного. Проекцією золотої доби на сучасний, реальний, досяжний світ є сільська ідилія<sup>8</sup>.

Такі складові поєднують світ, створений елегіями Тібубла.

Необхідно також висвітлити питання суб'єктивної оцінкової характеристики кожного з елементів. Поезія, з котрою маємо справу, є поезією глибоко суб'єктивною, тому весь світ, презентований нею, набуває повноти свого художнього значення лише у суб'єктивному світлі, лише через призму його сприйняття ліричним суб'єктом (героєм), лише у світлі оцінкової атрибутики, наданої йому цим суб'єктом.

Світ нашої елегії є повністю світом залізної доби, отож у цьому контексті детальніше зупинимось лише на *його* характеристиці. З позицій суб'єкта накреслені вище елементи структури можна розглядати як альтернативи екзистенційного вибору. Саме так ми їх і подали, і саме так їх часто подає й сам Тібубл, у тих випадках, коли вдається до декларативного пафосу. Отже, питання зводимо до того, яким є екзистенційний вибір Тібубла як ліричного героя. Відповідь знаходимо вже з перших рядків першої елегії книги – елегії, що є програмною для книги: елегією естетичних і світоглядних декларацій, анонсом основних тем і настроїв книги. Тібубл відмовляється від війни, а разом з нею і від тих вигод, що вона приносить (пор. *Divitias alius fulvo sibi congerat auro / Et teneat culti iugera multa soli, // Quem labor adsiduius vicino terreat hoste, / Martia cui somnos classica pulsa fugent...* (Tib.I.1–4)). А відмовляється на користь любові: або міської, або сільської. Міська любов є переважно реальною, проте далекою від бажаної. Це любов з недовірою, з суперником, зі зрадою, любов без справжньої взаємності. Це любов, за яку треба боротись. Словом, класична *militia amoris*. Та сама війна, проте у справах любовних. Щодо сільської любові, то тут справа цілком інша. Це спокійна, мирна, гармонійна, взаємна любов. Це ідеал любові, це світ мрій. Відповідно, і Делія – кохана Тібублова – можна сказати, є в двох образах: з одного боку – реальна міська, з другого – ідеальна, зі світу мрій, сільська.

Це те, що потрібно було висвітлити у зв'язку з художнім світом елегій Тібубла для дальшого викладу. Звернімо увагу, як подане вище членування світу і відповідна його суб'єктивна атрибуція корелюють з композиційним членуванням нашої елегії, її жанровим рисунком, а також настроєвою динамікою.

## 2. Структура тексту елегії I.2

Тібублівський текст переважно є імітацією потоку думки (чи мови, що безпосередньо відображає такий потік думки), спровокованого якимось вихідним збудником (“причина тексту”). У нашому випадку маємо справу з виразно любовним жанром. Текст імітує реакцію на кризу в любовних стосунках (на любовну проблему). І маємо, зрозуміло, не цілком вільний потік думки, а потік керований. Скервують його кілька чинників.

1. Постійна *актуальність проблеми* (у свідомості чи підсвідомості) і несвідоме (чи свідоме) тяжіння до її вирішення тим чи іншим способом. Власне таке тяжіння і

<sup>8</sup> Докладніше про місце образу сільської ідилії в цій структурі, як і про місце золотої і залізної доби в структурі образу сільської ідилії див. [1].

скеровує хід думки. Той чи інший поворот тексту стає ніби черговою спробою у черговий спосіб вирішити проблему.

2. Постійна актуальність (більшою чи меншою мірою, на передньому чи задньому плані) вихідного депресивного, песимістичного, неспокійного *настрою*, спровокованого свідомістю проблеми. І таке ж тяжіння забути той настрій.

У тексті постійно спостерігаємо коливання між загостреним усвідомленням проблеми і відходом від того усвідомлення, витіснення його іншими думками. Так само між загостренням депресивності, неспокою і відходом від нього в інші настрої. Кореляцію між усвідомленням проблеми, ходом думки і настроєвою динамікою докладніше висвітливо під час аналізу тексту.

3. *Асоціативність*. Якщо два попередні чинники дають загальне скерування ходові думки і настроєвій динаміці, забезпечують його об'єднаність довкола певної вихідної основи і є силою доцентрового тяжіння, то асоціативність є силою, навпаки, відцентровою. Вона забезпечує синтагматичну єдність елементів тексту, вона пов'язує елементи між собою у безпосередній близькості. Але вона є й причиною постійного відходу від вихідної основи.

Врівноваженість перших двох і цього третього чинника надає текстові, з одного боку, тематичної і настроєвої єдності (об'єднаності довкола однієї вихідної теми, проблеми, мети та огорченості одним панівним настроєм), а з другого – цілості як єдиного потоку думки (а не прорахованого наперед викладу певного матеріалу).

4. Підпорядкованість викладу певній *композиційній схемі* (це або симетричність за принципом колової структури, або елементи хвилеподібної структури тощо). Саме цей чинник найбільше зраджує скрупкульозну, детальну продуманість наперед всього викладу (хоча не порушує загальної ілюзії безпосереднього потоку думки/мови, створеної чинниками попередніми, а лише непомітно і ненав'язливо додає текстові організованості, викінченості).

Саме цей четвертий чинник переважно був у центрі уваги студій над будовою Тібулівських текстів, короткий огляд яких ми подали на початку статті.

### 3. Жанрова палітра елегії

Тібул – один з творців так званої римської любовної елегії, яка є значною мірою зародком пізнішої європейської елегії. Римська елегія є жанром синкретичним, таким, що виник на творчому поєднанні, наслідуванні і розвитку різних поетичних традицій. І літературна критика, і власне автори цілком справедливо кваліфікували цю елегію як жанр любовний. Проте, навіть визначаючи жанр любовною лірикою, не можна нехтувати іншими складовими, присутніми в елегії, як і не можна нехтувати різною мірою і якістю присутності еротики в елегії. І коли говоримо про Тібула, то мусимо пам'ятати, що він був співцем не лише любові як такої, а й сільської простоти. І що в різних його елегіях любовна тема займає або центральне і самодостатнє місце, або місце лише додаткового (хай і необхідного) штриха в загальній картині. І що сама любов, і це найважливіше (про це йшлося вище) у Тібула є різною: або міською, або сільською. І, залежно від домінування міського чи сільського в елегії мусимо говорити про домінування любовного (салонного) чи ідилійного в жанровій палітрі.

Елегія I.2 є текстом виразно любовного жанру (на відміну від, скажімо елегії I.1, де домінує ідилія). Відповідно (а в Тібула виразно спостерігається така залежність, це

теж важливо), обов'язкова складова панівного настрою – неспокій, незадоволеність (на відміну від спокою і гармонії почуттів ідилії).

Кореляція жанрової домінанти того чи іншого сегмента тексту з іншими його формальними чи змістовими сторонами буде одним з предметів подальшого викладу.

#### 4. Мізансцена елегії I.2

Існує декілька бачень мізансцени в цій елегії. Більшість з них зводиться до двох варіантів<sup>9</sup>.

1) Позаяк I.2 є параклявзитирон, то, як і годиться для такого жанру, закоханий виголошує текст елегії перед дверима коханої [e.g. 18, p. 72].

2) I.2 не є “чистим” параклявзитироном, а так би мовити параклявзитирон в обрамленні *convivium*, і Тібул насправді п'є в колі друзів (чи одного друга) і весь текст є його п'яним монологом, а вся параклявзитирна ситуація – плід його п'яної уяви<sup>10</sup>.

Вслід за Боллом ми пристанемо до другого тлумачення як до більш вірогідного і вдалого.<sup>11</sup>

#### 5. Будова елегії I.2 (аналіз)<sup>12</sup>

**1-6 рамковий *convivium*.** Текст елегії починається як застільна пісня. Зажурений поет просить [товариша] долити йому чистого вина, щоб залити горе, щоб заснути, і хай ніхто не сміє його турбувати. Бо двері коханої замкнуті.

Отже, з перших рядків нам оголошують головну проблему, власне ту, що провокує даний текст – недоступність коханої: 1–4 інформує про *наявність* проблеми, а 5–6 метонімічно (параключитирними конвенційними термінами) стисло описує зміст проблеми.

Водночас в 1–4 маємо відразу й перший варіант зняття проблеми, випереджувально, ще до її називання: залити вином (класичний мотив застільної лірики). Проблему можна було б зняти цілковито на рівні свідомості – через забуття, втрату її усвідомлення, принаймні на той момент.

Маємо в 1–4 і вихідний настрій елегії: неспокій, депресія (через усвідомлення проблеми). І водночас – спробу зняти неспокій п'яним забуттям.

<sup>9</sup> Пор. у Р.Болла [6, p. 37, 47–48]

<sup>10</sup> Аргументи див. у Болла. Від себе додамо один: бенкетна мізансцена гарно би узгоджувалась з досить поширеними для такої поезії того часу формою і місцем її читання – саме на подібних застіллях. І що найважливіше – то те, що такі умови читання (і слухання) найприродніше викликали би у свідомості саме описане вище розуміння мізансцени.

<sup>11</sup> Необхідне **текстологічне зауваження**. В елегії є лакуна після 25-го рядка (*en ego sum tenebris...*): втрачено пентаметр: [18, p. 302–303], [8, p. 157], ін. Через це зараз існують дві традиції нумерації наступних віршів: 1) втраченому пентаметрові присвоюють число 26, а наступному збереженому гексаметрові (*nec sinit occurrat...*) – відповідно – 27. В цій традиції елегія закінчується номінально 100-м рядком; 2) втрачений пентаметр ігнорується, черговий гексаметр дістає число 25а і лише вірш *volneret aut rapta...* дістає число 26. В цій традиції елегія закінчується номінально 98-м рядком. Ми прибічники першої традиції (так само [10, p. 6], [6, p. 36–49]). Другої традиції дотримуються [18, p. 24], [8, p. 157], [23]. Пор. також давні видання на кшталт Вульпія, де пропущено весь неповний дистих, а число 25 має власне той вірш, що його пізніше назвали (для збереження нумерації) 25а [16, p. 24].

Щодо жанрової домінанти, то як було вже сказано, 1–4 – виразний *convivium*, але вже 5–6 готує ґрунт для подальшого параклявзитирона.

Композиційно 1–6 і потім 89–98 є зовнішнім симпозійним обрамленням вставного параклявзитирона 7–88.

**7–88 – вставний *paraklausithyron*.** Як уже говорилося, у 5–6 коханець пояснює зміст того горя, що його він хоче залити вином в 1–4. Пояснює стисло, метонімічно, термінами, традиційними для параклявзитирної поезії (*ianua, custodia* тощо). Це пояснення стає підґрунтям для принципової зміни у тексті.

Насамперед зміна є в настрої. В 1–4 ми мали заспокоєння вихідного неспокою, майже образ сну. Звернувшись до пояснення горя, коханець, актуалізуючи в своїй свідомості саме горе, наче пробуджується. Через відновлення усвідомлення проблеми відновлюється вихідний неспокій і, відповідно, нове тяжіння до заспокоєння і зняття проблеми. Параклявзитирна метоніміка схиляє п'яного коханця до параклявзитирної риторики, до котрої він і вдається в 7–88. Свідомість тепер малює не застілля, а двері коханої. Настрій з депресивного песимізму змінюється на прагматичний оптимізм. Проблема має тепер знятися не вином, а схиленням коханої до зв'язку (справжнє зняття проблеми, а не забуття її).

Тепер декілька узагальнень щодо параклявзитирон як тип тексту. Параклявзитирон є текстом-закликом. Відповідно, він має свого конкретного адресата і цим адресатом є кохана за замкненими дверима. Як текст-заклик він мусить донести до адресата принаймні таку інформацію: а) предмет заклику (обов'язково); б) аргументи на користь цього заклику (факультативно) – те, що власне і має адресата переконати послухатись того заклику.

У нашому випадку адресатом є Делія. Предметом заклику є згода Делії на зв'язок з Тіболом. Аргументи ж визначаються насамперед перешкодами, що стоять на шляху до реалізації предмета заклику. Відповідно до цього, аргументи підбираються так, щоб у розумінні адресата (Делії) ними знецінювались ці перешкоди, ставилась під сумнів їхня вага.

У розумінні Тібубла на шляху до зв'язку з Делією є дві головні перешкоди. Перша – реальна, друга – можлива. Реальною (наявною) перешкодою є *coniux* і страх Делії бути ним викритою. Можливою перешкодою є ймовірна зрада Делії. Усвідомлення обох перешкод по-різному (і в різних місцях) впливає на текст. Перша перешкода є власне тим чинником, котрий визначає добір аргументів. Усвідомлення ж другої є чинником, що похитує заличність тексту і змінює бадьорий, цілеспрямований заклик на розгублені рефлексії, роздумування над своєю долею і дошукування причин свого нещастя.

Отже, повторимо і підсумуємо. Текстом параклявзитирона керує насамперед одна генеральна мета – схилити Делію до зв'язку (мета, котра для елегії загалом є черговою спробою зняти проблему). На шляху до цієї мети стоять дві перелічені перешкоди. Усвідомлення останньої з них спричинює втрату параклявзитироном його “параклявзитирності” (і набуття натомість “елегійності”, що є важливим питанням для розуміння жанрового рисунка нашого вірша і про що докладніше буде сказано нижче). Усвідомлення ж першої визначає “політику аргументації”.

Під впливом сказаного перебуває композиційна організація параклявзитирона.



Критики членують його так (якщо не брати до уваги вступного 7–14): 15–42, 43–66, 67–80<sup>13</sup>. В 15–42 заклики підсилюються аргументами, що зводяться до одного: закоханим сприяє сама Венера. В 43–66 – додатковий аргумент: відьмацька магія. А 67–80 – це вже наслідки сумнівів у вірності Делії. Тут вже нема закликів, тут вже риторика, котру можна назвати власне елегійною.

Враховуючи саме таке членування, переходимо до ближчого аналізу параклявзитирона.

**7–14 – апеляція до дверей.** Починається наш параклявзитирон конвенційним для цього жанру “дверним” заспівом. Зазвичай, функція такого заспіву – анонсувати тип (жанр) тексту, що починається, а також і викласти зміст проблеми і т. д. У нашому випадку вступом до вірша загалом був заспів застільний. У ньому ж викладено проблему. Тому 7–14 лише засвідчує, що далі проблему буде обіграно в новому ключі, у традиціях іншого жанру (натяк на що був вже в перехідних рядках 5–6).

Метафорою параклявзитирона загалом слугує 7–14: замкнені двері – метафора перешкоди; поетова до них апеляція – метафора апеляції до коханої; змусити двері відчинитися = схилити кохану до зв’язку, здолавши перешкоду. Відображено в цій метафорі і ті два страхи, про котрі говорилось вище, що вони керують параклявзитироном (страх викриття і зради): поет просить двері відкритися: а) нечутно (*neu aperta sones* 10) і б) лише йому (*pateas uni mihi* 9).

Цікава ця частина і щодо настроєвого образу. Вона відображає неспокій і п’яну неврівноваженість поета. В 7–8 з нього вихоплюється роздратування, злість, агресія, а вже з 10-го бачимо переляк за власну зухвалість і повні запопадливості і самоприниження прохання.

**15–42 – Аргументи щодо сприяння Венери.** Смуток перших рядків після нападу неконтрольованого гніву і запопадливості змінюється з 15-го рядка на прагматичний, діловий оптимізм. Тібул починає бачити ситуацію такою, що з неї можна знайти вихід власними зусиллями. Він починає апелювати безпосередньо до Делії. Починається основна частина параклявзитирона.

Зміст закличної частини параклявзитирона, як вже зазначалось, зводиться до намагань переконати Делію подолати свій страх. (Поки не з’явиться страх у самого Тібула, що вся проблема не в страху Делії, а в її невірності. З того моменту заклики зміняться на рефлексії, в котрих і розтане, розгубиться параклявзитирність нашого параклявзитирона).

Вихідний аргумент, до якого вдається Тібул у своїх закликах – сприяння, опіка, захист Венери. Решта аргументації відштовхується від цього вихідного:

1. Венера сприяє і юнакові, і дівчині.
2. Я зважився піти назустріч нічним небезпекам, отже:
  - а) бачиш, що Венера таки сприяє, адже я неушкоджений (доказ сприяння);

<sup>13</sup> Це ще один штрих, який показує пронизаність елегій Тібула зв’язками на найрізноманітніших рівнях, що забезпечує їм органічну, однорідну цілісність.

<sup>14</sup> Перепади настрою, що додають текстові і гумористичного звучання. Цього ж звучання додає і воєнна мова, якою Тібул любить описувати любовні ситуації. Про гумор у Тібула писав Р. Литтлвуд [16].

б) зважся і ти на ризик (заохочення прикладом власної відваги).

3. Ти не зазнаєш від чоловіка (*coniux*) нічого злого, бо:

а) він ні про що не дізнається, і ніхто не дізнається;

б) якщо хтось і дізнається, то буде мовчати (з власної доброї волі чи боячись Венериної помсти);

с) якщо ж не змовчить (не боячись Венери), то *coniux* не повірить, бо:

4. Я завбачливо забезпечився також відьминою магією (це друга допоміжна, сила, яка має гарантувати успіх любовної справи на випадок, якщо мало виявиться сприяння Венери).

Аргументація визначає подальші складові тексту. 15–42 ілюструє підтримку Венери. В 43–66 йдеться про магію відьми.

Організація викладу: 15–42 налічує такі частини: 15–18; 19–24; (23–24); 25–34; (33–34); 35–42<sup>15</sup>.

15–18 стисло формулює водночас зміст і всієї параклявзиторної частини (принаймні поки не втрачається її параклявзиторність), і частини 15–42 (насамперед концентратом всього параклявзиторону слугує v.15, у ньому – головна ідея серенади – заклик до коханої). V.15 формулює заклик, а v.16 дає головний аргумент (*adiuvat Venus*) і необхідну умову, щоб той аргумент працював – *audendum est: fortes adiuvat...* (щоб заслужити допомогу Венери, треба лише зважитись на дію і бути сміливим).

17 і 18 розгортають тезу v.16 – пояснюють *чого* саме стосується сприяння Венери: що стосується воно і сторони юнака, і сторони дівчини (*illa favet, seu quis iuvenis nova limina temptat // seu reserat fixo dente puella fores* 17–18).

Знову ж, 19–22 розгортають тезу 18: поет робить огляд тих хитрощів, до яких доводиться вдаватися дівчині, щоб приховати свою таємницю від чоловіка (конвенційний *furtivus amor*). І запевняє, що Венера всіх тих хитрощів дівчину навчить.

23–24 – перехідна складова. Чи навіть вузлова. Вона взаємодіє одночасно з кількома іншими частинами. По-перше, надає частині 15–24 колової закінченості: “не бійся, Деліє, бо сміливим допомагає Венера... .. але допомагає лише неінертним і сміливим”: 23–24 нагадує вихідну тезу 15–16 про сприяння Венери за умови сміливості, чим надає пасажеві викінченості, підсумовує, повертає думку до того, з чого вона вийшла і з чого має піти далі друга гілка розгортання. Водночас 23–24 хвилеподібно підхоплює (15)–16, додаючи до мови про страх також мову про інертність. І нарешті стає початком наступної частини: 25–34 (чи, в такому разі, 23–34) – паралельної до 19–22.

Частина 25–34 вже розгортає тезу 17: тут поет описує небезпеки нічного міста, котрі чекають на юнака. І показує, як Венера виявляє своє сприяння і з цього боку. На відміну від 19–22, де йшлося лише про збірну *puella*, тут (25–34) поет говорить про себе самого, чим підсилює переконливість своїх слів: він власним прикладом закликає Делію позбутися страху.

Зазначимо, що у 25–34 виокремлено 25–30, де йдеться власне про небезпеки: грабіжників і под.; і 31–32, де йдеться про холод, дощ і под.<sup>16</sup> 33–34 одночасно за-

<sup>15</sup> В дужках виділено частини, що не тільки належать до одного з основних членів поділу, скільки зв’язують їх між собою, будучи таким чином спільним елементом попереднього і наступного.

<sup>16</sup> Тут яскрава паралель з воєнними картинами.

вершувє (в колову композицію) і пасаж 23–34 (підсумовуючи про небезпеки, labor), і весь 15–34 – повертаючись до ідеї зв'язку з Делією.

19–22 і 25–34 ніби показують окремих шлях юнака і дівчини до побачення, ті небезпеки і труднощі, що їх вони мають кожен подолати. 33–34 підводить ситуацію до зустрічі і від цього далі відштовхується виклад **35–42**. 33–34 згадує бажане побачення як оптатив, як мету. І цього для Тібубла досить, щоб у 35–42 обговорювати побачення як реальність. Тут Тібубл знову злегка виявляє свою схильність до відриву від реальності<sup>17</sup> і вихідної ситуації, до занурення в предмет своєї мови, в уявний образ. У 35–42 маємо апеляцію до можливих випадкових свідків побачення – не викривати таємниці закоханих (35–38 – не помічати і не придивлятися; 39–40 – якщо побачили, то забути, мовчати). В 41–42 Тібубл надає ваги своїй апеляції погрозою помсти Венери.

Отже, в 15–42 Тібубл, викликаючи Делію на побачення, запевняє її в тому, що Венера не залишить їх без опіки. Спершу він показує, як допомагає Венера дівчині вийти непоміченою з дому (– у 19–22; а в 21–22 – йдеться про допомогу дівчині приховати інші моменти, традиційні для *furtivus amor*), потім – як оберігає юнака (Тібубла) дорогою до коханої. І нарешті – як забезпечує таємницю самого побачення. Згадка про Венеру в 41–42 підхоплює вихідну тезу 16 і надає цілій частині 15–42 викінченості (знову колова композиція).

**43–66 – Аргументи щодо сприяння відьми.** З 43-го починається частина аргументів щодо сприяння відьми. З подальшим визначенням меж є певні проблеми. Традиційно виокремлюють частину 43–66 – на підставі того, що об'єднує цю частину мова про відьму<sup>18</sup>. Ми не порушуватимемо традицію, лише на два рядки змістимо кінцеву межу: 43–64 (65–66 – перехідна складова, яка є і кінцем попередньої, і початком наступної).

43–64 налічує (а) 43–54; (b) 55–60; (c) 61–64. Власне (а) і (b) зв'язані між собою за принципом хвилеподібності. 43–44 говорить, що *coniux* не повірить завдяки магії відьми. 45–54 – асоціативний відступ, функція якого надати промовистості і певності аргументам, пов'язаним з відьмою. Тут Тібубл малює яскраві (традиційні) картини, які ілюструють силу відьми. На Делію це має справити враження.

55–60 – вичерпавши опис ритуалів відьми, Тібубл хвилеподібно повертається до тези 43–44 (в 55), деталізуючи і доповнюючи її: дає конкретні вказівки, як використовувати магію (в 56) і поширює її дію, додаючи, що не повірить *coniux* не лише свідкові, але й самому собі (в 57–58), і далі додаючи, що дія магії поширюється лише на зв'язок Делії з Тібублом, тому від інших зв'язків їй треба утримуватись (59–60).

І тут непомітно маємо переломний момент елегії. Пробуджується другий страх з тих, що про них ми говорили вище. Далі елегією буде керувати саме він.

Захопившись запевнянням Делії в її безкарності, Тібубл усвідомлює зворотний бік тієї безкарності: Делія може зраджувати “чоловіка” (*coniux*) не лише з Тібублом. Саме це відображено у рядках 59–60. І ними непомітно закінчується перша половина елегії.

Тут необхідне докладніше пояснення.

Переважно коли вивчають композиційне членування поезії Тібубла, то членують її

<sup>17</sup> Першим таким відривом був початок параклявзитирного тексту з повним зануренням в його уявну ситуацію – при вихідній ситуації застільній.

<sup>18</sup> Так у Мергатройда [18, р. 70] та Болла [6, р. 39–42].

за тематичним принципом. Так робили переважно коментатори. Той самий принцип був і в Болла. І такого принципу дотримуємось ми для робочого, орієнтовного членування. Таке членування є найочевиднішим і найпростішим. Хоч, до слова сказати, у випадку з Тібуллом це зовсім не означає, що воно є очевидним і простим. Тібул – поет асоціативного потоку думки. І перше, що кидається в очі недосвідченому читачеві – цілковита нечленованість його поезії, а якщо й членованість, то дуже хаотична і невпорядкована, без жодної зрозумілої схеми. Проте у XIX ст. поставлено під сумнів цю хаотичність, а в XX ст. уже не зазначали дивну продуманість і стрункість побудови цих елегій – стрункість, котру напевне відчував ще античний читач, принаймні про це мала би свідчити відома оцінка Тібула Квінтіліаном<sup>19</sup>.

Отож, завдяки згаданим композиційним студіям ми тепер бачимо, що поезія Тібула є насправді дуже струнко організованою. Водночас не можна не помічати й того, що організованість цю Тібул вміло приховує, зберігаючи враження спонтанного експромпту. В цьому один з проявів Тібула майстра *непомітної виразності* майстерно уявлювати гострі кути, стирати межі, контрасти.

Тібул – поет поліфонічний. Він ніколи не буває простий і однозначний. Його образи та елегії загалом завжди мають варіанти прочитання, до того ж принципово різні варіанти. І якщо їх сприймати абстраговано один від іншого, текст втрачає свою вишуканість і довершеність. Тібул – автор м'якої, пастельної лірики, часто сентиментальної. Водночас він переповнений самоіронії і самопародії, яка рятує його поезію від надмірної плаксивості і не дає їй звучати надто просто та банально. Його іронія і гумор є достатньо ненав'язливими і м'якими, щоб не руйнувати сентиментальності в доброму розумінні слова. Сентиментальність стає вишуканою, “аристократичною”, ненав'язливою, замість бути примітивною і банальною. У цьому витончений художній смак Тібула і глибоке почуття міри.

Унаслідок такої поліфонії Тібула будь-яке дослідження його поезії ледь не приречене на односторонність. Надзвичайно важко не обмежуватися вказівкою на варіанти прочитання в тих чи інших місцях (що, без сумніву, теж колись треба було зробити), але синтезувати все це в єдиному баченні цілісного поліфонічного образу, змалюваного Тібуллом. Таке дослідження наразі залишається справою майбутнього.

Подібні проблеми присутні і в вужчому питанні – питанні композиційного членування елегій. Членування за тематичним принципом обґрунтовано і дає змогу побачити важливі основи композиційної техніки Тібула. Однак щодо цього існує ризик – не врахувати деякі не менш важливі композиційні моменти. Тематичний підхід цілком виправданий і може бути достатнім у тексті нехудожньому. Поезія ж, а тим більше така, як у Тібула, є текстом, у якому видимий предмет мови є далеко не основною метою його змісту, а, отже, зовсім не обов'язково буде основою композиційної організації.

Отже, проаналізуємо власне завершеність викладу і переломність моменту (60/61).

1. Почнемо з того, що розділ 43–60 поділено на дві частини. Спочатку Тібул запевняє Делію в силі відьмацької ворожби. Але думка розвивається у такому напрямі, що Тібул дещо усвідомлює: проблема не в якихось зовнішніх перешкодах, а значно глибше – в Делії, в її невірності, нелюбові.

<sup>19</sup>“Cuius [elegiae] mihi tersus atque elegans maxime uidetur auctor Tibullus” (Institutio Oratoria XX.1)

Отже, з 61 Тібул зосереджує увагу на собі. І якщо досі він бадьоро закликав і запевняв Делію, то тепер він вже звертається до самого себе зі словами, повними зневіри і сумнівів (*quid credam?* 61). У 45–54 він малює картини на доказ відьминої сили, а в 61–64 малює подібні картини (також описує ритуал), але вже в протилежному пориві – песимістично і “мазохістично” дошукується підстав сумніватися в силі відьми в любовних справах (вона обіцяла позбавити звільнити мене від любові, і де ж її обіцянка?).

2. Тепер дивимось ширше: на весь параклявзитирон (7–88). В обговорюваному місці параклявзитирон ділиться на дві половини. Членування в цьому розумінні маємо таке: 7–60; (61–64); 65–88.

Перша половина є типовим параклявзитироном, про який йшлося вище (з адресаткою, закликком типу “вийди дівчинонько”, аргументацією заклику). Настрій – бадьорий, прагматичний (діловий оптимізм).

61–64 відображає сумне, песимістичне зітхання (чим його спровоковано, сказано вище). Ним переривається нормальний перебіг параклявзитирона. Тут зникає адресат, нема заклику. Екстравертність змінюється інтровертністю. Зітхання це не довге, але воно цілковито змінює характер параклявзитирона. З 65-го параклявзитирон загалом відновлюється, повертається у текст адресат, але настрої і зміст звернень маємо вже зовсім інший. Вся частина 65–88 позначена впливом зітхання 61–64.

Вище говорилося, що параклявзитироном керує усвідомлення перешкод на шляху до зв'язку з Делією і бажання їх позбутися. Обидві половини параклявзитирона відповідають актуальному в них усвідомленню.

У першій половині головною перешкодою Тібул бачить страх Делії бути викритою і, відповідно, всі зусилля (аргументи) спрямовує на заохочування Делії. Після 61–64 усвідомлення втрачає актуальність. Усвідомлюється глибша причина (чи краще сказати – Тібулом опановує страх тієї глибшої причини) і тепер доводиться фактично переконувати Делію кохати Тібула. Цією тенденцією позначений текст 65–88. Присутність її підтримує параклявзитирність (зберігається зміст любовного тексту-заклику), хоч через щораз більший її відхід на задній план поступово втрачається і параклявзитирність (про це докладніше нижче).

Отже, 65–88, з позицій параклявзитирної функції, зводиться до трьох постулатів:

а) я тебе кохаю (отже, заслуговую на взаємність: пор.: *non ego, totus abesset amor, sed mutuus esset, // orabam* 65–66) і можу подарувати тобі справжню любов (пор. ідилійний пасаж 73–76) (спокуса);

б) – на відміну від мого суперника, котрого цікавить лише війна, а не ти і твоя любов (пор. 69–72) (зіставлення з недостойним для підкреслення власної достоїнності);

с) я нещасний через твою нелюбов, отже, зжалься наді мною і кохай (пор. 77–80 і далі 81–88) (розчулення).

Далі виклад буде такий. Ми сказали, що 60/61 є завершальним і водночас переломним місцем елегії відразу з багатьох підстав. Досі ми обговорили лише дві з них. Продовжуючи тему параклявзитирона, повернімось до аналізу подальшого його членування (65–88) з увагою, як і раніше, насамперед до логіки розвитку думки, до того, що нею керує і якій композиційній схемі вона підпорядковується. Особливо також, продовжуючи тему поділеності параклявзитирона на 2 половини, звертатимемо увагу на те, в чому і як проявляється нова тенденція параклявзитирона.

Далі проаналізуємо закінчення елегії і лише тоді перейдемо до погляду на елегію загалом, підсумовуючи весь попередній виклад. Зокрема, обговоримо і решту оглядів, у світлі яких 60/61 є переломними, оскільки то вже потребуватиме цілісного погляду на елегію.

Отже, повертаємось до нашого переломного моменту. Зітхання 61–64 – глибоке, але нетривале. Воно змінює тон всього параклявзитирона, але не припиняє його. Песимістична налаштованість скоро вичерпує себе і вже з 65 Тібул, хоч і в полоні зовсім іншого настрою, все-таки відновлює параклявзитирон. Знову з'являється надія і Тібул продовжує апелювати до Делії.

У 65–66 він намагається запевнити кохану, що в 61–64 перебував у песимістичному настрої і надто захопився, згущуючи фарби: насправді він не просив позбавити себе любові, він лише просив, аби вона була взаємною (тут – страх розгнівати Делію. Пор. заподливість в “дверному” пасажі 7-14, котра змінює злі прокльони на адресу дверей).

65–88 членується так: 65–80; 81–88. В межах 65–80 виділяємо (65–66); (67–68); 69–72; 73–76; 77–80.

65–66, повторимо, постулює: (а) я не хотів позбутися любові, (б) я лиш хотів, аби вона була взаємною. У 67–68 Тібул вводить антиприклад (воїн, байдужий до Делії), протиставляючи його собі (який завжди обере любов, а не війну).

69–72 деталізує введений образ воїна, з декларативним пафосом (подібно до *Divatias alius...* з першої елегії).

73–76 – протиставляє воїнові свій власний вибір: сільську ідилійну любов.

І нарешті 77–80 пояснює осуд і вибір Тібула: що за радість з розкошів і т. д., коли нема любові?

65–80 зосереджує в собі виклад екзистенційних цінностей Тібула, в чому повторює програмну елегію I.1. До цього питання ще повернемося.

Далі серенада приглушується. Все більше в тексті перемагає рефлексивність, надія на якісь наслідки апеляцій поволі зникає, усвідомлення свого нещастя бере гору і Тібул зосереджується вже на собі самому і на дошукуванні причин свого горя.

У такому настрої завершується остання частина серенади: 81–88 (81–84 – Тібул намагається згадати, чи не образив коли Венеру; 85–88 – декларує готовність спокутувати свою можливу провину перед нею).

Якщо говорити про перешкоди і можливість їх позбутися, то маємо тепер усвідомлення першопричинної перешкоди – несприяння самої Венери. Готовність спокутувати вину відображає бажання зняти перешкоду.

Рядки 81-88 відображають поступове згасання енергії Тібула, згасання надії, втому блукати ілюзіями. Все втрачає сенс і текст поволі підходить до свого викінчення, до виходу з теми. Тема Венери тут підхоплює фактично тему Венери з 16 sqq. І перебіг думки параклявзитирона загалом іде так:

Не бійся, Деліє: нам сприяє Венера (15–42). Якщо ж тобі мало Венери, то є ще й відьма з її ворожбою (43–60). Ах, відьма зовсім не варта довіри (61–64). Кохай мене, Деліє: бо я ж такий хороший і нещасний (65–80). Ах, Венера зовсім мені не сприяє – чим же я перед нею завинив (81–88). ... (89–98)<sup>21</sup>. Пожалій мене, Венеро (99–100).

<sup>21</sup> 89–98 обривають хід думки, про них окремо, див нижче.

До такого завершення прямує текст, повертаючись до вихідного смутку, безнадії і втоми (як в симпозійному вступі 1–6). Але після 88 цей хід обривається і Тібул апелює до насмішника, який, очевидно, своєю реакцією перериває хід його думки (“зовнішнє” підживлення тексту). Якщо розуміти<sup>22</sup> під насмішником того самого товариша, що до нього Тібул апелює в 1–6, то маємо в цьому викладі замикання симпозійного обрамлення. Виливши всю жовч і злість, яка не мала виходу впродовж усього тексту (відколи з подібними нападами Тібул апелював до дверей – в цьому теж симетрія композиції), Тібул повертається до перерваного настрою та ходу думки і закінчує вже апеляцію до Венери. Безсилий докір (*quid messes uris acerba tuas?* 100) підкреслює сумирність і безнадію.

На цьому елегія закінчується.

Проаналізуємо драматургію тексту. Текст зав'язується мінорним настроєм. Далі йде намагання різними способами позбутися того настрою (зокрема, через втечу у світ мрій) і нарешті – поразка, смирення і повернення до того самого мінору. Тобто – будова загалом циклічна: повернення у вихідний пункт. А настрої безпосередньо залежить від глибини усвідомлення проблеми (втеча від усвідомлення – відхід від мінору).

Матеріалізується така структура в мізансценній побудові. Маємо базову картину застілля. З неї текст починається. Далі йде світ фантазії з меншою чи більшою відірваністю від реалій. І нарешті – повернення до реальності, до застілля.

Повністю це узгоджується з поверховою жанровою побудовою: симпозійне обрамлення і параклявзитирна середина.

Окрім того, як ми вже говорили, наш текст має подвійну природу. З одного боку – це традиційна салонна лірика, але з другого боку – лірика глибоко суб'єктивна, рефлексивна, інтровертована. Тому ми говоримо про ще складнішу жанрову його побудову. Ми маємо симпозій з параклявзитирним наповненням і в елегійному опрацюванні. Елегійність виявляється власне в саморефлексіях і в мінорності. Елегійність анонсується вже в симпозійній зав'язці, але далі надовго відступає під тиском параклявзитирної риторики, оптимізму, екстравертованості. Щоб потім знову проявитися на поверхні ще в межах параклявзитирона, зміненого параклявзитирона, власне вже елегійного параклявзитирона. Тому маємо в тексті не лише явище, коли один жанр слугує обрамленням для іншого, але й явище нестабільності і неоднаковості жанру – параклявзитирона, – коли він, відповідно до динаміки усвідомлення проблеми, що ним керує, змінює характер своєї закличної функції і, відповідно, змінює настрої, губить адресата, екстравертованість змінюється інтровертованістю, саморефлексивністю. І так поступово губиться параклявзитирон і залишається лише елегія.

Простежується безпосередня залежність жанрової домінантності в тексті від настроєвої динаміки та адресованості. А настроєва динаміка безпосередньо пов'язана з динамікою осмислення проблеми, яка (динаміка), своєю чергою, керується тенденцією до усунення проблеми тим чи ін способом.

Зрештою, коли йдеться про композиційне членування елегії, то треба сказати, що насамперед воно дійсно відображає зміну в предметі мови. Ми побачили, як чітко структурується, компонується кожен пасаж – колом, хвилями, розгортанням вихідної тези, яка є чітка логічна та асоціативна зв'язаність між собою кожного елемента того чи іншого пасажу. Водночас центральна, переломна композиційна межа (котра ділить

<sup>22</sup> Як це слушно пропонує Болл [6, р. 46].

текст на дві різні половини) визначається не зміною предмета мови, а зміною більш делікатною, непомітною – зміною настрою, появою тенденції до втрати зовнішнього адресата, зміною взагалі тенденції тексту. Межа ця не лише ділить параклявзитирон на традиційний і елегійний. Вона перетворює весь текст на власне елегію, дає елегійний поворот усьому текстові. А з позицій строго тематичного членування – це було б межею третьорядною. Отож, важливо не втрачати загальне емоційне звучання тексту, не забути про його безпосередню пов'язаність з предметним змістом.

Цікаво, що присутній у нашому тексті й ще один, мабуть, улюблений Тібуллів жанр – а саме: сільська ідилія (73–76). Завдяки цьому місцю наша елегія I.2 є ніби повторенням першої програмової елегії, лише з іншими акцентами. Якщо першу елегію можна було назвати параклявзитироном<sup>23</sup> з непропорційно акцентованою ідилійною частиною, то наша елегія була би повторенням першої, але вже з ідилійністю редукованою до мінімуму. Тут теж проявляється Тібулова схильність до композиційної бездоганності: таким способом він зв'яже між собою два тексти в межах однієї книги. Це знову прийом хвилі: повторення того самого, але з новими акцентами. І тут власне цікаво спостерігати залежність настроєвого звучання тексту (і його жанру) від того, який елемент структури художнього світу Тібуба зображається. Ми говорили на початку, що для Тібуба в межах залізної доби є дві альтернативи світові війни. Якщо спростити, то це – світ міської любові і світ сільської любові. Сільська любов є предметом жанру ідилії, а міська – салонної лірики типу параклявзитирона. Тібуб декларує свій вибір на користь села (підкреслено декларативним є пафос першої елегії; повторюється подібна декларація і в другій – 69sq). Проте як реальність зображає все-таки місто. Отож село в його поезії є образом мрії, фантазії, а місто – незадоволеної реальності. Тому власне з образом села обов'язково пов'язані мотиви щасливої і гармонійної любові, а з образом міста – любові зрадливої, непевної. Відповідно, село – це спокій, гармонія, мир, а місто – обов'язково неспокій. Тому і в нашій елегії образ села проявляється як відображення найбільшого заглиблення Тібуба у світ фантазії, мрії, що у свою чергу є реакцією на усвідомлення безпорадності в реальному світі, втечею у світ мрії. А головна частина тексту позначена неспокоєм, пошуком, прагненням, намаганням уникнути проблем. Це Тібубове місто. Спокій тут можливий лише у формі втоми, смирення. З такого настрою текст починається (п'яна втома застільного пасажа) – і до нього ж повертається (смирений докір в апострофі до Венери).

Отже, вимальовується цікава взаємозалежність між структурою художнього світу, настроєвою динамікою, безпосереднім предметом мови та логікою його зміни, жанровим рисунком і композиційною схемою тексту.

1. *Домбровський М.* Трагізм Тібубового образу сільської ідилії.//*Studia Philologica*, 5. 2002. – С. 12–22 також на сайті *Studia Philologica*: <http://graecolatini.narod.ru/publ/studia5/dombrovskij.html>
2. *Домбровський М.* Звуковий аспект картини сільського життя у Тібуба// *Вісник Львів. ун-ту, сер іноз мови*, № 11. 2003. – С. 291–294.
3. *Ball R. J.* The structure of Tibullus 1.7 //*Latomus* 34 (1975) pp. 729–744.
4. *Ball R. J.* Tibullus's structural strategy: The internal design //*Maia* 29–30 (1977–1978) pp. 113–117.

<sup>23</sup> Поп. I. 56: et sedeo duras ianitor ante fores



5. *Ball R. J.* Tibullus's structural strategy: The external ordering // *Prudentia* 11 (1979) pp. 1–6.
6. *Ball R. J.* Tibullus the Elegist: A Critical Survey. Göttingen. Vandenhoeck & Ruprecht. 1983 (Hypomnemata 77).
7. *Ball R. J.* Recent Structural Studies on Tibullus. // *AUGAGE* 9 1989 pp. 1–15.
8. *Cartault A.* Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum. – Paris. Librairie Armand Colin, 1909.
9. *Copley F. O.* Exclusus amator: A study in Latin love poetry. Madison, 1956.
10. *Dissenius Ludolphus.* Albii Tibulli carmina. Pars prior. –Gottingae, 1835.
11. *Dissenius Ludolphus.* Albii Tibulli carmina. Pars posterior, Commentarium continens. Gottingae 1835.
12. *Fisher J. M.* The Structure of Tibullus' First Elegy // *Latomus* 29 (1970) pp. 765–773.
13. *Gaisser J. H.* Amor, rura and militia in three elegies of Tibullus: 1.1, 1.5 and 1.10 // *Latomus* 42 (1983) pp. 58–72.
14. *Günter, H.-C.* Verse transpositions in Tibullus // *CQ* 47 (1997) pp. 501–509.
15. *Leo, F.* Zu augusteischen Dichtern. – Berlin, 1881.
16. *Littlewood R. J.* Humour in Tibullus. // *ANRW* II.30.3.(1983) pp. 2128–2158.
17. *Maltby R.* Tibullus: Elegies: Text, Introduction and Commentary. 2002.
18. *Murgatroyd P.* Tibullus I. A commentary on the First Book of the Elegies of Albius Tibullus. Pietermaritzburg. U of Natal Press, 1980.
19. *Putnam M. C. J.* Tibullus: A Comentary. Norman, 1973 (2nd ed. – 1979).
20. *Rhorer C. C.* Tibullus: A Structural Analysis of the Elegies of the First Book (Diss.). New Haven, 1974.
21. *Richter R.* De Albii Tidulli tribusprimis carminibus disputatio Zwickau, 1873.
22. *Scaliger J. J.* Castigationes in Catullum, Tibullum, Propertium. – Paris, 1577.
23. *Smith, Kirby Flower* Elegies of Tibullus. The Corpus Tibullianum ed. with Intr. and Notes on Books I,II and IV 2–14. NY, 1964 (1st ed. – 1913).
24. *Solmsen F.* Tibullus as an Augustan Poet // *Hermes* 90 (1962) 295–325.
25. *Vretzka K.* Tibulls Paraklausithyron (1.2) // *Wiener Studien* 68 (1955) 20–46.
26. *Vulpius Jo. Antonius.* Albius Tibullus et in eum Jo. Antonii Vulpii Commentarius. Patavii, 1749.
27. *Williams G. O.* Tradition and Originality in Roman Poetry. – Oxford, 1968.

## PROBLEM, MOOD, GENRE, FICTIONAL WORLD, COMPOSITION AND THEIR CORRELATION IN THE TIBULLUS' ELEGY I. 2

Markiyán Dombrovskiy

*The Ivan Franko National University in L'viv  
(1, Universytets'ka St., L'viv, 79000)*

The author analyses the compositional scheme of the Tibullus' elegy I.2. He stresses that it is important to take into account not only the thematic partition but also the emotional dynamics of a text and examines the dependence of both emotional and thematic development on the basic tendency of the text to remove the starting problem – the “cause”, the mover of the text. The author studies the logics and the principles of the development of the text. He defines the genre dominant of the text, shows its instability and dependence of this instability on different aspects of the dynamics of the text.

*Key words:* Latin literature, Tibullus, genre, composition, Latin elegy.

*Стаття надійшла до редколегії 25.09.2008  
Прийнята до друку 20.10.2008*

## ЗМІСТ

## МОВОЗНАВСТВО

<i>Грайда Галенко</i>	Професор Анджей Гавронський про роль емоцій у мові .....3
-----------------------	---

## ГЕРМАНСЬКІ МОВИ

<i>Любов Кіт</i>	Запитання вторинної функції у сучасній англійській мові.....9
<i>Кароліна Лотоцька,</i> <i>Марія Іваськевич</i>	Літературна алюзія у романах Айріс Мердок.....16
<i>Катерина Панченко</i>	Становлення граматичних форм майбутнього часу в німецькій та українській мовах .....24
<i>Наталя Пригада</i>	Похвала як мовленнєвий акт: типологічні ознаки .....35
<i>Ірина Довганюк</i>	Виправдання як мовленнєвий жанр в сучасному німецькому політичному .. дискурсі .....42
<i>Наталія</i> <i>Працьовита</i>	Метафора як засіб кодування лінгвістичних концептів (на текстодискурсній базі роману “Прощавай, зброе” Ернеста Хемінгуея)..... 49
<i>Лідія Олешик</i> <i>Оксана Гринюк</i>	Дієслівна проблематика у типологічних дослідженнях .....55
<i>Наталія Кирилюк</i> <i>Тарас Пиц</i>	Валентність твірних основ та словотвірних афіксів віддієслівних іменників на позначення дії у сучасній німецькій мові .....64
<i>Наталія Кирилюк</i> <i>Тарас Пиц</i>	Малайзійський варіант англійської мови: Соціолекти та їх динаміка .....71
<i>Олеся Татаровська</i> <i>Христина Дяків</i>	Німецькі назви шкіряників у польській, білоруській та українській мовах XV–XVII ст. ....79
<i>Олеся Татаровська</i> <i>Христина Дяків</i>	Ідіоми з негативною полярністю в сучасній англійській мові .....87
<i>Валентина Драбовська</i>	Семантичні особливості застереження у німецькій та українській мовах.....97
<i>Валентина Драбовська</i>	Проблема визначення діалекту в американській та вітчизняній регіональній діалектології .....107
<i>Глорія Бернар</i>	Лексичні характеристики діалогу у п’єсах С. Беккета, Г. Пінтера і Т. Стоппарда .....118

## РОМАНСЬКІ МОВИ

<i>Роман Помірко</i> <i>Аркадій Кабов</i>	Particularidades Semántico-Cognitivas Del Léxico Español .....124
<i>Наталя Космацька</i> <i>Андрій Семів</i>	Генеza та семантико-функціональні особливості майбутнього іспанського та французького умовного способу .....130
<i>Мігел Анхел Де</i> <i>Ла Фуенте Гонзалез</i>	Опціонний фактор у діалогічному мовленні французьких коміксів .....138
<i>Мігел Анхел Де</i> <i>Ла Фуенте Гонзалез</i>	Семантична аналогія арготичної лексики картярів (на матеріалі англійської, французької, української та російської мов).....145
<i>Мігел Анхел Де</i> <i>Ла Фуенте Гонзалез</i>	Yuxtaposition of rectification .....150

<i>Dra. María Lourdes Espinilla Herrarte, José Luis González Sánchez</i>	The celebration of the “Fiesta Del Árbol” at primary schools in one of spanish province (palencia) in the first third of XXth century .....	158
<i>Jesús A. Valero Matas</i>	Identidad y cultura: herramientas para la discriminación social .....	169

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

<i>Марія Устименко</i>	Творчість Саллі Манн у контексті літератури американського півдня .....	180
<i>Галина Рубанова</i>	Постать Тадеуша Бой-Желенського в польській та українській культурі ..	186
<i>Світлана Маценка</i>	Герман Гессе про музику .....	191
<i>Марта Антонюк</i>	Соціальна іронія у новелі Костаса Варналіса “Справжня апологія Сократа” .....	198
<i>Олеся Чижинська</i>	Мотив бібліотеки у циклі есе “Подорож у внутрішній світ Відня” Г. Рота .....	208
<i>Марія Осташ</i>	Типовий зв’язок і мотив, повтор і орієнтоване на конкуренцію спонукання у віршах для дітей .....	215
<i>Катерина Басіна</i>	Філософська проблематика в романі С. Бекета “Мерфі” .....	224
<i>Олена Полховська, Тетяна Петренко</i>	Концепція традиції в американській “неогуманістичній” критиці .....	230

## ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

<i>Юлія Наняк</i>	Микола Терентійович Улезко як перекладач “Фауста” Йогана Вольфганга фон Гете .....	238
<i>Вікторія Матюша</i>	Кореляція типів асиметрії з трансформаційними прийомами у перекладі драматичних творів .....	244
<i>Павло Матюша</i>	Вплив внутрішніх пропріальних елементів на переклад військових ергонімів .....	250

## КЛАСИЧНІ МОВИ

<i>Ліна Глуценко</i>	Гноми платона у перекладі Ю. Ф. Мушака .....	258
<i>Богдан Чернюх</i>	Дієслівний вид і модальність: латинський імперфект .....	267
<i>Ольга Слобода</i>	Лексико-семантичні та функціональні особливості мікросистеми іменників, що позначають масиви води у творах Теокріта та Лонга .....	274
<i>Маркіян Домбровський</i>	Проблема, настрої, жанр, художній світ, композиція та їх кореляція в елегії Тібуба І. 2 .....	282

## МІЖКУЛЬТУРНА КОМУНІКАЦІЯ

<i>Ольга Косович</i>	Перцепція оказіональних слів у міжкультурній комунікації .....	297
----------------------	--	-----

## РЕЦЕНЗІЇ

<i>Алла Паславська</i>	Підручник “Du” Ред. Н. Бориско, Г. Каспар-Гене Вінниця: Нова книга, 2008 р. . . . .	302
<i>Володимир Кам’янець</i>	Ірина Савчук. Німецька мова: Навчальний посібник для 11 класу загальноосвітніх навчальних закладів. – Львів: світ, 2007. – 272 с. . . . .	304
<i>Роксолана Зорівчак</i>	З Україною у серці .....	308

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

ВІСНИК  
ЛЬВІВСЬКОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ



Серія іноземні мови

Випуск 15

Підп. до друку 22.12.2008. Формат 70x100  $\frac{1}{16}$ .  
Папір офс. Друк на різнографі. Гарнітура Times New Roman.  
Умовн. друк. арк. 25,3. Обл.-вид. арк. 28,1.  
Тираж 120 прим. Зам.

Видавничий центр Львівського національного  
університету імені Івана Франка.  
*79000 Львів, вул. Дорошенка, 41*

СВІДОЦТВО  
про внесення суб'єкта видавничої справи  
до Державного реєстру видавців, виготівників  
і розповсюджувачів видавничої продукції.  
Серія ДК №3059 від 13.12.2007