



Стаття та будь-який пов'язаний з нею опублікований матеріал поширюється за ліцензією Creative Commons Attribution License (CC BY 4.0).
The article and any related published material are licensed under the Creative Commons Attribution License (CC BY 4.0).

УДК 821.124'02.09:81'42

DOI: <https://doi.org/10.17721/1728-2659.2026.39.8>

Оксана КОЩІЙ, канд. філол. наук, доц.
ORCID ID: 0000-0001-7764-6684
e-mail: o.koshchii@knu.ua

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ЛІНГВОТЕКТОНІКА ВІЗУАЛЬНОГО ОБРАЗУ В "МЕТАМОРФОЗАХ" ОВІДІЯ: СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНИЙ ВИМІР ЛАТИНСЬКОЇ ЕКФРАЗИ

Вступ. Взаємодія вербального та візуального кодів в античній культурі базується на принципі *ut pictura poesis* та риторичних механізмах енергії та гіпотипози. Поема Овідія "Метаморфози" постає унікальним синтезом епічного задуму та візуальної насиченості, де фіксація моментів трансформації є ключовим буттєвим принципом. Актуальність дослідження зумовлена "візуальним поворотом" у сучасній гуманітаристиці та необхідністю вивчення власне лінгвістичного фундаменту екфрази. Мета дослідження полягає у комплексному аналізі лінгвотектоніки візуального образу в поемі через виявлення структурно-семантичної специфіки латинської екфрази.

Методи. Методологія роботи базується на синтезі інструментарію класичної філології та теорії інтермедіальності. У дослідженні застосовано герменевтико-філологічний аналіз оригіналу, структурно-семантичний аналіз лексичних полів візуальності, а також морфо-синтаксичний аналіз для вивчення імітації пластики й динаміки образу.

Результати. Встановлено, що артефактна екфраза в Овідія є процесуальною, оскільки вона фокусується на самому акті творення образу. Виокремлено три рівні маркерів: номінацію, дескрипцію та орієнтацію. Номінаційні маркери (формули з *egat*, імена деміургів, флористичне обрамлення) виконують функцію текстової "рамки", що відокремлює візуальний простір від наративу. Дескриптивні засоби включають вербалізацію світла, кольору та фактури, де розгалужена система лексем на позначення сяйва створює ефект люмінесценції. Рівень орієнтації реалізується через просторові вказівки (*has, illic, medius*) та градацію епітетів, що моделюють тривимірну архітектоніку об'єкта. З'ясовано, що використання *praesens historicum* та *participium praesentis activi* нівелює розрив між статикою матеріалу та динамікою події. Прагматичний аспект забезпечується використанням *coniunctivus potentialis*, що стирає межу між текстом і реципієнтом. Доведено, що синтаксична іконічність (*гіпербатон*) дзеркально відтворює фізичну форму артефакту безпосередньо в структурі речення.

Висновки. Дослідження підтверджує, що лінгвотектоніка візуального образу в Овідія є складною системою "архітектурного" конструювання простору, де мовні одиниці виконують функцію "будівельних блоків" образу. Автор не просто копіює об'єкт, а реконструює процес його генезису через лексику творення та концепт *argumentum*. Основними висновками є обґрунтування прагматичної орієнтованості екфрази та здатності синтаксису моделювати пластику візуального простору.

Ключові слова: енергія, гіпотипоза, гіпербатон, *praesens historicum*, інтермедіальність, візуалізація тексту, синтаксична іконічність.

Вступ

Взаємодія вербального та візуального кодів є фундаментальною парадигмою античної культури, що знайшла теоретичне підґрунтя в горацієвій максимі *ut pictura poesis*. Ця установка не лише визначала сутнісну спорідненість мистецтв, а й обґрунтовувала здатність слова репрезентувати пластичні та колористичні образи через риторичні механізми енергії та гіпотипози.

У цьому контексті поема Публія Овідія Назона "Метаморфози" постає як унікальний синтез масштабного епічного задуму та граничної візуальної насиченості. У художній системі Овідія візуальність трансформується із супровідного елемента в засадничий сутнісний принцип (Darab, 2025), який визначає архітектоніку всесвіту твору (Hardie, 2002). У світі, де центральним об'єктом є "тіла, змінені в нові форми" (*in nova fert animus mutatas dicere formas corpora*, Met. 1.1-2), саме візуальна фіксація моменту трансформації стає ключовим способом досягнення плінної реальності.

Актуальність дослідження зумовлена глобальним "візуальним поворотом" у сучасній гуманітаристиці та пошуків студій інтермедіальності. Попри ґрунтовну літературознавчу традицію вивчення екфрази, її власне лінгвістичний фундамент – механізми, за допомогою яких латинська мова вибудовує візуальну реальність, – залишається вивченим недостатньо повно. Поема "Метаморфози" є репрезентативною у цьому аспекті, оскільки її центральний концепт – *metamorphosis* –

невід'ємно пов'язаний із візуальною динамікою. **Мета дослідження** полягає у комплексному аналізі лінгвотектоніки візуального образу в "Метаморфозах" Овідія через виявлення структурно-семантичних особливостей латинської екфрази. **Об'єктом дослідження** є корпус екфрастичних фрагментів у тексті поеми, що описують твори мистецтва (артефактна екфраза). **Предметом дослідження** є лінгвотектоніка цих фрагментів – сукупність морфологічних, синтаксичних та лексико-семантичних засобів латинської мови, що формують візуальну образність тексту.

Методи

Методологічну основу роботи становить синтез інструментарію класичної філології та теорії інтермедіальності. Застосовано герменевтико-філологічний метод для аналізу оригіналу, структурно-семантичний аналіз лексичних полів візуальності та морфо-синтаксичний аналіз для дослідження імітації пластики й динаміки образу.

Теоретичні засади дослідження. Генезис екфрастичних практик пов'язаний із риторичною категорією енергії – здатності мовлення представляти предмет "перед очима" (*sub oculos subiectio*), перетворюючи слухача на глядача (Арістотель, Цицерон, Квінтіліан). Цей когнітивний механізм знаходить втілення у гіпотипозі – фігурі, що створює ілюзію живої присутності через детальне відтворення дійсності. Якщо у ранній античності (Теон) екфраза охоплювала будь-який наочний опис, то в пізнішій

традиції (Філострат, Калістрат) поняття звузилося до словесного опису саме творів мистецтва.

У сучасному науковому дискурсі екфраза постає як складне інтермедіальне явище. Дж. Геффернан трактує її як "вербальну репрезентацію візуальної репрезентації" (Heffernan, 2004), наголошуючи на акті семіотичного переладу. Таким чином, екфраза стає міметичним образом не самого об'єкта, а процесу його осягнення, моделюючи прочинене "вікно" (Юхимук, 2015, с. 157) в уявну дійсність тексту. Семіотичний підхід розглядає цей процес як акт інтерсеміотичної трансформації (Генералюк, 2013; Фесенко, 2013), не як механічний опис, а як "уяву в русі" (Andranovich, 2023, р. 3), що фіксує динаміку сприйняття – послідовність зорових вражень та інтенцій спостерігача.

Вітчизняні дослідники – Т. Бовсунівська та Я. Юхимук зазначають, що екфраза виконує також металітературну функцію, стаючи способом саморефлексії тексту, де опис артефакту репрезентує авторську стратегію світобачення (Бовсунівська, 2016). Сучасна когнітивна поетика доповнює це поняттям "екфрастичної згоди" (*ecphrastic assent*) – готовності читача прийняти вербальну ілюзію як вірогіднішу за фізичний об'єкт (Hardie, 2002, р. 173). Розвиваючи когнітивний напрям, М.-Е. Панайотіду обґрунтовує концепцію "колаборативної екфрази" як мультимодальної взаємодії, у якій слово та образ не конкурують, а інтегруються в цілісний художній досвід у свідомості реципієнта (Panagiotidou, 2022).

Новаторство Овідія полягає у докорінній зміні функцій екфрази порівняно з епічною традицією Гомера (щит Ахілла) чи Вергілія (щит Енея). Екфрази в "Метаморфозах" не є статичними відступами (*digressio*); вони інтегровані в "неперервну пісню" (*carmen perpetuum*) і безпосередньо зумовлюють сюжет (Клох, 2009, р. 142). Поет відтворює не стільки застиглий результат, скільки момент трансформації (Andranovich, 2023), імітуючи прийоми монтажу та зміни планів у кінематографі (Formisano, 2021; Salzman-Mitchell, 2005; Winkler, 2020), що перегукується з головною ідеєю поеми про плінність форм.

Реалізація подібної динамічної стратегії Овідія ґрунтується на особливій організації мовних рівнів, яку ми визначаємо як **лінгвотектоніку візуального образу**. Під нею ми розуміємо цілісну "мовну архітектуру" тексту – багаторівневу систему засобів (від семантики лексеми до синтаксичних комплексів), що виступають "будівельними блоками" для генерації просторових і пластичних образів. Це динамічне конструювання ментального простору, що матеріалізує образ у свідомості реципієнта через вербальні інструменти. Особливий дослідницький виклик становить пошук механізму, що дозволяє Овідієві нівелювати розрив між статикою об'єкта та динамікою тексту.

Результати

Концептуальні доміанти артефактної екфрази.

У структурі поеми, попри значну кількість описових пасажів, виокремлюють три засадничі артефактні екфрази: палац Сонця (Met. 2.1–30), полотна Мінерви та Арахни (Met. 6.61–128) та кратер Енея (Met. 13.679–701). Кожен із цих об'єктів окреслює певний щабель художнього осмислення світу Овідієм. Аналіз доцільно розпочати з найбільш масштабної – архітектурної екфрази, що задає ідеологічні координати всього всесвіту поеми.

Архітектурна екфраза: Regia Solis. Опис резиденції Феба з дверима роботи Вулкана постає класичним втіленням *ordo et decor* (порядку та краси), космогонічної гармонії та божественної величі. Овідій детально відтворює образний світ – від морської стихії з її божествами до небесної сфери зі знаками зодіаку, – що слугує візуальним

прологом до інтер'єру. Двері тут виконують функцію лімінального об'єкта, позначаючи перехід від реальності до сакрального простору. Екфрастичний виклад узгоджується з рухом Фаетона, змінюючи ракурс від панорамного всесвіту на дверях до статичного інтер'єру, де Феб сидить на престолі в оточенні персоніфікованого часу. Така структура має пролептичну функцію: зафіксована на артефакті гармонія контрастує з прийдешньою катастрофою Фаетона, виступаючи візуальним застереженням перед початком хаосу.

Образотворча екфраза: Tela Palladis et tela Arachnes.

Це найбільш концептуально насичений епізод, де автор фіксує не готовий артефакт, а сам акт його творення, синхронний із наративом. Мінерва репрезентує сувору божественну ієрархію та триумф закону, доповнюючи композицію полотна дидактичними сценами покарання смертних за гординю та рамкою з оливкових гілок. Натомість асиметричне полотно Арахни, обрамлене орнаментом із плюща, ілюструє деструктивні перевтілення богів задля зваблення смертних. Конфронтація цих "текстів" відображає зіткнення двох естетичних парадигм (Salzman-Mitchell, 2005), які можна охарактеризувати як центричну модель влади та ризоматичний протест смертної.

Образотворча екфраза: Crater Aeneae. Опис кратера, подарованого Енею, не лише фіксує зв'язок між троянцями та Делосом, а й позначає лімінальний момент наративу – перехід від грецького міфологічного циклу до римського героїчного епосу (Demiralp, 2020). Сюжет про доньок Оріона, які жертвують собою заради Фів, та відродження юнаків Коронів із їхнього попелу створює складну семіотичну систему, де рельєфний акант постає не просто орнаментом, а метафорою безсмертя, яке дарує мистецька пам'ять. Репрезентуючи цю історію, Овідій створює "текст у текст", де мікросюжет метаморфози на кратері дзеркально відображає макроструктуру всієї поеми: смерть тут прочитується не як фінал, а як фаза регенерації та трансформації буття у вищу форму існування.

Концептуальна складність екфрастичних описів зумовлює потребу в аналізі самого фундаменту їхнього творення – словесної тканини тексту. Щоб детально з'ясувати, як латинська мова вибудовує простір, колір та рух, звернемося до лінгвотектоніки візуального образу. Це дасть змогу розкрити механізми текстової репрезентації, де латина постає інструментом моделювання фізичної та буттєвої реальності, та виявити специфічні "маркери очевидності", які перетворюють опис предмета на опис процесу його споглядання.

Рівень номінації: рамкові конструкції та генезис образу. У "Метаморфозах" Овідій застосовує чітку систему специфічних лінгвістичних сигналів, які вказують на межу між основним наративом та візуально насиченим простором екфрази. Ці маркери виконують роль текстової "рамки", що фокусує увагу реципієнта на конкретному об'єкті, позначаючи перехід від дії до споглядання.

Автор часто вводить екфрастичний опис через сталу формулу з дієсловом *erat*, що слугує сигналом про початок візуального відступу: *Regia Solis erat [...] alta* (2.1; тут і далі цит. за Ovid, 2004) – "Палац Сонця був величний" (тут і далі переклад О. К., якщо не зазначено інше); *urbis erat* (13.685) – "місто було [там зображене]".

Введення екфрази нерідко підтверджується через номінацію мистецького твору або імені деміурга (напр., *Pallas, Mulciber, Maeonis, Alcon*), що позначає перехід до опису. При цьому поет використовує мову не лише для опису об'єкта (як-от *bifores radiabant [...] valvae* – "двобі-

чній саяли двері", 2.4), а й для імітації його генезису. Лексико-семантичне поле творення представлене дієсловами, що акцентують увагу на технічній майстерності та самому моменті виникнення образу: *pingere: Pallas scopulum Mavortis [...] / pingit* (6.70–71) – "Паллада пагорб Марса зображує"; *pinxit et Antigonem* (6.93) – "зобразила і Антигону"; *celare: Mulciber illic / aequora caelarat* (2.5–6) – "Мульцібер там вирізьбив моря"; *caelaverat argumento* (13.684) – "викарбував історію"; *designare: Maeonis [...] designat [...] / Europam* (6.103–104) – "Меонійка [Арахна] зображує Європу"; *(inter)texere: purpura [...] / textitur* (6.61–62) – "тчеться пурпур [тканина]"; *hederis [...] intertextos* (6.128) – "переплетені плющем"; *fabricare: fabricaverat Alcon* (13.683) – "виготовив Алкон"; *inscribere: inscribit facies* (6.74) – "позначає зображення"; *circumire: circuit [...] oras* (6.101) – "оторочує краї". Зазначений масив дієслів творення функціонує як система операторів, що зміщують фокус уваги з розгортання фабули на естетичні виміри предмета. Зокрема, в описі палацу Сонця автор формулює засадничий принцип античної естетики: *materiam superabat opus* (2.5) – "майстерність перевершувала матеріал". Ця сентенція постає класичним екфрастичним топосом, що позначає перехід від архітектурного нарису до семантичного аналізу зображуваного. Відтак увага переноситься з процесу зовнішнього оформлення речі на її внутрішню логічну організацію, яка і наповнює форму конкретним змістом.

Фундаментальним концептуальним маркером у поезії Овідія постає термін *argumentum: et vetus in tela deducitur argumentum* (6.69) – "і давній на тканині виводиться сюжет". У межах авторської лінгвотектоніки це поняття долає вузьке значення "тема", позначаючи логічно структуровану нарацію, що закладена в саму матерію. Воно перетворює візуальний образ у текст, відкритий для "прочитання". Якщо в епізоді з Мінервою, де богиня відтворює свою суперечку з Нептуном, прикметник *vetus* акцентує на ідеологічній вазі міфологічної традиції, то "розлогий сюжет" (*longo caelaverat argumento*, 13.684) на кратері Енея репрезентує артефакт як об'єкт нарративного мистецтва, де візуальність підпорядкована строгій логіці викладу. Відтак, *argumentum* стає медіатором між статичною матерією та динамікою міфопоетичної події.

Маркерами завершення екфрази виступають елементи фінального обрамлення, зокрема флористичні мотиви, що замикають візуальний простір. Першим таким маркером постає олива: *circuit extremas oleis pacalibus oras / (is modus est) operisque sua facit arbore finem* (6.101–102) – "оторочує краї мирною оливою (такий є спосіб) і завершує витвір своїм деревом [оливою]". Мирна оливкова гілка є не лише атрибутом Мінерви, а й авторською печаткою, що надає художньому простору ієрархічної завершеності. Натомість у роботі Арахни аналогічну функцію виконує плющ: *ultima pars telae, tenui circumdata limbo, / nexilibus flores hederis habet intertextos* (6.127–128) – "остання частина полотна, оточена тонкою облямівкою, має квіти, переплетені з гнучким плющем". Як символ діонісійської стихії, цей орнамент контрастує з оливою Мінерви, відокремлюючи простір вільного мистецтва від реальності та вказуючи на завершення праці. Остаточно логіку замикання втілює акант: *summus inaurato crater erat asper acantho* (13.701) – "верх кратера був шорстким від позолоченого аканта". Візерунок слугує лімінальною межею, що "закриває" візуальне вікно й повертає реципієнта до лінійного часу мандрів Енея. Подібно до фізичної рами в образотворчому мистецтві, згадка про орнамент на периферії об'єкта вказує на

вичерпність візуального ряду. Цей лінгвістичний механізм перемикає увагу з образного простору на подієвий ряд, забезпечуючи структурну цілісність поеми.

Рівень дескрипції: вербалізація світла, кольору та фактури. Якщо рівень номінації окреслює межі екфрастичного простору, то його розгортання відбувається через енергію – перехід до деталізованих описів, зосереджених на колористиці, люмінесценції та фактурі об'єктів. Овідієва екфраза незмінно бере початок із візуального враження від матерії. Автор застосовує розгалужену систему лексем, що звертаються до зорового сприйняття; при цьому колір постає не просто атрибутивним епітетом, а дієвим інструментом виявлення внутрішньої енергії образу.

Колористична палітра "Метаморфоз" має виразний символічний та аксіологічний характер. Зокрема, лексеми *purpura, purpureus* традиційно пов'язуються із сакральною владою та розкішшю. У тексті пурпур функціонує як світловий фільтр, що миттєво перемикає увагу реципієнта з прозаїчного на божественний рівень буття: *purpurea velatus veste sedebat / [...] Phoebus* (2.23–24) – "одягнений у пурпурні шати сидів Феб"; *illic et Tyrium quae purpura sensit aenum / textitur* (6.61–62) – "там і пурпур, що пізнав тирський котел, тчеться". Своєю чергою, *candidus* (білий, білосніжний) постає маркером первісної чистоти та перетворення: *sumptis quin candida pennis / [...] ciconia* (6.96–97) – "як одягнутий в біле пір'я [...] лелека". Колір *caeruleus* вербалізує водну стихію: *caeruleos habet unda deos* (2.8) – "хвиля [вода] має лазурових богів". Нарешті, *flavus* у фрагменті *flava comas frugum mitissima mater* (6.119) – "золотокоса найлагідніша мати плодів" – не лише візуалізує колір стиглого збижжя, а й відсилає до образу Церери як символу впорядкованої життєвості.

Особливої художньої виразності Овідій досягає у відтворенні ефекту колірної градації на полотнах Мінерви та Арахни. Він майстерно фіксує явище градієнта, вдаючись до розгорнутої аналогії з веселкою: *qualis ab imbre solent percussis solibus arcus / inficere ingenti longum curvamine caelum; / in quo diversi niteant cum mille colores, / transitus ipse tamen spectantia lumina fallit: / usque adeo, quod tangit, idem est; tamen ultima distant* (6.62–67) – "Іноді так при дощі, коли промінь крізь нього прорветься, / Райдуга весь небосхил велетенським охоплює луком. / І, хоч вилискують барви на ній тисячами відтінків, / Оком між ними не вловиш межі. Так і тут: усе іншим / Кольором грає узір, хоч лягають нитки однобарвні" (Овідій, 2021). Центральним інструментом візуалізації цієї техніки постає образ веселки, що ілюструє феномен оптичної ілюзії: попри сяйво тисяч відтінків, сам момент їхнього перетікання залишається невловним для зору. Таким чином, автор засобами мови реконструює складний природний феномен, у якому розмаїття елементів постає як неподільна гармонійна цілісність.

Овідієва естетика "плинності" втілюється у словесній палітрі, орієнтованій не на статистику кольору, а на його люмінесцентні трансформації: блиск, сяйво та прозорість. Ця світлоносна семантика нерозривно пов'язана з матеріальною субстанцією артефактів, де цінність витвору підкреслюється назвами коштовних матеріалів: *aurum, argentum, pyropus, aes, ebur, smaragdus*. Поет застосовує насичений лексичний ряд для позначення інтенсивності випромінювання, де атрибутивні світла – *clarus, nitidus, aureus, inauratus, lucens, micans, fulgens* – взаємодіють із динамікою іменників та дієслів (*lumen, flamma, nitere, radiare*), створюючи ефект живого мерехтіння матерії. Така синергія світла й матерії розгортається у низці

виразних образів: *clara micante auro flammisque imitante pyrro* (2.2) – "світлий [палац] від блискучого золота та піропу, що подібний до полум'я"; *ebur nitidum* (2.3) – "блискуча слонова кістка"; *argenti [...] lumine* (2.4) – "саявом срібла", а також *claris lucente smaragdīs* (2.24) – "що виблискував яскравими смарагдами". Світловий ефект посилюється через міфологічні та метафоричні контексти, що увиразнюють фактуру предметів: *lentum [...] aurum* (6.68) – "гнучке золото"; *aureus ut Danaen* (6.113) – "як золотим [дощем] Данаю"; *caeli fulgentis imago* (2.17) – "образ сяючого неба"; *clara colore suo* – "яскраві своїм кольором" (6.86); *signis fulgentibus* (13.700) – "з блискучими зображеннями"; *antiquo [...] aere* (13.700) – "зі старовинної бронзи"; чи *inaurato [...] acantho* (13.701) – "позолоченим акантом". Навіть неможливість прямого споглядання підкреслює інтенсивність випромінювання: *neque enim propiora ferebat / lumina* (2.22–23) – "бо ближчого не витримував світла", тоді як *radiabant [...] valvae* (2.4) – "двері сяяли" та *niteant [...] mille colores* (6.65) – "виблискують тисячі кольорів" довершують візуальну сугестію. Лексика цієї групи формує цілісний "світловий сценарій", що створює ефект засліплення та позначає сакральність. Це дозволяє стверджувати, що лінгвістична природа екфрази в Овідія є не статичною реплікою матеріального об'єкта, а процесом його активного конструювання у свідомості читача.

Окрім візуальних атрибутів, автор залучає тактильні маркери, що посилюють ефект "естетичного дотику". Зокрема, прикметник *asper* (шорсткий) в описі акантового орнаменту (*asper acantho* – 13.701) акцентує увагу на фактурі викарбуваного металу. Такий прийом забезпечує ефект сенсорної присутності: читач майже фізично відчуває рельєф металевого листа, що перетворює споглядання на комплексний, живий досвід.

Для досягнення образної достовірності Овідій вдається до епітетів-маркерів, які подекуди мають плеонастичний характер, проте необхідні для візуалізації абстракцій. Яскравим прикладом постає персоніфікація пір року (2.27–30), де кожна постать наділена впізнаваним атрибутом: *Ver novum cinctum florente corona* – "молода Весна у квітучому вінку"; *nuda Aestas et spīcea sarta gerebat* – "голе Літо з колоссям"; *Autumnus calcatis sordidus uvis* – "Осінь, забруднена розчавленим виноградом"; *glacialis Hiems canos hirsuta capillos* – "крижана Зима зі скуповдженим сивим волоссям". Ці образи, підкреслено статичні та іконографічні, фіксують плин часу в пластичних формах, властивих античному живопису чи рельєфу. Використання подібних епітетів завершує формування цілісного художнього образу, поєднуючи описову точність із символічною глибиною.

Таким чином, дескриптивний рівень Овідієвої екфрази постає як складна взаємопроникна система, де вербалізація кольору, світла та фактури слугує не просто декоративним фоном, а інструментом перетворення словесного опису на живий візуальний образ. Водночас повноцінна рецепція цього образу потребує чіткої архітектоніки простору.

Рівень орієнтації: просторові маркери та упорядкування поглядом. Екфрастичному опису в "Метаморфозах" притаманна чітка просторова орієнтація, що регулює рецепцію читача за принципом безпосереднього споглядання об'єкта. Поет застосовує розгалужену систему орієнтирів, які вибудовують візуальний образ у синтаксичній тканині тексту. Ці дійсничні елементи формують цілісну топографію сцени, створюючи ілюзію об'ємного розташування фігур завдяки специфіці латинської лексики.

Автор майстерно оперує прислівниками місця *has* та *illic / illac* як лінгвістичними дороговказами, що надають опису глибини. Прислівник *illic* зазвичай слугує точкою входу у візуальне поле: він переносить реципієнта в уявний простір артефакту, фокусуючи увагу на ключових постатях чи об'єктах: *nam Mulciber illic / aequora caelarat* (2.5–6) – "бо Мульцібер (Вулкан) там вирізьбив моря"; *illic et [...] purpura [...] / textitur* (6.61–62) – "там і пурпур тчеться"; *illic et lentum filis inmittitur aurum* (6.68) – "там і гнучке золото вплітається в нитки"; *est illic agrestis imagine Phoebus* (6.122) – "є там Феб в образі селянина". Натомість опозиція *has* та *illac* впорядковує композицію зображення, чітко розмежовуючи плани сцени: *has non femineum iugulo dare vulnus aperto, / illac demisso per fortia pectora telo* (13.693–694) – "тут [одна] завдає нежінчу рану в горло відкрите, / там [інша] встромленою кризь сильні груди зброєю". У такий спосіб лінгвістичні вказівники перетворюють статичний опис на розгорнуту панораму, де кожен елемент посідає чітко визначене місце в ієрархії зображуваного.

Подальша деталізація цієї панорами відбувається через систему відносних координат, що вибудовує візуальну рецепцію читача. Зокрема, розташування фігур на дверях та навколо трону Сонця фіксується за допомогою вказівок *haec super, dexter / sinister, a dextra laevaue*. У цьому контексті Овідій постає в ролі медіатора-провідника, що чітко розмежовує постаті в просторі, створюючи ефект симетричної, майже скульптурної композиції: *haec super inposita est caeli fulgentis imago / signa quoque sex foribus dextris totidemque sinisteris* (2.17–18) – "над цим розміщено образ сяючого неба, і шість знаків [зодіаку] на правих ступках, і стільки ж на лівих"; *a dextra laevaue Dies et Mensis et Annus* (2.25) – "праворуч і ліворуч [розміщені] Дні, і Місяці, і Роки".

Архітектоніку художньої площини поет моделює через лексеми з чіткою геометричною семантикою: *medius, unus / solus angulus, altera / ultima pars*. Вони забезпечують своєрідне картографування твору – від смислового центру до периферійних кутів і бордюру, що дозволяє відтворити в уяві цілісну схему зображення: *bis sex caelestes medio love sedibus altis / augusta gravitate sedent* (6.72–73) – "двічі по шість небожителів з Юпітером посередині на високих тронах сидять з величю поважністю"; *Threiciam Rhodopen habet angulus unus et Haemum* (6.87) – "Фракійську Родопу і Гема має один кут [полотна]"; *qui superest solus, Cinyran habet angulus orbem* (6.98) – "той кут, що один лишився, має осиротілого Кініра"; *altera Pygmaeeae fatum miserabile matris / pars habet* (6.90–91) – "інша частина має жалюгідну долю матері пігмеїв"; *ultima pars telae, tenui circumdata limbo* (6.127) – "остання частина полотна, тонкою оточена облямівкою". Таким чином, Овідій будує простір так, щоб погляд читача рухався за суворо визначеною авторською траєкторією: він не просто перелічує статичні елементи, а активно керує динамічним процесом розгортання візуального образу.

Особливої ваги у цій системі набуває вертикальна вісь сприйняття, що позначає божественну монументальність палацу Сонця. Автор вибудовує ієрархію величі через інтенсивну градацію прикметників із семантикою висоти: *sublimis*, що акцентує на струнності колон; *altus*, що характеризує загальний масштаб споруди; та *summus*, що позначає архітектурний зеніт – фронтони. Ця градація розгортається вже у вступних рядках опису: *Regia Solis erat sublimibus alta columnis / [...] cuius ebur nitidum fastigia summa tegebat* (2.1–3) – "Палац Сонця був величний на високих колонах / його найвищі верхівки

вкривала блискуча слонова кістка". Нагромадження синонімічних епітетів у межах одного пасажу не лише підсилює мотив грандіозності, а й утверджує архітектуру як модель впорядкованої світобудови. Однак ця впорядкованість вимагає не лише чітких координат, а й особливого ритму подачі деталей, що заповнюють екфрастичне поле.

Якщо просторові маркери задають статику об'єкта, то динаміка його внутрішнього наповнення реалізується через полісіндетон. Ця фігура завдяки накопиченню сполучників фокусує увагу реципієнта (вже зорієнтованого у просторі) на кожному окремому елементі, створюючи ефект надмірності, вичерпності та нескінченності художнього простору. Ритмічне уповільнення спонукає реципієнта до мікропауз, що надає опису особливої урочистості, аксіологічної ваги та сутнісної глибини.

У контексті опису атрибутів Землі в екфразі палацу Сонця вживання сполучників моделює розлогу панорамну візію, імітуючи поступове розгортання картини світу. Багаторазове повторення сполучника "і" (*-que, et*) підкреслює багатство та деталізацію всесвіту: *terra viros urbesque gerit silvasque ferasque / fluminaque et nymphas et cetera numina ruris* (2.15–16) – "Земля несе і людей, і міста, і ліси, і звірів, і ріки, і німф, та інші сільські божества". Послідовне нанизування об'єктів символізує впорядкованість деміургічного ладу, що виразно контрастує з прийдешнім хаосом, спричиненим катастрофою Фаєтона.

Аналогічну стратегію Овідій застосовує при описі морських божеств, де розлогий перелік формує враження безперервної та велелюдної процесії: *Tritona canorum / Proteaque ambiguum ballaenarumque prementem / Aegaeona suis inmania terga lacertis / Doridaque et natas* (2.8–11) – "і співучого Тритона, і мінливого Протея, і Егеона, що стискає величезні спini китів своїми руками, і Дориду з її доньками". Читач ніби переводить погляд з однієї деталі на іншу; це створює цілісний рельєф, де кожна міфологічна постать виокремлюється як самостійний та вагомий елемент.

У сцені фіванської скорботи полісіндетон перетворюється на засіб візуальної перенасиченості. Реципієнт ніби "перечіпається" поглядом об кожен елемент зображення, фізично відчуваючи масштаби трагедії: *ante urbem exequiae tumulique ignisque rogi que / effusaeque comas et apertae pectora matres* (13.687–688) – "перед містом – і поховальні обряди, і могили, і вогні, і багаття; і матері з розпущеним волоссям, і з оголеними грудьми". Нагнітання трагізму досягається через неперервний потік образів страждання, надаючи опису скорботної монументальності. Зокрема, фрагмент *effusaeque comas et apertae pectora* фокусує увагу на тілесних проявах жіночого розпачу, роблячи ці образи гранично експресивними. У цьому контексті полісіндетон перетворює статичний опис на сповнене глибокого драматизму візуальне полотно, де кількість деталей переходить у якість емоційного переживання.

Отже, завдяки розгалуженій системі просторових маркерів Овідій моделює тривимірну структуру об'єктів безпосередньо в синтаксичній тканині тексту. Така лексична точність дозволяє поету досягати ефекту енергії: вербальні засоби не просто описують форму, а фізично відтворюють параметри предмета, перетворюючи реципієнта на активного глядача.

Часова динаміка екфрази: дієслівна архітектоніка руху. Якщо розглянути вище просторові маркери задають статичні координати, то дієслівна система в екфрастичних пасажах реалізує вже архітектоніку руху, моделюючи саму динаміку споглядання. У цьому кон-

тексті дієслово постає ключовим інструментом створення ефекту наочності, що перетворює читача на "віртуального глядача", здатного бачити твір мистецтва у його часовому розгортанні.

Лексико-семантична група дієслів стативи та просторової локалізації формує ефект "застиглого часу", внутрішньо притаманний опису нерухомих об'єктів. Такі форми фіксують ієрархію образів усередині композиції, вибудовуючи внутрішню структуру зображення. Статичність описів підкреслюється латинськими дієсловами зі значенням фіксації у просторі: *sedere* визначає просторове положення персонажів (Феб на престолі, дванадцять богів на полотні Мінерви), тоді як *stare* слугує для опису скульптурних поз (Пори року навколо Сонця, Нептун перед скелею). У такий спосіб створюється ілюзія замкненого простору – ефект "застиглої вічності", що виразно контрастує з динамікою зовнішнього сюжетного світу: *sedebat / in solio Phoebus* (2.23–24) – "сидів / на троні Феб"; *bis sex caelestes [...] / [...] sedent* (6.72–73) – "двічі по шість небожителів сидять"; *Verque novum stabat [...] / stabat nuda Aestas [...] / stabat et Autumnus [...]* (2.27–29) – "і Весна юна стояла, стояло голе Літо, стояла й Осінь"; *stare deum pelagi* (6.75–76) – "що стоїть бог моря".

Водночас у "Метаморфозах" екфраза часто набуває виразного динамізму: зображення "оживає" або зазнає трансформацій. Овідій не обмежується простим переліком постатей, натомість залучає дієслова дії та перетворення (*nare, premere, siccare, vehere, vertere*) для опису первісно статичних артефактів. Це породжує витончену інтелектуальну гру: автор акцентує не так на статистиці художнього витвору, як на дії, яку той репрезентує: *ballaenarumque prementem / Aegaeona suis inmania terga lacertis* (2.9–10) – "і Егеона, що стискає величезні спini китів своїми руками"; *Doridaque et natas, quarum pars nare videtur, / pars in mole sedens viridis siccare capillos, / pisce vehi quaedam* (2.11–13) – "і Дориду та її доньок, частина з яких, здається, плаває, частина, сидячи на скелі, сушить зелене волосся, а деякі – їдуть на риби".

Овідій майстерно нівелює дистанцію між вербальним і візуальним кодами, перетворюючи читача на безпосереднього свідка подій. Специфіка його ідіостилію полягає у наданні статичним образам потенціалу активної дії. Зокрема, в описі полотна Арахни динаміка наслідують реальний рух через дієслова сприйняття та емоційних станів: *clamare, reducere, spectare, vereri*. Особливо показовим є образ Європи: *ipsa videbatur terras spectare relictas / et comites clamare suas tactumque vereri / adsilientis aquae timidisque reducere plantas* (6.105–107) – "вона сама [Європа], здавалося, дивиться на покинуті землі і кличе своїх супутниць, і боїться доторку води, що набігає, і підтягує налякані ступні". Овідій змальовує Європу не як застиглу постать: вона відчуває страх перед стихією, звертається до подруг – цей перехід від стативи до розгорнутого нарративу через інфінітив *clamare* ніби додає акустичний супровід до німого візуального ряду.

Зазначена динамізація описів підкріплюється специфікою аспектно-темпоральних форм дієслова, що визначають часову структуру екфрази. Лінгвотектоніка Овідія чітко розрізняє подієвий рух (нарратив) та опис зображення (візуальний образ) через протиставлення завершеної дії та "вічної теперішності" (Andranovich, 2023). У цій моделі *perfectum* слугує рушієм магістрального сюжету, тоді як *praesens historicum* фіксує погляд у тривалому спогляданні, що спонукає реципієнта не просто сприймати текст, а візуалізувати зображуване в момент його актуалізації. Овідій ніби призупиняє лінійний плин часу, перетворюючи динамічну дію на застиглу, але

"живу" картину: *caeruleos habet unda deos* (2.8) – "вода має лазурових богів"; *terra viros urbesque gerit silvasque ferasque* (2.15) – "земля несе людей і міста, і ліси, і звірів".

Поет часто виходить за межі традиційної дескрипції статичних об'єктів. Описуючи художні полотна, він не лише перелічує фігури, а й відтворює сам генезис їхнього виникнення. Застосування *praesens historicum* розмиває межу між міфічним минулим та теперішнім спогляданням: *gignis Aloidas, aries Bisaltida fallis* (6.117) – "породжуєш Алоїдів, [у подобі] барана обманюєш Бісальтиду". Сцени на полотні не сприймаються як доконані факти – вони відтворюються "тут і зараз" під час кожного акту читання. Відтак реципієнт спостерігає не фінальний результат праці, а безпосередній процес творення образу.

Показовим прикладом такої темпоральної гри постає опис кратера Енея. Хоча генезис самого артефакту представлено через форми минулого часу (*fabricaverat*, 13.683; *caelaverat*, 13.684), опис відтворених на ньому сцен зміщується у площину теперішнього. Це створює ефект "живого" зображення, де Овідій описує активні процеси, перетворюючи статую на візуальний ряд: *effusaeque comas et aperta pectora matres / significant luctum; nymphae quoque flere videntur / siccatosque queri fontes: sine frondibus arbor / nuda riget, rodunt arentia saxa capellae* (13.688–691) – "і з розпущеним волоссям і оголеними грудьми матері виражають скорботу; нимфи також здається, що плачуть і скаржаться на висохлі джерела: без листя дерево голе ціпеніє, гризуть сухе каміння кози".

Екфраза як художній прийом потребує відтворення динаміки в межах статичного об'єкта, чого Овідій досягає за допомогою дієприкметників, що долають лінійність оповіді. Саме ці граматичні форми "консервують" момент метаморфози, перетворюючи плінну дію на візуальну константу. Зокрема, *participium praesentis activi* дозволяє зафіксувати дію у фазі її актуального розгортання. Це імітує оптичну траєкторію погляду по полотну, де об'єкт сприймається як одночасна цілісність, а не послідовність подій: *aequora caelarat medias cingentia terras* (2.6) – "вирізбив моря, що оточують середні землі"; *ipsa sibi plaudat crepitante ciconia rostro* (6.97) – "як лелека, сама собі аплодує клацаючи дзьобом"; *isque gradus templi, natarum membra suarum, / amplectens saxoque iacens lacrimare videtur* (6.99–100) – "і він, обіймаючи сходи храму – тіла своїх доньок, лежачи на камені, здається, що плаче"; *tactumque vereri / adsilientis aquae* (6.106–107) – "і боїться дотику води, що набігає"; *fecit et Asterien aquila luctante teneri* (6.108) – "зобразила й Астерію, яку тримає орел, що бореться". Ця граматична стратегія не лише забезпечує енергію опису, а й трансформує саму природу читацького сприйняття: текст перстає бути статичним звітом про минуле, перетворюючись на актуальний візуальний простір.

Прагматика присутності: стратегії залучення реципієнта. В екфразах Овідія засадниче значення має не лише внутрішня динаміка об'єкта зображення, створена часовими формами, а й складний механізм його суб'єктивного сприйняття. Автор застосовує мовні засоби, що програмують реакцію читача, стираючи межу між художньою вигадкою та дійсністю. Це зумовлює трансформацію описової модальності – від простої констатації візуальних фактів – у площину інтелектуальної гри та філософської рефлексії. У такий спосіб текст позначає шлях від суто візуальної фіксації до глибинної інтерпретації художнього образу.

Одним із ключових граматичних інструментів залучення читача є *coniunctivus potentialis* у формі другої

особи однини. Ця категорія функціонує як своєрідний "лінгвістичний гачок", що втягує реципієнта в змістове поле опису, перетворюючи його зі спостерігача на свідка процесу візуалізації. Використання другої особи в узагальненому значенні створює ефект присутності та акцентує на граничній реалістичності описуваного артефакту.

Описуючи полотно Арахни, Овідій прагне передати ефект "живого" зображення: *verum taurum, freta vera putares* (6.104) – "ти міг би подумати, що це справжній бик, і справжнє море". Тут вживання кон'юнктива *putares* у поєднанні з подвійним епітетом *verum / vera* фокусує увагу на досконалості мімезису. Автор звертається до узагальненого "ти", змушуючи читача повірити у фізичну матеріальність витканого образу. Таке поєднання створює характерний для "Метаморфоз" парадокс, де межа між художньою формою та її сутністю стає плінною.

Аналогічний прийом спостерігаємо в описі карбованого кратера: *urbs erat, et septem posses ostendere portas* (13.685) – "місто було [там зображене], і сім ти міг би вказати брам". Перифраза "сім брам" є прямою алюзією на Фіви, яку Овідій використовує для ідентифікації міста без прямого називання. Вживання конструкції *posses ostendere* підкреслює виняткову деталізацію карбування. Це пряме звернення до реципієнта формує ілюзію фізичної присутності: читач не просто декодує текст, він ніби стоїть перед реальним об'єктом, детально його оглядаючи.

Отже, граматична фігура потенційного кон'юнктива в екфразах Овідія слугує не лише для вираження модальності можливості, а й для підсилення візуальної переконливості наративу. Вона перетворює статичний опис на динамічний процес бачення, де читач постає головним суб'єктом сприйняття.

Якщо потенційний кон'юнктив моделює позицію суб'єкта сприйняття, то пряме звертання до об'єкта опису (апострофа) виступає одним із засадничих засобів досягнення енергії у класичній риторичі. В античній екфрасичній традиції цей прийом функціонує як прагматичний інтенсифікатор, що посилює настановну силу тексту. Його мета – не просто трансляція відомостей про зображення, а спонукання реципієнта відчути його внутрішню динаміку, перетворюючи пасивний опис на акт прямої комунікації з образом. Апострофа персоналізує об'єкт, додаючи йому просторового об'єму та драматизму. Замість відстороненого спостереження читач стає свідком взаємодії, що є квінтесенцією наочного представлення подій.

Овідій активно залучає цей прийом, описуючи полотно Арахни: *te quoque mutatum torvo, Neptune, iuvenco / virgine in Aeolia posuit; tu visus Enipeus / gignis Aloidas, aries Bisaltida fallis, / et te flava comas frugum mitissima mater / sensit equum* (6.115–119) – "тебе також, Нептуне, перетвореного на гризного бика, з дівкою Еолійською зобразила; ти, з'явившись [у подобі] Еніпея, породжуєш Алоїдів; [у подобі] барана, обманюєш Бісальтиду, і тебе, золотокоса, найлагідніша мати плодів [Церера], відчула [у подобі] коня". Поет не просто реєструє міфологічні сюжети – він звертається безпосередньо до божества, створюючи потужну ілюзію присутності.

Ще один виразний приклад знаходимо у зверненні до Алкмени: *Amphitryon fuerit, cum te, Tiryntia, cepit* (6.112) – "[як] Амфітріоном він був, коли тебе, Тіринфянку, захопив". Поет знову звертається до персонажа, зафіксованого на полотні, використовуючи локальний епітет *Tiryntia*. Пряме звернення (*te*) миттєво оприявнює вербальну тканину: реципієнт перстає сприймати фрагмент як опис артефакту і "бачить" живу жінку в момент кульмінації міфологічної події.

Таким чином, використовуючи апострофу, Овідій перетворює перелік сюжетів на галерею "живих" портретів. Це робить екфразу гранично динамічною та візуально експресивною, забезпечуючи ефект повної причетності реципієнта, що і є головною метою античної стратегії енартії.

Паралельно з використанням апострофи, що забезпечує ілюзію безпосередньої присутності, Овідій залучає лексичну анафору для структурування візуального простору та надання темпоритму сприйняття. У структурі екфрази цей прийом виконує подвійну функцію: він виступає інструментом архітектоники образу та регулює емоційний діапазон наративу.

Використання анафоричного повтору *stabat* дозволяє поету моделювати ефект фриза або статичної скульптурної групи, де перед глядачем послідовно постають персоніфіковані пори року: *Verque novum stabat [...] / stabat nuda Aestas [...] / stabat et Autumnus [...] (2.27–29)* – "і Весна юна стояла, стояло голе Літо, стояла й Осінь". Такий повтор фіксує погляд на кожній постаті окремо, трансформуючи лінійний перелік у цілісну монументальну композицію. Анафора тут працює як візуальний акцент, що імітує рух очей спостерігача вздовж об'єкта.

Динамічний аспект анафори яскраво виявляється через повтор дієслова *dat*, який виражає внутрішню енергію процесу творення, імітуючи ритм вплітання нитки або циклічний рух ткацького човника. Повторюваність лексеми акцентує увагу на появі нових деталей артефакту та відтворює вправність рук богині, яка "тче" власний образ: *at sibi dat clipeum, dat acutae cuspidis hastam, / dat galeam capiti (6.78–79)* – "а собі вона дає щит, дає спис із гострим наконечником, дає шолом на голову". У цьому контексті словесний повтор стає лінгвістичним еквівалентом візуального жесту та фізичної дії.

Емоційний пік використання цієї фігури знаходимо в анафорі *sensit*, що забезпечує градаційне нагнітання та передає психологічну напругу міфологічних героїнь. Тут повтор виконує вже не стільки композиційну, скільки експресивно-звинувачувальну функцію: Арахна не просто реєструє сюжети – вона викриває божественну сваволю. Стрімкий перелік, у якому кожна нова ланка посилює критичний пафос зображення, створює ефект емоційного тиску: *sensit equum, sensit volucrem [...], sensit delphina (6.119–120)* – "відчула [тебе, Нептуне] як коня, відчула як птаха... відчула як дельфіна...".

Універсальна роль анафори як ритмічного регулятора, що здатен як "зупинити" мить для детального споглядання статичного образу, так і надати опису стрімкої динаміки, завершує формування імерсивної стратегії Овідія. Таким чином, синтез граматичної модальності потенційності та риторичних фігур залучення дозволяє Овідію стирати дистанцію між текстом і реципієнтом, перетворюючи опис артефакту на імерсивну подію, що розгортається у свідомості читача в режимі реального часу.

Синтаксична іконічність: гіпербатон як інструмент вербальної пластичності. Прагматика присутності зосереджена на психологічному залученні суб'єкта доповнюється стратегією синтаксичної іконічності, де гіпербатон – навмисне роз'єднання синтаксично пов'язаних лексем – стає інструментом словесної виразності (Hasegawa, & Dainotti, 2024), що дозволяє Овідію моделювати просторові характеристики об'єктів, інтегруючи візуальні образи безпосередньо в метричну тканину гекзаметра. Дистанціювання складників речення створює всередині фрази "простір", подібний до живописної перспективи, де семантичний розрив між словами імітує фізичну відстань між предметами.

В описі палацу Сонця поет застосовує гіпербатон для створення ілюзії монументальності, що відповідає високому епічному канону: *Regia Solis erat sublimibus alta columnis (2.1)* – "Палац Сонця був величний на високих колонах". Тут епітет *sublimibus* відокремлений від означуваного іменника *columnis* дієсловом *erat* та прикметником *alta*. Таке розташування слів образно відтворює відчуття висоти та масштабності: опис палацу ніби фізично спирається на "колони", рознесені по краях фрази.

Аналогічно автор візуалізує ієрархічний лад божественного оточення: *Saeculaque et positae spatio aequalibus Horae (2.26)* – "І Віки, і Години, що розставлені були в рівних проміжках". Розрив словосполучення *positae Horae* виразом *spatio aequalibus* дистанційно відтворює розташування фігур у просторі. Синтаксис тут прямо передає візуальну структуру, підкреслюючи статичність та симетрію персонажів навколо трону.

У сюжеті про змагання Мінерви та Арахни гіпербатон дозволяє не просто описувати зображення, а відтворювати композицію полотна на рівні віршового розміру. Окреслюючи центральну частину роботи Мінерви, Овідій синтаксично закріплює ієрархію олімпійців: *bis sex caelestes medio love sedibus altis (6.72)* – "двічі по шість небожителів з Юпітером посередині на високих престолах". Вставна конструкція *medio love* розриває зв'язок між *caelestes* та їхніми *sedibus altis*: порядок слів буквально дублює художню композицію, де постать Юпітера є центральною віссю, навколо якої групуються інші божества.

Завершення роботи Мінерви також позначене гіпербатомом, що виконує роль візуальної рамки: *circuit extremas oleis pacalibus oras (6.101)* – "[Мінерва] оторочує крайні межі мирною оливою". Роз'єднання словосполучення *extremas oras* словами *oleis pacalibus* імітує фізичне обрамлення полотна: лексеми, що позначають край, мовно "замикають" у собі зображений об'єкт.

На противагу впорядкованому обрамленню богині, орнамент Арахни постає як складне сплетіння квітів та плюща. Поет відображає цю техніку через ускладнений порядок слів: *nexilibus flores hederis habet intertextos (6.128)* – "має квіти, переплетені з гнучким плющем". Дистанція між іменником *flores* та прикметником *intertextos* словесно відтворює сам процес ткацтва – фізичне переплетення ниток та елементів візерунка, де синтаксична заплутаність стає еквівалентом художньої фактури.

Овідій застосовує гіпербатон для "охоплення" візуального простору самим тілом тексту. Коли прикметник розташовується на початку рядка, а означуваний іменник – у кінці, структура гекзаметра трансформується у візуальне обрамлення картини: *hactenus antiquo signis fulgentibus aere (13.700)* – "досі [все це було] в давній бронзі сяючими постатями". Дистанціювання означення *antiquo* та іменника *aere* по краях фрази створює ефект матеріальної рами, що фізично замикає попередній опис у цілісний артефакт.

В екфразі кратера Енея гіпербатон не лише структурує простір, а й керує спрямованим поглядом реципієнта, створюючи ілюзію руху: *tum de virginea geminos exire favilla, / ne genus intereat, iuvenes (13.697–698)* – "із дівочого попелу, щоб не загинув їх рід, двоє вийшло юнаків-близнят". Синтаксичний розрив між *geminos* та *iuvenes* створює текстуальну паузу, яка імітує момент дива – поступову появу живих постатей із попелу. Це породжує ефект "сповільненої зйомки": читач спостерігає не статичний результат, а саму динаміку метаморфози.

Гнучкість латинського синтаксису дає Овідію змогу створювати "текстові рамки", де рознесення частин словосполучення до країв віршового рядка імітує охоплення

поглядом цілісного об'єкта. Це надає опису ознак тривимірності, а гіпербатон передає симетрію і візуальну рівновагу виробу: *argenti bifores radiabant lumine valvae* (2.4) – "двобічні двері сяяли світлом срібла". Така архітекtonіка на формальному рівні вказує на впорядкованість деміургічного ладу, перетворюючи читання на акт безпосереднього естетичного споглядання.

На основі проведеного аналізу, можна виокремити такі ключові функції гіпербатона в структурі екфрази: рамкова – встановлює просторові межі об'єкта, "консервуючи" опис усередині синтаксичної конструкції; процесуальна – уповільнює темп читання, імітуючи процес трансформації або поступової появи художнього образу; ієрархічна – акцентує на смисловому центрі зображення, розташовуючи головну постать у фокусі розірваної фрази; архітекtonічна – відтворює пропорції та рівновагу артефакту через дзеркальний або перехресний порядок слів; іконічна – імітує фізичне переплетення елементів (напр., техніку ткацтва) на рівні синтаксичної організації.

Взаємодія цих стратегій свідчить, що гіпербатон у Овідія – це не лише метрична необхідність, а фундаментальний механізм візуального моделювання. У межах екфрази він забезпечує вербальну пластику: розташування лексем відтворює фізичну структуру об'єкта. Порядок слів стає частиною візуального коду, що дозволяє реципієнту відчувати "архітектурну" вагу фрази. Овідій не просто описує предмет – він вибудовує текст, у якому синтаксис дзеркально втілює художню форму.

Дискусія і висновки

Дослідження лінгвотекtonіки візуального образу в "Метаморфозах" Овідія дає змогу розкрити механізми трансформації вербального коду у візуальний. Аналіз підтверджує: латинська мова в ідіостилі поета є не просто засобом опису, а складним інструментом "архітектурного" конструювання простору, де кожна морфосинтаксична одиниця виконує функцію "будівельного блока".

Зіставляючи отримані результати з класичними теоріями інтермедіальності, варто зауважити, що стратегія Овідія долає межі дефініції Дж. Геффермана, який трактував екфразу як "вербальну репрезентацію візуальної репрезентації" (Heffernan, 2004). Натомість встановлено, що поет не обмежується копіюванням іконічного образу, а фактично відтворює процес його генезису. Це реалізується через активне використання лексико-семантичного поля творення (*pingere, caelare, fabricare*) та впровадження концепту *argumentum*, що перетворює статичний артефакт на динамічний текст, відкритий для "прочитання".

Наші дані узгоджуються із висновками Ф. Гарді та Дж. Нокса щодо інтегрованості екфрази в структуру *carmen perpetuum* (Hardie, 2002; Knox, 2009). Проте, на відміну від суто літературознавчих студій, у цій роботі акцентовано на лінгвістичному аспекті такої інтеграції. Виявлено, що Овідій нівелює дистанцію між статикою об'єкта та динамікою наративу завдяки застосуванню *praesens historicum* та *participium praesentis activi*, що створює ефект "живого" зображення та "вічної теперішності" (Andranovich, 2023). Це обґрунтовує гіпотези про "кінематографічність" стилю Овідія (Formisano, 2021; Salzman-Mitchell, 2005; Winkler, 2020), проте ми довели, що цей ефект базується на конкретних просторових маркерах (*hac, illic, medius*) та градієнтній вербалізації світлотіні й кольору.

Наукова новизна дослідження полягає у виокремленні синтаксичної іконічності як засадничого принципу лінгвотекtonіки. Встановлено, що гіпербатон виконує не

лише метричну, а й візуалізаційну функцію: дистантне розташування синтаксично пов'язаних компонентів у гекзаметрі імітує архітектоніку або фактуру зображуваного.

Основними висновками дослідження є такі положення:

1. Трирівнева система лінгвотекtonіки: візуальний образ в Овідія базується на номінації (маркери межі), дескрипції (вербалізація фактури та матеріалу) та орієнтації (директивне управління поглядом реципієнта).

2. Прагматична спрямованість екфрази: використання *coniunctivus potentialis (putares, posses)* та прямих звертань (апостроф) до персонажів стирає межу між текстом і реципієнтом, перетворюючи читача на активного свідка метаморфози.

3. Дзеркальність синтаксису та форми: гіпербатон виступає інструментом вербальної пластики, що відтворює ієрархію, симетрію та об'ємність візуального простору безпосередньо на рівні структури речення.

Практичне значення роботи полягає у можливості застосування розробленої методики структурно-семантичного аналізу для вивчення інтермедіальних зв'язків у літературі пізніших епох. Отримані результати можуть бути використані в курсах класичної філології та в перекладацькій практиці для адекватного відтворення візуальної динаміки античної поезії. Дослідження відкриває перспективи для подальшого вивчення когнітивних механізмів рецепції візуального в античній традиції.

Джерела фінансування. Фінансування забезпечено Київським національним університетом імені Тараса Шевченка.

Список використаних джерел

- Бовсунівська, Т. В. (2016). Роль екфразису в сучасному літературному процесі. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*, 4, 72–76. <https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/253>
- Генералюк, Л. (2013). Екфразис і гіпотипозис: проблеми диференціації. *Слово і час*, 11, 50–61. https://il-journal.com/index.php/journal/issue/view/121/11-2013_pdf
- Овідій Назон, П. (2021). *Метаморфози* (А. Содомора, Пер.). Априорі.
- Фесенко, Є. В. (2013). Екфразис: специфіка визначення та особливості функціонування. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомилинського. Серія "Філологічні науки"*, 4(12), 227–229. http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nvmduf_2013_4_12_49.pdf
- Юхимук, Я. В. (2015). Екфразис як функціональна складова інтермедіальності та інтертекстуальності. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили. Серія "Філологія. Літературознавство"*, 259(247), 155–160.
- Andranovich, N. M. (2023). *Imagination in Motion: Ekphrastic Description in Ovid's Metamorphoses*. (Publication No. 30573150) [Doctoral dissertation, Fordham University]. ProQuest Dissertations Publishing. <https://research.library.fordham.edu/dissertations/AAI30573150>
- Darab, A. (2025). *Nulli sua forma manebat* (Met. 1.17): On the Corporeality of Ovid's *Metamorphoses*. *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, 65(1), 45–61. <https://doi.org/10.1556/068.2025.00177>
- Demiralp, D. (2020). From Imagination to Speech – An Ekphrasis Example from Ovid's *Metamorphoses*: "The Crater of Aeneas". *Euroasia Journal of Social Sciences & Humanities*, 7(3), 64–67. <https://www.euroasiajournal.com/index.php/eurossh/article/view/24>
- Formisano, M. (2021). Echo's revenge: Ovid's *Metamorphoses* and Spike Jonze's *Her*. *Eugesta*, 11, 221–247. <https://dx.doi.org/10.54563/eugesta.162>
- Hardie, Ph. (2002). *Ovid's poetics of illusion*. Cambridge University Press.
- Hasegawa, A. & Dainotti, P. (2024). The Style of Latin Poetry. In P. Dainotti, A. Hasegawa & S. Harrison (Ed.), *Style in Latin Poetry* (pp. 1–18). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783111067353-001>
- Heffernan, J. A. W. (2004). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. University of Chicago Press.
- Knox, P. E. (Ed.). (2009). *A Companion to Ovid*. Wiley-Blackwell. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/book/10.1002/9781444310627>
- Ovid. (2004). *P. Ovidi Nasonis: Metamorphoses* (R. J. Tarrant, Ed.). Oxford University Press.
- Panagiotidou, M.-E. (2022). Collaborative Ekphrasis: Multimodal Interplay. In *The Poetics of Ekphrasis: A stylistic approach* (pp. 189–245). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-031-11313-0_6
- Salzman-Mitchell, P. B. (2005). *A Web of Fantasies: Gaze, Image, and Gender in Ovid's Metamorphoses*. Ohio State University Press. <https://muse.jhu.edu/book/28257>
- Winkler, M. M. (2020). *Ovid on screen: A montage of attractions*. Cambridge University Press.

References

- Andranovich, N. M. (2023). *Imagination in Motion: Ekphrastic Description in Ovid's Metamorphoses*. (Publication No. 30573150) [Doctoral dissertation, Fordham University]. ProQuest Dissertations Publishing. <https://research.library.fordham.edu/dissertations/AAI30573150>
- Bovsunivska, T. V. (2016). The role of ekphrasis in the modern literary process. *Literary Process: Methodology, Names, Trends*, 4, 72–76 [in Ukrainian]. <https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/253>
- Darab, Á. (2025). *Nulli sua forma manebat* (Met. 1.17): On the Corporeality of Ovid's *Metamorphoses*. *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, 65(1), 45–61. <https://doi.org/10.1556/068.2025.00177>
- Demiralp, D. (2020). From Imagination to Speech – An Ekphrasis Example from Ovid's *Metamorphoses*: "The Crater of Aeneas". *Euroasia Journal of Social Sciences & Humanities*, 7(3), 64–67. <https://www.euroasiajournal.com/index.php/eurssh/article/view/24>
- Fesenko, Ye. V. (2013). Ekphrasis: specificity of defining and characteristics of functioning. *Scientific Bulletin of V.O. Suchomylnsky Mykolaiv State University. Series "Philological Sciences"*, 4(12), 227–229 [in Ukrainian]. http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nvmduf_2013_4.12_49.pdf
- Fornisano, M. (2021). Echo's revenge: Ovid's *Metamorphoses* and Spike Jonze's *Her*. *Eugesta*, 11, 221–247. <https://dx.doi.org/10.54563/eugesta.162>
- Hardie, Ph. (2002). *Ovid's poetics of illusion*. Cambridge University Press.
- Hasegawa, A. & Dainotti, P. (2024). The Style of Latin Poetry. In P. Dainotti, A. Hasegawa & S. Harrison (Ed.), *Style in Latin Poetry* (pp. 1–18). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783111067353-001>
- Heffernan, J. A. W. (2004). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. University of Chicago Press.
- Heneraliuk, L. (2013). Ekphrasis and hypotyposis: Problems of differentiation. *Word and Time*, 11, 50–61 [in Ukrainian]. https://il-journal.com/index.php/journal/issue/view/121/11-2013_pdf
- Knox, P. E. (Ed.). (2009). *A Companion to Ovid*. Wiley-Blackwell. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/book/10.1002/9781444310627>
- Ovid. (2004). *P. Ovidi Nasonis: Metamorphoses* (R. J. Tarrant, Ed.). Oxford University Press.
- Ovidius Naso, P. (2021). *Metamorphoses* (A. Sodomora, Trans.). Apriori [in Ukrainian].
- Panagiotidou, M.-E. (2022). Collaborative Ekphrasis: Multimodal Interplay. In *The Poetics of Ekphrasis: A stylistic approach* (pp. 189–245). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-031-11313-0_6
- Salzman-Mitchell, P. B. (2005). *A Web of Fantasies: Gaze, Image, and Gender in Ovid's Metamorphoses*. Ohio State University Press. <https://muse.jhu.edu/book/28257>
- Winkler, M. M. (2020). *Ovid on screen: A montage of attractions*. Cambridge University Press.
- Yukhymuk, Ya. V. (2015). Ekphrasis as a functional component of intermediality and intertextuality. *Scientific Papers of Petro Mohyla Black Sea State University. Series "Philology. Literary Studies"*, 259(247), 155–160 [in Ukrainian]. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdufl_2015_259_247_31

Отримано редакцією журналу / Received: 24.12.25
Прорецензовано / Revised: 16.02.26
Схвалено до друку / Accepted: 27.02.26
Опубліковано / Published: 21.04.26

Oksana KOSHCHII, PhD (Philol.), Assoc. Prof.
ORCID ID: 0000-0001-7764-6684
e-mail: o.koshchii@knu.ua
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

LINGUOTECTONICS OF THE VISUAL IMAGE IN OVID'S "METAMORPHOSES": THE STRUCTURAL-SEMANTIC DIMENSION OF LATIN EKPHRASIS

Background. *The interaction of verbal and visual codes in ancient culture is based on the principle of ut pictura poesis and the rhetorical mechanisms of enargeia and hypotyposis. Ovid's poem "Metamorphoses" emerges as a unique synthesis of epic design and visual saturation, where the fixation of moments of transformation serves as a key ontological principle. The relevance of the study is driven by the "visual turn" in contemporary humanities and the need to examine the actual linguistic foundation of ekphrasis. The purpose of the study is a comprehensive analysis of the linguotectonics of the visual image in the poem by identifying the structural-semantic specificity of Latin ekphrasis.*

Methods. *The methodology of the work is based on a synthesis of classical philology tools and the theory of intermediality. The study employs a hermeneutic-philological analysis of the original, a structural-semantic analysis of lexical fields of visuality, and a morpho-syntactic analysis to investigate the imitation of plasticity and the dynamics of the image.*

Results. *It has been established that artifactual ekphrasis in Ovid is processual, as it focuses on the very act of image creation. Three levels of markers are identified: nomination, description, and orientation. Nomination markers (formulas with erat, names of demiurges, floral framing) function as a textual "frame" that separates the visual space from the narrative. Descriptive means include the verbalization of light, color, and texture, where an extensive system of lexemes denoting radiance creates an effect of luminescence. The orientation level is realized through spatial cues (hac, illic, medius) and a gradation of epithets that model the three-dimensional architecture of the object. It has been found that the use of praesens historicum and participium praesentis activi bridges the gap between the statics of the material and the dynamics of the event. The pragmatic aspect is provided by the use of coniunctivus potentialis, which blurs the boundary between the text and the recipient. It is proven that syntactic iconicity (hyperbaton) mirrors the physical form of the artifact directly within the sentence structure.*

Conclusions. *The study confirms that the linguotectonics of the visual image in Ovid is a complex system of "architectural" space construction, where linguistic units function as "building blocks" of the image. The author does not simply copy the object but reconstructs the process of its genesis through the lexis of creation and the argumentum concept 3. The main conclusions are the justification of the pragmatic orientation of ekphrasis and the ability of syntax to model the plasticity of visual space.*

Keywords: *enargeia, hypotyposis, hyperbaton, praesens historicum, intermediality, text visualization, syntactic iconicity.*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.