

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Інститут філології

На правах рукопису

Ластовець Марія Юрївна

УДК 811. 124'373.821

**ЛІНГВОПОЕТИКА
ЛАТИНСЬКОМОВНИХ АВТОРІВ РАННЬОМОДЕРНОЇ
УКРАЇНИ КІНЦЯ XVII-ПОЧАТКУ XVIII СТ.**

Спеціальність 10.02.14 – класичні мови. Окремі індоєвропейські мови

Дисертація
на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник –
Миронова Валентина Миколаївна
кандидат філологічних наук,
доцент

КИЇВ – 2016

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІНГВОПОЕТИКИ ЛАТИНСЬКОМОВНИХ АВТОРІВ РАННЬОМОДЕРНОЇ УКРАЇНИ КІН. XVII- ПОЧ. XVIII СТ.....	13
1.1. Основні поняття лінгвопоетики художнього тексту.....	13
1.1.1. Структура художнього тексту як об'єкта філологічного дослідження.....	15
1.1.2. Методологічна основа лінгвістичного аналізу дослідження художнього тексту.....	20
1.1.3. Лінгвопоетика і методика лінгвопоетичного аналізу.....	26
1.2. Суспільно-політичні, мовно-культурні, естетико-філософські чинники формування особистості латинськомовного поета в ранньомодерній Україні кін. XVII-поч. XVIII ст.....	35
1.2.1. Суспільно-політичний контекст формування особистості латинськомовного поета.....	35
1.2.2. Мовна концепція Київської школи та академії як ідеологічний фундамент латинськомовної літератури в Україні кін. XVII- поч. XVIII ст.....	51
1.2.3. Естетика бароко та її втілення у творчості українських латинськомовних поетів.....	59
1.2.4. Теорія поезії та поетичних жанрів в українських латинськомовних поетиках кін. XVII-поч. XVIII ст.....	67
Висновки до Розділу 1.....	93
РОЗДІЛ 2. ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ	

ЛАТИНСЬКОМОВНОЇ ПОЕЗІЇ.....	96
2.1. Лексико-семантичні особливості латинськомовних поетичних творів Іларіона Ярошевицького, Григорія Вишньовського, Стефана Яворського, Феофана Прокоповича.....	96
2.1.1. Міфологічні образи та сюжети як уособлення античності в латинськомовних поезіях Іларіона Ярошевицького, Григорія Вишньовського, Стефана Яворського, Феофана Прокоповича.....	96
2.1.2. Топоніми як засіб міфологізації дійсності українськими латинськомовними поетами.....	105
2.1.3. Специфіка вживання конфесіоналізмів у латинськомовних поезіях Іларіона Ярошевицького, Григорія Вишньовського, Стефана Яворського, Феофана Прокоповича.....	108
2.2. Фонетичні та лексико-стилістичні особливості поетичних творів Іларіона Ярошевицького, Григорія Вишньовського, Стефана Яворського, Феофана Прокоповича.....	113
2.2.1. Фонетичні авторські повтори як засоби посилення експресивності звучання текстів.....	113
2.2.1.1. Алітерація й асонанс.....	113
2.2.1.2. Гомеотелевтон і гомеоптотон.....	116
2.2.2. Лексичні повтори як засоби створення додаткової емоційності та емпатичності.....	117
2.2.2.1. Морфологічні повтори.....	117
2.2.2.2. Анафора й епіфора.....	120
2.2.3. Стилістичні тропи і фігури як засоби вираження образного простору.....	125
2.2.3.1. Метафора.....	125
2.2.3.2. Алєгорія як складна метафора.....	128

2.2.3.3. Антономазія як різновид алюзії	129
2.2.3.4. Гіпербола	131
2.2.3.5. Порівняння.....	133
2.2.3.6. Звертання	135
2.2.3.7. Гіпотипоза.....	136
2.2.3.8. Перифраза.....	138
2.3. Особливості поетичного синтаксису латинськомовних творів Іларіона Ярошевицького, Григорія Вишньовського, Стефана Яворського, Феофана Прокоповича.....	141
2.3.1. Інверсія та гіпербатон як різновид інверсії.....	141
2.3.2. Паралелізм та антитеза як різновид паралелізму	144
Висновки до Розділу 2.....	147
РОЗДІЛ 3. ЛІНГВОПОЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ЛАТИНСЬКОМОВНОЇ ПОЕЗІЇ КІН. XVII–ПОЧ. XVIII СТ.....	149
3.1. Лінгвопоетичний аналіз оригінальних поетичних творів Феофана Прокоповича.....	149
3.2. Лінгвопоетичні особливості панегірика « <i>Iter laureatum</i> » Григорія Вишньовського.....	166
3.3. Лінгвопоетичні особливості поезії Іларіона Ярошевицького « <i>Cupido seu amor alatus</i> ».....	180
3.4. Лінгвопоетичні особливості «Елегії» Стефана Яворського.....	188
Висновки до Розділу 3.....	193
ВИСНОВКИ.....	198
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	201

ВСТУП

Українська латинськомовна література починає формуватися на початку XVI ст. (Павло Русин з Кросна), набуваючи особливого розмаху після проголошення Брестської міжцерковної унії 1596 р. Полемічна боротьба між опонентами вимагала відповідного знання латинської мови як основної мови релігії та науки тогочасної Західної Європи. У цей час починається злет київської латинської вченості і формування різножанрової латинськомовної поезії. Незаперечним залишається той факт, що латинська поетична мова в Україні кін. XVII– поч. XVIII ст. була варіативною, оскільки, з одного боку, логічно продовжувала класичні взірці, а з іншого – внаслідок міжмовних контактів не була позбавлена модифікацій, зазнаючи впливу естетики і поетики бароко.

Творчі ідеали та пошуки особистості латинськомовного поета кін. XVII– поч. XVIII ст. в Україні формувалися під впливом сукупності чинників: суспільно-політичного, естетико-філософського, мовно-культурного й літературного. Основним джерелом для наукового аналізу тогочасної поезії є рукописні збірки поетик і риторик.

Вивчення київських поетичних та риторичних курсів почалося із середини XIX ст. і пов'язане з ім'ям українського академіка М. Петрова, до кола наукового інтересу якого належать питання викладання словесних наук та проведення літературних занять у Київській академії. Матеріалом для праць слугували рукописи латинськомовних поетик та риторик, датовані XVII– XVIII ст., зокрема: «*Liber artis poëticae*» (1637 р.) А. Старновецького та М. Котозварського, «*Fons Castalius*» (1685 р.), «*Leo Roxolanus*» (1693 р.), «*Lyra*» (1696 р.), «*Concha*» (1698 р.) Стефана Яворського, «*De arte poëtica*» (1705 р.) та «*De arte rhetorica*» (1706 р.) Феофана Прокоповича, «*Idea artis poësos*» (1707 р.) Лаврентія Горки, анонімна поетика «*Parnassus*» (1719– 1720 pp.), «*Hortus*

poëticus» (1736 р.) Митрофана Довгалевського, «*Praecepta de arte poëtica*» (1746 р.) Георгія Кониського.

Частково українські латинськомовні поетики та риторики проаналізовані у працях А. Кадлубовського («*Правила піитические*» Аполлоса Байбакова, 1899 р.), Д. Бабкіна («*Русская риторика начала XVII в.*», 1951 р.), В. Данилевського («*Ломоносов на Украине*», 1954 р.), П. Попова («*З історії поетики на Україні*», 1959 р.), Ю. Мушака («*Овідій у «Поетиці» Ф. Прокоповича*», 1960 р.), Р. Лужного («*Поэтика Феофана Прокоповича и теория поэзии в Киево-Могилынской академии (первая половина XVIII в.)*», 1966 р.), П. Левіна («*Wykłady poetyki w uczelniach rosyjskich (1722–1774) a tradycje polskie*», 1974 р.) та ін.

Більш ґрунтовний аналіз вітчизняних латинськомовних поетик та риторик міститься у наукових розвідках українських учених: Г. Сивоконя («*Давні українські поетики*», 1960 р.), В. Кречотня («*Байки в українській літературі XVII–XVIII ст.*», 1963 р.; «*Київська поетика 1637 року*», 1981 р.), Д. Наливайка («*Київські поетики XVII – початку XVIII ст. у контексті європейського літературного процесу*», 1981 р.; «*Українські поетики і риторики епохи бароко: типологія літературно-критичного мислення та художня практика*», 2001 р.) Найповнішим дослідженням українських латинськомовних поетичних та риторичних курсів є монографія В. Маслюка «*Латинськомовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII ст.*» (1983 р.). Перспективи вивчення латинськомовних поетик та риторик в Україні XVII– XVIII ст. окреслено у праці О. Циганок («*Про перспективні напрямки дослідження давніх українських поетик*», 2012 р.).

Ще одним напрямком дослідження української латинськомовної спадщини є вивчення мовних особливостей творів одного автора або творів, об'єднаних спільною тематикою чи жанром, у таких аспектах: граматичному

(Н. Безбородько, Н. Корж, О. Косіцька, В. Миронова); лексичному (Н. Бойко, С. Гриценко), жанрово-стилістичному (П. Берков, Дж. Броджі-Бергофф, О. Кошій, П. Левін, О. Лефтерова, Д. Лібуркін, Дж. С'єдіна, О. Ситько, Б. Уленбрух, О. Циганок Л. Шевченко-Савчинська, Р. Щербина, Л. Янковська) та ін.

Відсутність спеціальних досліджень латинськомовної поезії в Україні кін. XVII– поч. XVIII ст., присвячених лінгвостилістичним та лінгвопоетичним аспектам, зумовили актуальність даної роботи. Аналізований період характеризується розквітом латинськомовної поезії, що пов'язано з піднесенням Київської академії, а також розробкою теорії літературних жанрів та віршоскладання – процесу, на який посутньо вплинули лінгвоестетичні настанови бароко. Ще однією особливістю латинськомовної літератури цього періоду є приналежність авторів до духовного сану, що, безумовно, позначилося на тематиці та сюжетах їхніх творів.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю створення цілісної картини розвитку латинськомовної української літератури, що мотивує введення в науковий обіг латинськомовних творів українських поетів кін. XVII– поч. XVIII ст. з увагою до лінгвостилістичного та лінгвопоетичного аналізу та перекладу досліджуваних текстів.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана в межах загальної наукової теми «Актуальні проблеми філології» (номер державної реєстрації 02 БФ 004-01), що розробляється в Інституті філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Тема дисертації була затверджена на вченій раді Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, протокол № 4 від 29 жовтня 2015 року.

Мета дослідження – аналіз лінгвостилістичних та лінгвопоетичних

особливостей латинськомовних українських поетичних творів кін. XVII–поч. XVIII ст.

Досягнення зазначеної мети передбачає виконання таких **завдань**:

- 1) проаналізувати теоретичні праці з лінгвопоетики художнього тексту;
- 2) обґрунтувати доцільність і перспективність використання методів та прийомів лінгвостилістичного та лінгвопоетичного аналізу при дослідженні латинськомовних поетик та риторик кін. XVII–поч. XVIII ст.;
- 3) дослідити історико-літературний та культурологічний контекст формування та функціонування латинськомовної поезії в Україні кін. XVII–поч. XVIII ст.;
- 4) розглянути теорію літературних жанрів та віршування на матеріалі латинськомовних поетик та риторик кін. XVII–поч. XVIII ст.;
- 5) визначити соціокультурні чинники та шляхи формування особистості латинськомовного поета в Україні кін. XVII–поч. XVIII ст.;
- 6) схарактеризувати барокові інновації у поезії латинськомовних авторів кін. XVII–поч. XVIII ст.;
- 7) проаналізувати мовну ситуацію, яка склалася на українських землях у кін. XVII – на поч. XVIII ст.;
- 8) дослідити оригінальні різножанрові латинськомовні поетичні твори Феофана Прокоповича, Іларіона Ярошевицького, Стефана Яворського та Григорія Вишньовського з метою виявлення лінгвостилістичних особливостей;
- 9) визначити лінгвопоетичні особливості різножанрових латинськомовних творів Феофана Прокоповича, Іларіона Ярошевицького, Стефана Яворського та Григорія Вишньовського, схарактеризувати специфіку їхнього використання кожною з мовних особистостей авторів аналізованих текстів.

Об'єктом дослідження є латинськомовна українська поезія кін. XVII–

поч. XVIII ст. у її жанровому різноманітті.

Предмет дослідження – лінгвостилістичні та лінгвопоетичні особливості латинськомовних поетичних творів, створених в Україні кін. XVII–поч. XVIII ст.

Матеріалом дослідження є оригінальні тексти поетичних творів Григорія Вишньовського («*Iter laureatum*»), Феофана Прокоповича («*Descriptiuncula Kijoviae*», «*Elegia*», «*Laudatio Borysthenis*», «*Comparatio vitae monasticae cum civili*», «*Epinicium*», «*Elegia parenetica*», «*Carmen gratulatorium*»), Стефана Яворського («*Possessoris horum librorum luctuosum vale*»), Іларіона Ярошевицького («*Cupido sive amor alatus*») загальним обсягом 2500 поетичних рядків.

Джерельну базу дослідження становлять частково авторські, частково анонімні рукописні видання поетичних та риторичних курсів, що зберігаються у спецфондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, які містять, зокрема, і досліджувані тексти: «*Fons Castalius*» (1685 p.), «*Cunae Bethleemicae*» (1686–1687 pp.), «*Camoena in Pamasso*» (1689 p.), «*Leo Roxolanus*» (1693 p.), «*Cytheron bivertex*» (1694–1695 pp.), «*Rosa inter spinas*» (1696–1697 pp.), «*De arte poëtica libri III*» (1705 p.), «*Cedrus Apollinis*» (1702 p.), «*Idea artis poëseos*» (1707 p.), «*Lyra Heliconis*» (1709 p.), «*Pamassus*» (1719 p.), «*Praecepta de arte poëtica*» (1735 p.), «*Hortus poëticus*» (1736 p.).

Методи дослідження. У дисертаційній роботі використано комплекс лінгвістичних методів: лінгвостилістичного та лінгвопоетичного аналізу для виявлення фонетичних, лексико-семантичних, риторико-стилістичних і синтаксичних особливостей поетичних творів; культурологічної інтерпретації мовних явищ при дослідженні функціонування латинської мови як цілісної структури в етнокультурному континуумі Східної Європи; контекстуально-

інтерпретаційний метод спостереження над словом у поетичному тексті. У роботі також застосовано загальнонаукові методи: *описовий* з елементами *суцільної вибірки, класифікація, систематизація та узагальнення*.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що *вперше* в українській лінгвістиці: а) системно проаналізовано латинськомовну українську поезію кін. XVII–поч. XVIII ст.; б) з'ясовано визначальні особливості латинськомовних поетичних творів: мовно-художню специфіку (стильові ознаки, образно-тематичний ареал, художні засоби, риторичні прийоми) в контексті історико-культурних обставин кін. XVII–поч. XVIII ст., що посутньо вплинули на перебіг літературного процесу в Україні (роль латини у розвитку європейської літератури, морально-естетичні норми тогочасного поетичного мистецтва); в) здійснено лінгвопоетичний аналіз оригінальних латинськомовних текстів різножанрових поетичних творів, зокрема: панегірика «*Iter laureatum*» Григорія Вишньовського; ліричної поеми «*Descriptiuncula Kijoviae*», елегійної поеми «*Elegia*», панегіриків «*Laudatio Borysthenis*», «*Carmen gratulatorium*» Феофана Прокоповича; елегії «*Possessoris horum librorum luctuosum vale*» Стефана Яворського; та елегійної поеми «*Cupido seu amor alatus*» Іларіона Ярошевицького.

Теоретичне значення дослідження полягає в тому, що його результати є внеском до історичної лінгвопоетики (висвітлено лінгвопоетичні особливості українських латинськомовних поетичних творів кін. XVII–поч. XVIII ст.); лінгвостилістики і літературознавства (визначено тропи і риторичні прийоми для творення поетичних образів, що характеризують відповідну добу); історії літературної мови (уточнено місце латинськомовної поезії у системі жанрів української літератури). Отримані результати лінгвопоетичного та лінгвостилістичного аналізу суттєво доповнюють відомості про особливості українського різновиду барокової поетичної латини, а отже, є підставовими для

визначення спільних критеріїв оцінки латинськомовних творів та виявлення впливу античної традиції у процесі їхнього написання.

Практичне значення роботи полягає в можливості використання її результатів та висновків у теоретичних і практичних курсах з лінгвопоетики, лінгвостилістики та лінгвокультурології. Текст та основні положення можуть бути використані мовознавцями, літературознавцями, культурологами, істориками барокової літератури та іншими фахівцями при дослідженні українських латинськомовних джерел XVII–XVIII ст., а також при викладанні спецкурсів з лінгвопоетики та лінгвостилістики барокової латини в Україні.

Особистий внесок здобувача. Усі результати наукового дослідження отримані дисертантом особисто, усі статті написані без співавторства.

Апробація результатів дисертації. Основні положення і результати дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри загального мовознавства і класичної філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, на міжнародних і всеукраїнських наукових конференціях: щорічних конференціях професорсько-викладацького складу Інституту філології (Київ, 2012–2015); Міжнародній науковій конференції, присвяченій пам'яті А. О. Білецького та С. В. Семчинського (Київ, 2012); Міжнародній науковій конференції «Етнознакові функції культури: мова, література, фольклор» (Київ, 2013); Всеукраїнській науковій конференції за участю молодих учених «Філологічна наука в інформаційному суспільстві» (Київ, 2014); Наукових читаннях «Античний світ і сучасність» (Київ, 2014); Міжнародній науковій конференції «Сучасна філологія: парадигми, напрямки, проблеми» (Київ, 2014); Всеукраїнських наукових читаннях за участю молодих учених «Дух нового часу у дзеркалі слова і тексту» (Київ, 2015); VI Міжнародному конгресі білорусистів (Мінськ, 2015) та ін.

Публікації. Основні положення дослідження викладено у семи

одноосібних статтях, із яких шість опубліковано в наукових виданнях, затверджених ДАК України як фахові, та одна в зарубіжному науковому фаховому виданні Угорщини.

Структура і обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного з них, загальних висновків, списку використаної літератури (220 позицій). Загальний обсяг дисертації становить 228 с., із них основний текст – 200 с.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ
ЛІНГВОПОЕТИКИ ЛАТИНСЬКОМОВНИХ АВТОРІВ
РАНЬОМОДЕРНОЇ УКРАЇНИ КІН. XVII-ПОЧ. XVIII СТ.

1.1. Основні поняття лінгвопоетики художнього тексту

1.1.1. Структура художнього тексту як об'єкта філологічного дослідження

Історія філологічної думки яскраво свідчить про незгасаючий інтерес дослідників до вивчення текстів художньої мови. Змінювалися погляди вчених на мову, з'являлися нові підходи до вивчення тексту, проте сам текст, як об'єкт філологічних едіцій, залишався незмінним. Адже, як пише З. Тураєва, художня мова є особливою знаковою системою, яка є єдиною для всіх мов, і у якій поєднується відображення об'єктивного світу та авторська вигадка [173, с. 13].

Напрямки філологічної науки, які так чи інакше стосувалися вивчення художніх текстів, найбільш повно представлені у праці російського мовознавця В. Нерознака, серед яких:

- 1) риторичний (сер. XVIII–поч. XIX ст., М. Ломоносов);
- 2) зіставний (поч. XIX–сер. XIX ст., Ф. Буслаєв, І. Давидов, К. Зеленецький, Н. Кошанський, І. Ризький);
- 3) філологічний (1862–1924 рр., А. Веселовський, О. Потебня);
- 4) формальний (1917–1929 рр., О. Брик, Б. Ейхенбаум, В. Жирмунський, Ю. Тинянов, В. Шкловський, Р. Якобсон, Л. Якубинський);
- 5) лінгвопоетичний (В. Виноградов, Г. Винокур, Б. Ларін, Л. Якубинський);

- 6) філолого-філософський (М. Бахтін);
- 7) структурно-семіотичний (60-90-ті рр. ХХ ст., М. Гаспаров, В. Іванов, Ю. Лотман, В. Топоров);
- 8) концептуально-культурологічний (С. Аскольдов-Алексєєв, А. Вежбицька, Д. Лихачев, Ю. Степанов) [118, с. 7– 8]

Основоположником науки про мову художньої літератури вважають академіка В. Виноградова, який наголошував на необхідності методологічного вивчення художньої мови у рамках окремої дисципліни, об'єктом якої має бути не сама мова як суспільне явище, а її функціонування у сфері естетичного [21, с. 29].

Крім того, вчений визначив можливі підходи у дослідженні художньої мови. Перший із них полягає у розумінні словесно-художнього твору, як естетичної єдності. Такий підхід передбачає глибоке розуміння композиції і стилю твору, можливість побачити діалектичну єдність окремих частин і цілого, підпорядкованість кожного структурного елементу головній ідеї твору.

Другий напрямок дослідження пов'язаний із вивченням тексту на звуковому та фонетичному рівнях, де у процесі аналізу твору розглядається його ритмічна організація. На початку минулого століття російський дослідник Л. Якубинський писав про те, що звукова будова вірша і його зміст знаходяться в емоційній залежності одне від одного [196, с. 45].

Особливий інтерес до ритміко-синтаксичної та звукової організації художнього тексту був характерний для кін. ХІХ– поч. ХХ ст. Варто згадати мало цитовані на сьогодні роботи О. Брика «Звукові повтори» (1917 р.), «Ритм і синтаксис» (1927 р.), у яких автор першорядну роль у поезії віддає ритму, говорячи про те, що саме ритм дає розуміння вірша, а не навпаки. Оригінальним зверненням до ритміки вірша стало музичне прочитання К. Дебюсі поетичної збірки П. Верлена «Романси без слів». Незважаючи на важливість ритмічної

організації для розуміння та інтерпретації художнього твору, найбільше труднощів, на думку В. Виноградова, виникає при вивченні його граматичної структури, образної мови та при аналізі мовленнєвої структури образу автора, оповідача та персонажів [21, с. 47]

Образ автора академік вивів у ранг однієї із головних проблем дослідження структури літературно-художнього твору: «в образі автора, як у фокусі, сходяться всі структурні якості словесно-художнього цілого» [21, с. 211].

Вагомий внесок у формування та теоретизацію вчення про структуру художніх творів зробив представник Тартуської школи семіотики Ю. Лотман у працях «Структура художнього тексту» (1970 р.) та «Аналіз поетичного тексту» (1972 р.). Учений розробив власну методику аналізу внутрішньої структури художніх творів, а також провів чітку диференціацію між поетичним та непоетичним текстом. Нас, насамперед, цікавить те, яким чином поетичний текст докорінно відрізняється від усіх інших текстових структур, і за допомогою чого створюється його специфічність та унікальність.

На думку Ю. Лотмана, особливість поетичної мови полягає, по-перше, у тому, що будь-які елементи мовленнєвого рівня можуть отримати значущість у тексті; по-друге, усі формальні елементи мови мають у поезії семантичний характер і отримують додаткові значення. Тому така здатність поезії широко використовувати весь потенціал мовних засобів втілює функцію максимальної інформативності. Проте, на думку автора, максима цієї інформації закладена у самій структурі поетичного тексту і поза цією структурою втрачає свій обсяг. Таким чином, підхід Ю. Лотмана до розуміння художнього тексту полягає у нерозривності структури та ідейного змісту твору [88, с. 7].

У 80-х роках минулого століття починається становлення нового напрямку дослідження – лінгвістики тексту, представлений роботами І. Гальперіна, О. Москальської, З. Тураєвої та ін. Головними завданнями лінгвістики тексту є

вивчення формальних механізмів та структур тексту, створення типології текстів, дослідження закономірностей текстотворення.

Починаючи з 90-х років минулого століття, художній текст розглядається як форма комунікації, де основна увага приділяється лексичній структурі. Комунікативний підхід до вивчення текстів поставив питання мовної особистості, яка стоїть за цим текстом і проявляє себе у текстовій діяльності. Загалом, усі текстологічні розвідки, які здійснювалися в комунікативному напрямку можна поділити на три групи:

1) вивчення мовної особистості, яка стоїть за текстом (М. Алефіренко, Г. Богін, А. Вежбицька, Ю. Караулов, З. Резанова, Ю. Сорокін,);

2) вивчення тексту (М. Бахтін, В. Григор'єв, М. Кожина, В. Одинцов, Т. Шмельова та ін.);

3) вивчення тексту і мовної особистості (Л. Бабенко, Н. Болотнова, М. Проскуряков, І. Тарасова) [14, с. 221]

Аналіз художніх текстів поставив перед дослідниками ще одну проблему, яка стосується інтерпретації. Цим напрямком досліджень займається когнітивна лінгвістика: «Для когнітивної парадигми принципово, що мовна форма вмотивована нашою інтерпретацією світу, яка втілена в даній формі...інакше кажучи, пафос когнітивного підходу полягає в тому, щоб запропонувати змістовну інтерпретацію якомога більшої кількості мовних форм» [175 с. 265]

Як уже зазначалося, художній текст є особливою системою, яка позначена маркером естетичного. Про цю визначальну рису літературних творів писав академік В. Виноградов: «В естетичній властивості художньо-літературного твору і полягає та сила, яка долає протиріччя, що існують в елементах, з яких створено літературний твір» [21, с. 76]

Робочим визначенням художнього тексту у нашій дисертації є літературознавче тлумачення поняття, яке, на нашу думку, найповніше

відображає його художню сутність. Отже *художній текст* – це «*твір мистецтва, який вивчається в культурно-історичному контексті епохи, належить до певного літературного напрямку, має жанрову специфіку, композицію, образну систему, тематику і проблематику*» [219, с. 408]

Визначальні риси художнього тексту були детально описані О. Кожиним, до яких автор зараховує:

- естетичну значущість (те, що відрізняє тексти художньої мови від усіх інших) (авт.);
- вільне поводження з літературною нормою (такі порушення спостерігаються з метричних міркувань або пояснюються авторськими новотворами) (авт.);
- образність художнього тексту забезпечується асоціативною, експресивно-смісловою єдністю його частин;
- графічна впорядкованість, яка знаходить своє вираження при виділенні частин цілого (нумерація частин, строф, роль абзацу та інш.), а також у дещо незвичному вживанні пунктуаційних знаків;
- художній текст орієнтований на досягнення «картинності» зображення, що в результаті обумовлює естетичне враження;
- гнучкість та динамічність зображуваного в художньому тексті;
- індивідуальність художнього тексту, яка полягає в його авторстві;
- особливий добір та організація лексем, які спрямовані викликати у читача певні переживання та враження [58, с. 28– 31]

Таким чином, можна зробити висновок, що художній текст – це специфічна мовна система, для якої характерна естетично-образна інтерпретація дійсності, якій підпорядковані всі мовні рівні, авторська індивідуальність, комунікативність та завершеність. Зрозуміло, що таке тлумачення художнього тексту не може бути вичерпним, проте, на наш погляд, воно відбиває основні

відмінності художнього тексту від усіх інших.

Якщо говорити про структуру художніх текстів, то тут не існує одностайної думки. Це свідчить не про розмитість або неоднозначність поняття, а навпаки, говорить про його поліфонічність та багатогранність. Те, що художній текст розглядається з позиції різних дисциплін, і зумовлює відмінність поглядів на його структуру. У лінгвістичній науці виділяють три підходи: функціонально-лінгвістичний, текстовий, функціонально-комунікативний.

Для функціонально-лінгвістичного підходу характерний розгляд мовних одиниць у їх текстовій функції, що дало підстави вченим говорити про подвійну системність тексту (М. Кожина).

Текстовий підхід побудований на розумінні тексту як цілісної складної організації, у якій основною одиницею є складне синтаксичне ціле – «синтаксична одиниця, чітко делімітована, що має власну внутрішню структуру і є моделюючою одиницею мови» [107, с. 11]

Функціонально-комунікативний підхід представляє дослідниця Н. Болотнова, яка виділяє два рівні тексту, що, за її словами, є універсальними: інформативно-смісловий та прагматичний. Автор пропонує дві схеми, які відображають структуру художнього тексту залежно від точки зору на нього: лінгвістичної або екстралінгвістичної. З лінгвістичної точки зору кожен рівень тексту має свої підрівні, одиниці тексту, які співвідносяться з одиницями мови. Так, інформативно-смісловий рівень має фонетичний, морфологічний, лексичний та синтаксичний підрівні. Одиницею тексту є інформема, яка співвідноситься з фонемою, морфемою, лексемою, словосполученням та реченням.

Підрівнями прагматичного рівня є експресивно-стилістичний та функціонально-стилістичний. Одиницею цього рівня є прагмема, яка не має співвідносних одиниць мови [14, с. 260].

Екстралінгвістичний підхід передбачає в інформативно-смісловому рівні предметно-логічний, тематичний та сюжетно-композиційний підрівні. Одиницями тексту тут виступають:

- 1) денотати, підсистема денотатів, система денотатів; первинне конкретно-чуттєве уявлення, вторинні образи, поняття, система понять;
- 2) елементи мікротеми, мікротема, субпідтема, тема, тематичний блок, дискурс;
- 3) фрагмент ситуації, ситуація, подія, епізод, система епізодів.

Прагматичний рівень включає емоційний, образний та ідейний підрівні з відповідними одиницями:

- 1) емотема, система емотем, емоційний тон;
- 2) мікрообраз, система мікрообразів, художній образ, система художніх образів;
- 3) мікроідея, система мікроідей, ідея, система ідей [14, с. 265].

Особивістю комунікативно-діяльнісного підходу до структури тексту є виділення одиниць, які мають лінгвістичну та екстралінгвістичну сутність.

Як уже згадувалося, розуміння структури тексту залежить від точки зору на нього та від того, що висувається на передній план при дослідженні текстів. Так, для лінгвістики важлива, передусім мовна складова, в той час, як літературознавство цікавить ідейно-змістовий план вираження твору. Філологія поєднує у собі два підходи і традиційно виділяє три рівні художнього тексту: ідейно-естетичний, жанрово-композиційний та мовний рівні.

Перший рівень є ніби фоновим і розглядається в певних межах, оскільки глибоке вивчення літературного твору в контексті певної епохи, літературного напрямку та творчості автора складає компетенцію літературознавчих розвідок. Жанрово-композиційний рівень є важливим організуючим елементом, що забезпечує цілісність і єдність художнього твору. І, нарешті, останній, мовний

рівень розкриває функціонування мовних засобів, які служать для вираження ідейно-естетичного змісту літературного твору [121, с. 16-17].

1.1.2. Методологічна основа лінгвістичного аналізу дослідження художнього тексту

На особливу увагу дослідників завжди заслуговували тексти художні, які містять багатий матеріал для наукових та творчих пошуків. Це пояснюється, насамперед, виключно специфікою художньої мови, яка «надбудовується над природньою мовою як вторинна система» [88, с. 13]

Зростаючий інтерес філологів до вивчення художнього тексту та ряду інших питань, які входять до кола цієї проблематики, позначився появою різноманітних мовознавчих та літературознавчих студій. Як наслідок, кожна з дисциплін виробила власну методику аналізу тексту: лінгвістичний аналіз, стилістичний аналіз та літературознавчий аналіз.

Кожен із цих видів аналізу є повноцінно значущим і, як правило, містить спільні елементи, що пояснюється одним об'єктом дослідження – текстом. Лінгвістичний аналіз тексту став результатом поєднання лінгвістичних та літературознавчих розвідок. Така міждисциплінарність характерна для сучасної антропоцентричної парадигми, суть якої полягає у тому, що у фокусі уваги дослідників опинився суб'єкт мовної і мовленнєвої діяльності. Людина стала відправною точкою лінгвістичних досліджень, що зумовило залучення інших дисциплін до мовознавчого арсеналу.

Про необхідність такого синтезу мовознавства і літературознавства писав академік В. Виноградов: «За моїм глибоким переконанням, дослідження мови художньої літератури повинно складати предмет окремої філологічної науки, яка стоїть близько до мовознавства і літературознавства, але разом з тим є

відмінною від того й іншого» [21, с. 3-4]

Теоретичною основою для формування лінгвістичного дослідження тексту стали знання, накопичені у таких галузях, як:

- антична риторика та її звернення до ситуативно обумовлених типів мови (Арістотель, Лукрецій, Ціцерон);
- цілісний філологічний аналіз окремих творів, який поєднував лінгвістичний, літературознавчий та культурологічний підходи (М. Бахтін, В. Виноградов, Б. Ейхенбаум, В. Жирмунський, Л. Щерба);
- теорія мови художньої літератури (В. Виноградов, Л. Новіков);
- вчення про складне синтаксичне ціле (Л. Булаховський, В. Буслаєв, О. Востоков, О. Пешковський, М. Поспелов, І. Фігуровський);
- традиційна стилістика (Г. Винокур, Л. Щерба, Л. Якубинський);
- функціональна стилістика (В. Виноградов, М. Кожина, В. Одинцов, Е. Різель, Д. Шмельов);
- теорія актуального членування (празький гурток та функціональна граматики Г. Золотової);
- теорія деривації (О. Земська, О. Кубрякова, Л. Мурзін.);
- семантичний синтаксис (Н. Арутюнова, Т. Ван Дейк, Г. Золотова, В. Гак, О. Новіков) [7, с. 12–13].

Характерні ознаки лінгвістичного аналізу сформулював Л. Новіков, серед них: комплексний розгляд художнього тексту з точки зору ідейного змісту, образів і мови; конкретно-історичний підхід до тлумачення літературного твору; розуміння поетичної мови як особливої форми естетичного освоєння дійсності; урахування активної ролі читача; існування різних підходів до тлумачення тексту [121, с. 21].

Проте варто зазначити, що лінгвістичний аналіз може успішно застосовуватися не лише по відношенню до художніх текстів, а й охоплювати

тексти різного стильового спрямування: «Якщо у художньому тексті їх [мовних засобів – *М. Л.*] зв'язок з ідейним змістом був опосередкований співвіднесеністю з образною будовою твору, то в нехудожніх текстах особливу значущість набуває зв'язок мовних засобів різних рівнів із поняттями і конкретно-чуттєвими уявленнями» [14, с. 43]

У практиці лінгвістичного аналізу, як правило, виділяють три його види залежно від ступеня занурення у мовний матеріал. Наприклад, Л. Новіков виділяє лінгвістичний коментар, лінгвостилістичний аналіз та цілісний багатоаспектний аналіз із позицій категорії образу автора. Н. Болотнова розрізняє: лінгвістичне коментування, лінгвопоетичний розбір тексту, повний порівневий та частковий лінгвістичний аналіз. Як бачимо, крім лінгвістичного коментування, назви інших видів аналізу варіюються в авторів, проте, певною мірою, їх можна співвіднести, але не ототожнити, на основі спільних смислових рис:

лінгвостилістичний аналіз ~ порівневий та частковий лінгвістичний аналіз
лінгвопоетичний розбір ~ цілісний лінгвістичний аналіз

Необхідно зауважити, що кожен із видів аналізу представляє свою цінність для дослідження, а вибір методики роботи з текстом залежить від завдань, які ставить перед собою дослідник, від того, яку грань тексту він має на меті висвітлити. Крім того, окремого коментаря потребує такий вид аналізу як лінгвопоетичний розбір, паралельно з яким використовується термін «лінгвопоетичний аналіз». У науковій літературі представлені різні погляди та методики роботи з художнім текстом під однією назвою лінгвопоетичного аналізу. По суті, кожна методика ставить перед собою на меті визначення ідейно-художнього задуму твору, який втілюється за допомогою мовних засобів.

Якщо у Н. Болотнової лінгвопоетичний розбір зводиться до одного з методів лінгвістичного аналізу і спирається на теоретичні праці Г. Винокура та

В. Виноградова, то лінгвопоетичний аналіз, який розроблявся О. Ахмановою, В. Задорновою та А. Ліпгартом, є комплексною методикою дослідження художнього тексту, про яку йтиметься далі.

Лінгвістичний коментар або **лінгвістичне коментування** є найпростішим видом лінгвістичного аналізу і зводиться, як правило, до коментування незрозумілих слів, які вийшли з ужитку. Такий вид аналізу слугує для створення словників письменника, які полегшують для читача розуміння тексту. Детальну схему аналізу лінгвістичного коментування розробив Н. Шанський, який конкретизував мовні факти, що потрапляють у дослідницьке поле. До цих мовних фактів він відносить: застарілі слова та вирази; застарілі та okazіональні перифрази; незнайомі діалектизми, професіоналізми, арготизми і терміни; індивідуально-авторські новотвори; застарілі ненормативні факти в галузі фонетики, морфології та синтаксису [186, с. 32].

Повний та частковий лінгвістичний аналіз передбачають порівневу роботу з текстом. Частковий аналіз спрямований на роботу з одним мовним рівнем. Як правило, найбільш репрезентативним виявляється лексичний рівень мови. Повний лінгвістичний аналіз дає можливість цілісного сприйняття тексту на всіх його рівнях: «розширюючи та поглиблюючи уявлення про використувані автором мовні засоби та їх особливу організацію, ...[цей аналіз – *М. Л.*] дозволяє вмотивовано робити судження про ідейно-художній зміст тексту, відкриваючи нові грані його естетичного смислу» [14, с. 39–40].

Порівневий лінгвістичний аналіз можна співвіднести із лінгвостилістичним аналізом тексту. Методика **лінгвостилістичного аналізу** була розроблена московськими лінгвістами і передбачає дослідження тексту на трьох рівнях: семантичному, метасеміотичному та метаметасеміотичному. На семантичному рівні відбувається аналіз слів, словосполучень та синтаксичних конструкцій щодо їхнього номінативного значення, крім того, увага

приділяється ритмічній та звуковій організації тексту. За словами В. Задорнової, семантичний рівень «є ніби фоном художнього твору, на якому всі його елементи розглядаються як частини мовної системи» [44, с. 37].

На метасеміотичному рівні розглядаються конотативні значення, які набувають ці слова та словосполучення у контексті твору, тобто на цьому етапі дослідник має справу з тропами та фігурами мови. Метаметасеміотичний рівень аналізу співвідноситься з ідейно-художнім задумом автора твору. На цьому рівні дослідник вдається до літературознавчого коментування тексту і відповідає на запитання, з якою метою письменник використовує ті чи інші стилістичні прийоми. По суті, останній рівень аналізу тексту стосується області лінгвопоетики. Така трирівнева організація лінгвостилістичного аналізу робить його універсальним методом для дослідження текстів незалежно від їхнього стилю. Проте цього аналізу буде не достатньо, коли йдеться про художній твір, у якому вповні реалізується функція естетичного впливу.

Ще одним видом лінгвістичного аналізу є **цілісний лінгвістичний аналіз**, в основі якого лежить “дослідження тексту шляхом розкриття його образної поетичної структури у тісній єдності з ідейним змістом та системою мовних виражальних засобів. Цей аналіз неможливий без розкриття поетичної структури тексту, системи образів в їх сюжетному розвитку як вираження ідейного задуму твору, особливостей його жанру, естетичних функцій словесних образів у їх взаємному зв’язку та обумовленості” [121, с.25].

Концепція цілісного лінгвістичного аналізу вибудовується навколо категорії образу автора. Такий вид аналізу засереджується на діалектичному зв’язку між автором та його твором. Дослідник відштовхується від ідейного задуму, який втілюється за допомогою виражальних засобів мови.

Ще одним варіантом комплексного лінгвістичного дослідження є схема, запропонована Л. Бабенко та Ю. Казарінім. При цьому зауважимо, схема

аналізу є дуже розлогою, тому наводимо лише її ключові пункти:

- 1) визначення функціонально-стильової приналежності художнього тексту;
- 2) аналіз семантичного простору тексту (концептуальний, денотативний та емотивний простори);
- 3) аналіз структурної організації тексту (членування та зв'язність);
- 4) аналіз комунікативної організації тексту;
- 5) характеристика використовуваних у тексті прийомів актуалізації смислу [7, с. 221–222].

Лінгвопоетичний аналіз художнього твору полягає у дослідженні елементів мовної організації тексту, у яких втілюється авторське «Я» та «образ світу» із позицій естетичного ідеалу. Схема лінгвопоетичного розбору, запропонована Н. Болотновою, є скороченим варіантом філологічного аналізу, який поєднує у собі риси трьох дисциплін: лінгвістики, стилістики та літературознавства. Дана схема спирається на вирішенні наступних ключових завдань:

- 1) визначення місця поезії у творчості автора;
- 2) висвітлення жанрових і тематичних особливостей твору;
- 3) формулювання ідейної структури твору;
- 4) оцінка емоційної тональності; визначення ритмічної організації твору;
- 5) аналіз художніх засобів та їхньої функції; співвіднесення мовних засобів із системою образів. [14, с. 41]

Необхідно зазначити, що представлена схема орієнтована на дослідження поетичних творів, які мають менший, порівняно із прозовими текстами, обсяг.

1.1.3. Лінгвопоетика і методика лінгвопоетичного аналізу

Для диференціації художньої мови від усіх інших видів мови було розроблено методику **лінгвопоетичного аналізу** – «словесне тлумачення емоційного впливу, який здійснюється художнім твором» [44, с. 121].

Лінгвопоетика стала результатом поєднання літературознавчих та лінгвістичних досліджень. Перші розвідки в руслі лінгвопоетики почали проводитися московськими лінгвістами в 70-х роках минулого століття (О. Ахманова, В. Григор'єв, В. Задорнова), проте сам термін ще й досі не потрапив до лексикографічних праць як російських, так і вітчизняних. Це пояснюється, насамперед, тим, що термін «лінгвопоетика» застосовується до декількох напрямків досліджень.

Російський лінгвіст А. Ліпгарт виділяє два таких напрямки: у рамках першого аналізується певний художній прийом в межах одного або декількох творів (М. Гаспаров, С. Гаспарян, В. Задорнова, А. Ліпгарт). Другий напрямок займається вивченням цілісного художнього тексту з метою виявлення окремих мовних елементів, які втілюють художньо-естетичний задум письменника (Р. Будагов, В. Григор'єв, А. Науменко, О. Степанов, Б. Томашевський, В. Топоров, Л. Щерба). Російський філолог О. Хлоп'янов у своїй дисертації пропонує ще третій напрямок лінгвопоетичних досліджень, пов'язаних із вивченням авторського ідіостилю. Проблематика цього напрямку характерна для вітчизняних розвідок, які здійснювалися А. Мойсієнком, С. Єрмоленко, О. Маленко та ін.

Використання лексеми «лінгвопоетика» на позначення трьох напрямків наукового дослідження може викликати термінологічну плутанину, тому А. Ліпгарт пропонує конкретизувати вживання цього терміну і натомість використовувати наступні: «лінгвопоетика художнього прийому», стосовно

першого напрямку, та «лінгвопоетичний аналіз художнього тексту», стосовно другого. Щодо третього напрямку лінгвопоетичних досліджень, видається можливим запропонувати термін «лінгвопоетика художньої мови автора».

Як уже згадувалося, теоретичні основи лінгвопоетики були закладені у 70-х роках минулого століття. Умовно всі дослідження у цій галузі формувалися в межах двох шкіл, які очолювали В. Григор'єв та О. Ахманова. Ми називаємо такий поділ умовним, оскільки представники обох шкіл вважають себе тією чи іншою мірою послідовниками мовознавчої та філологічної традиції академіка В. Виноградова.

Дослідження, які проводилися В. Григор'євим, базувалися, в основному, на матеріалі російської мови. Інтерес вченого стосувався художньої мови поезії, особливо поетичної творчості Велимира Хлебнікова. Великий доробок наукової спадщини В. Григор'єва становлять праці теоретичного характеру, які стосуються лінгвопоетики та лінгвостилістики, серед яких можна згадати «Поэт и слово» (1973 р.), «Словотворчество и смежные проблемы языка поэта» (1986 р.), «Из прошлого лингвопоэтики и лингвостилистики» (1993 р.) та інш. Предметом лінгвопоетики, на думку автора, має бути «творчий аспект мови у будь-яких її маніфестаціях» [32, с. 58]. Саму лінгвопоетику автор розумів як стилістику художньої літератури, або як структурну поетику.

Зовсім інший підхід до аналізу художнього тексту запропонувала О. Ахманова, яка займалася даною проблематикою на матеріалі англійської мови. На думку вченої та її послідовників, лінгвопоетичний аналіз – це найвищий рівень дослідження художнього тексту, оскільки на цьому етапі дослідник виступає за межі мови і виходить на ідейно-художній рівень твору. У словнику лінгвістичних термінів Т. Жеребило лінгвопоетичний аналіз художнього тексту тлумачиться як «аналіз і систематизація елементів мовної організації тексту, які втілюють «образ світу» та «образ автора» з позиції

естетичного ідеалу» [219, 187]. Таким чином, лінгвопоетичний аналіз дає змогу побачити за різнобарвним мовним тлом невидимий світ ідей та образів, створених автором.

Першою теоретичною працею, в якій було прописано дефініцію лінгвопоетики як окремої галузі знання, а також окреслено предметну область цієї дисципліни, є докторська дисертація російської дослідниці В. Задорної «Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования» (1992 р.). Автор визначає лінгвопоетику як галузь філологічного знання, що займається вивченням художньої мови.

Предметом лінгвопоетики є «сукупність використовуваних у художньому творі мовних засобів, за допомогою яких письменник забезпечує естетичний вплив, який необхідний йому для втілення його ідейно-художнього задуму» [44, с. 59-60].

Дослідниця робить акцент на тому, що лінгвопоетичний аналіз застосовується виключно до творів художньої літератури. Це й відрізняє його від лінгвостилістичного аналізу, який охоплює тексти всіх функціональних стилів. Лінгвопоетичний аналіз полягає у дослідженні словесних художніх творів і передбачає використання дослідником усіх фонових знань з метою з'ясувати, яким чином письменник використовує мовні засоби для втілення художнього задуму.

Продовжує і розвиває вчення про лінгвопоетику російський вчений А. Ліпгарт, який дещо модифікує визначення В. Задорної : «лінгвопоетика – це розділ філології, в рамках якого стилістично марковані мовні одиниці, які використовуються в художньому тексті, розглядаються у зв'язку з питанням про їх функції і порівняльної значущості для передачі певного ідейно-художнього змісту і створення естетичного ефекту» [85, с. 17].

Як бачимо, дослідник конкретизує предмет лінгвопоетики, вводячи

поняття «функції впливу» стилістично маркованих одиниць. Ідеться про те, що естетичний ефект у художньому творі досягається не лише за допомогою мовних засобів, а й за допомогою композиції і тематики твору. Тому не зовсім коректно говорити, що та чи інша мовна одиниця створює естетичний ефект або вплив. На думку автора, більш правильним є твердження про те, що за певних умов мовна одиниця реалізує функцію впливу і є лише однією із складових естетичного ефекту, який справляє весь текст у своїй цілісності. Тоді постає запитання, чи всі художні тексти підлягають лінгвопоетичному аналізу.

Як уже зазначалося, естетичний вплив художнього тексту досягається не лише за допомогою мовних одиниць, але й екстралінгвістичних факторів. Оскільки лінгвопоетика цікавиться аналізом саме мовних засобів, то не всі художні тексти представляють лінгвопоетичну цінність. З цією метою лінгвопоетичному аналізу твору обов'язково передують лінгвостилістичний аналіз мовного матеріалу, в ході якого дослідник визначає стилістично марковані мовні одиниці і їхній лінгвопоетичний потенціал. Цей потенціал може реалізовуватися з різним ступенем виразності, який детермінується категорією лінгвопоетичної значущості. За ступенем виразності стилістично марковані одиниці можуть використовуватися автоматизовано, лінгвопоетично повноцінно та актуалізовано [55, с. 22]

Автоматизоване використання маркованої одиниці полягає у втраті її лінгвопоетичних властивостей і вживанні цієї одиниці лише в підсилювальній функції, тобто дана одиниця реалізує свій потенціал виключно на семантичному рівні. При лінгвопоетично повноцінному використанні конотативних одиниць, їхній лінгвопоетичні функції рівноцінно виявляються як на семантичному, так і метасеміотичному рівнях. Під актуалізованим використанням розуміють більш інтенсивний прояв лінгвопоетичної функції стилістично маркованих одиниць у контексті, ніж поза ним.

Від категорії лінгвопоетичної значущості переходять до категорії лінгвопоетичної функції маркованих одиниць, яких виділяють три: «експресивну (посилення конотативності висловлювання), гномічну (створення певного відстороненого плану) та асоціативну (розвиток додаткових образних рядів)» [85, с. 22].

Про лінгвопоетичну значущість та лінгвопоетичні функції стилістично маркованих одиниць можна говорити лише після того, як буде здійснено лінгвостилістичний аналіз, в основі якого лежить «виявлення тих мовних засобів, якими користувався автор для створення даного твору мови» [182, с. 14].

Якщо лінгвостилістичний аналіз можна застосовувати до будь-якого фрагменту в тексті, то лінгвопоетичний розбір вимагає повного прочитання і осмислення усього твору.

У сучасній науковій парадигмі методика лінгвопоетичного аналізу нараховує п'ять методів: трирівневий аналіз, лінгвопоетична стратифікація, лінгвопоетичне зіставлення, лінгвопоетика художнього прийому, лінгвопоетика оповідних типів. Ці методи були детально описані в дисертаціях В. Задорнової, А. Ліпгарта, О. Полякової та ін.

Трирівневий аналіз тексту лінгвопоетика запозичила у лінгвостилістики і про нього вже було згадано вище, коли йшлося про лінгвостилістичний аналіз.

Метод лінгвопоетичної стратифікації полягає у «виділенні цілісних за задумом, художньо-образною та лексико-граматичною структурою і стильовими особливостями пластів, або страт, написаних ніби в одному ключі, навколо єдиної стилістичної домінанти» [85, с. 32].

Потрібно зауважити, що не в усіх текстах можна виділити тематичні стильові пласти, які б об'єднувалися навколо одного стилістичного центру. Крім того, обсяг тексту також не є маркером стратифікації. Інколи великий за обсягом

текст може бути неподільним стосовно стилістики і тематики. Тому, на думку А. Ліпгарта, при цьому виді аналізу «необхідно послуговуватись більш або менш об'єктивними даними стосовно кількості та якості використовуваних у ньому [тексті авт. – *М. Л.*] елементів функції впливу та їх здатності виступати в ролі конститутивних параметрів для окремих стратумів тексту» [85, с. 32–33]

Метод лінгвістичного зіставлення, виходячи із назви, передбачає наявність, як мінімум, двох текстів. При чому, ці тексти мають бути об'єднані за сюжетом та за стилем, адже лише за наявності спільних ознак текстів стає можливим їх зіставлення. Як правило, цей метод використовується для аналізу «вічних» образів, які внаслідок свого смислового навантаження детально розроблені в літературі і стали загальнокультурними. Фокусування методу лінгвістичного зіставлення на спільних сюжетних та функціонально-стилістичних ознаках текстів дає можливість проаналізувати ці тексти як в діахронному, так і синхронному зрізі.

Ще однією особливістю цього методу є можливість зіставлення не лише оригінальних текстів, але й перекладів або пародій на один і той самий текст. Недоліком цього аналізу є те, що при відшукуванні спільних та відмінних ознак у двох текстах, цей метод не дозволяє глибоко проникнути в ідейний зміст та структуру кожного з них.

Лінгвопоетика художнього прийому «дозволяє визначити роль того або іншого художнього прийому в тексті – у передачі його ідейно-художнього змісту і створенні естетичного ефекту» [54, с. 36]

Для методу лінгвопоетики художнього прийому необхідні дві умови: по-перше, це приналежність художнього прийому до функції впливу, по-друге, це регулярність його вживання у великому масиві текстів. Хоча поставлені умови є досить конкретними для дослідника, цей метод потребує пильної уваги до відбору мовного матеріалу. Використання методу лінгвопоетики художнього

прийому так само, як і лінгвопоетичне зіставлення, дають обмежені результати, адже дослідник вдається лише до аналізу конкретного художнього прийому, не виходячи на рівень усього тексту. Проте, цей метод є незамінним, коли необхідно встановити суто авторські особливості творення художніх смислів.

Лінгвопоетика оповідних типів – метод аналізу, розроблений А. Ліпгартом, полягає у виявленні типів модальності, які проступають крізь текст. Оповідний тип можна детермінувати як «певний спосіб передачі того чи іншого художнього змісту» [136, с. 28].

А. Ліпгарт виділив три оповідні типи: опис, розмірковування та волевиявлення, пояснюючи таку трихотомію тим, що при наявності трьох опозицій легко виявити прояв тієї чи іншої ознаки, який може бути або позитивним, або негативним, або нейтральним. Завдання дослідника полягає в тому, щоб встановити, в першу чергу, з яким оповідним типом у тексті він має справу, а потім визначити стилістично марковані одиниці, що реалізують лінгвопоетичну функцію даного оповідного типу. Кожен оповідний тип має свої ознаки та характеристики.

Описовий тип характеризується модальною нейтральністю, оскільки будь-який опис передбачає ніби відсторонену участь в тексті автора як спостерігача подій та ситуацій.

Значно більшою емоційністю позначений тип «волевиявлення». Тут яскраво відчувається позиція самого автора, сам текст насичений прямими висловлюваннями, які мають переконати читача у правдивості тієї чи іншої думки. Для мови цього типу характерне вживання модальних дієслів та практично повна відсутність епітетів за наявності великої кількості прикметників. У синтаксичних конструкціях переважають паралелізми та однорідні члени речення.

Тип «розмірковування» є менш категоричним і характеризується

нестабільністю концептуального вираження. Це пов'язано, насамперед, з інтенцією викладу, який покликаний пробуджувати у читача асоціативні зв'язки та самостійно розвивати думку, закинуту автором. Такий тип оповіді багатий на стилістично марковані одиниці, які високою мірою реалізують функцію впливу. Наявність великої кількості метафор допомагає реципієнту зробити свої власні висновки з приводу прочитаного.

Крім того, оповідні типи можна класифікувати залежно від ступеня насиченості стилістично маркованими одиницями. Відповідно виділяють: «перенасичений тип» («overloaded»), «помірний» («moderate») та «редукований» («reduced») [136, с. 28–30].

Інші методики лінгвопоетичного аналізу художнього тексту пропонують вчені Н. Болотнова та Г. Климовська. Так, Н. Болотнова використовує термін «**лінгвопоетичний розбір**», причому ця методика стосується аналізу поетичних текстів. Такий розбір відбувається за спрощеною схемою, близькою до літературознавчого підходу, і передбачає такі пункти:

- 1) визначення місця твору у творчості поета;
 - 2) висвітлення жанрових і тематичних особливостей тексту;
 - 3) визначення ідеї твору;
 - 4) визначення емоційної тональності;
 - 5) визначення ритміки, віршованого розміру, особливостей риму;
 - 6) опис художніх прийомів та їх ролі;
 - 7) розгляд мовних засобів у їх співвіднесеності з образною побудовою
- [14, с. 41].

Як бачимо, такий вид аналізу, по-перше, не передбачає глибокого занурення в мовний матеріал і дає більш узагальнені результати. По-друге, він скоріше придатний для роботи з невеликими за обсягом поетичними творами.

Г. Климовська вибудовує свою концепцію лінгвопоетичного аналізу

навколо поняття «артеми», яке можна співвіднести із стилістично маркованою одиницею. За визначенням Г. Климівської, артема – це «таке слово або словосполучення, на семантичній основі якого в результаті спеціального авторського акту виникло прирошення художнього смислу до об'єктивно-мовного значення цього слова або словосполучення» [55, с. 17].

Як метод лінгвопоетичного аналізу дослідниця використовує стилістичний експеримент за О. Пешковським та Л. Щербою. Цей метод полягає у вичленовуванні художніх смислів з артем. По суті, це є одним з етапів цілісного лінгвопоетичного аналізу. Таких етапів Г. Климівська нараховує чотири. На початковому етапі відбувається прочитання твору, оцінюється художня та ідейна цінність. Другий етап пов'язаний із виділенням в тексті фрагментів, які представляють собою художню цілісність. На третьому етапі дослідник здійснює стилістичний експеримент.

Останній етап лінгвопоетичного аналізу є найскладнішим, оскільки на цьому етапі відбувається лінгвопоетичне коментування тексту. За словами Г. Климівської, текстовий коментар передбачає наявність у дослідника фонових знань, глибокої обізнаності в літературі і, крім того, володіння майстерністю викладу. Про мову і характер коментування дослідниця пише: «це повинні бути слова або словосполучення яскраві, образні, нестерті, не наукоподібні, якоюсь мірою схожі з одиницями самого тексту, що аналізується» [55, с. 146]

Таким чином, лінгвопоетичний аналіз, за Г. Климівською, є творчою реакцією дослідника на художній твір.

Вітчизняні дослідження з лінгвопоетики представлені працями В. Бурбело, О. Дубенко, А. Мойсієнка, І. Смушинської, С. Шуляк та ін. Перше, на що звертають свою увагу автори, – це розмежування лінгвопоетики і лінгвостилістики. Якщо завдання лінгвостилістики полягає лише у виявленні стилістичних особливостей тексту, причому не обов'язково художнього, то

лінгвопоетика дає можливість проникнути у художню сутність тексту та пізнати його естетичну мову [41, с. 157].

Зокрема, дослідниця В. Бурбело інтерпретує лінгвопоетику у вузькому та широкому розумінні. На думку вченої, лінгвопоетика у вузькому значенні ототожнюється з філологічним аналізом тексту, граматиною та лінгвістикою тексту, а також з лінгвостилістикою. У широкому значенні, до якого схиляється автор, лінгвопоетика є спеціальною міждисциплінарною галуззю, яка займається вивченням «сутності поетичного» у тричленній парадигмі: дискурс (процес) – текст (мовленнєвий продукт) – твір (результат звершення поетичної функції) [17, с. 91].

1.2. Суспільно-політичні, мовно-культурні, естетико-філософські чинники формування особистості латинськомовного поета в ранньомодерній Україні кін. XVII–поч. XVIII ст.

1.2.1. Суспільно-політичний контекст формування особистості латинськомовного поета

Період в історії кін. XVII–поч. XVIII ст. є чи не найбільш строкатим як в політичному, так і в суспільному житті України. Стрімкий розвиток подій, зміна життєвих реалій та цінностей створили особливий світогляд тогочасної людини, зокрема, київських поетів-інтелектуалів, перу яких належить значний масив творів, написаних латинською мовою.

Для того, щоб охарактеризувати суспільно-політичну ситуацію, яка склалася на київських землях в означений період, необхідно зробити загальну ретроспективу української історії із залученням опису тих історичних подій і дат, без яких неможливо пояснити феномен появи та формування постаті

українського латинськомовного поета. Однією з таких визначальних дат в українській історії стало 1 липня 1569 р., коли на Люблінському сеймі було офіційно проголошено про утворення нової держави – Речі Посполитої. Це було федеративне об'єднання Великого князівства Литовського та Польської держави, до складу якого увійшли Київщина, Запоріжжя, Брацлавщина, Поділля, Галичина та Волинь із збереженням віросповідання та місцевих звичаїв. Одним із наслідків територіальної приналежності до Речі Посполитої раніше віддалених земель, стала міграція галичан, волинян та киян, які прагнули служити при княжих дворах, у напрямку Галичина > Волинь> Київщина>Брацлавщина [195, с. 206]

Князі були найбагатшими людьми в державі і *larga manu* роздавали своїм «біднішим» васалам (міщанам та дрібній шляхті) маєтки та посади. Наприклад, перший ректор Острозької академії Герасим Смотрицький був спочатку підскарбієм князя Василя-Костянтина Острозького. Безумовно, що за такі щедрі дари потрібно було віддячувати, за тогочасною модою великого поширення набуло складання панегіриків. Як пише В. Перетц, «участь українських магнатів разом з міщанами та дрібною шляхтою, хоч і з різних позицій, в захисті національної культури (...) викликала і в письменницькому середовищі, яке виражало настрої цих верств населення, прагнення прославити зверхників, котрі об'єдналися з ними. І тому, якщо польські автори, наслідуючи західноєвропейську моду вміщувати перед текстом книг віршовані епіграми на честь меценатів, могли обмежуватися майже виключно оспівуванням їхньої шляхетності і пожертв на користь науки і культури, – українському авторові часто доводилося вихвалити своїх меценатів за захист «збройною та оружною рукою» народного буття, його мови та вірувань» [126, с. 147–148].

Про надзвичайну популярність панегіричного жанру свідчить той факт, що серед усіх творів, написаних латинською мовою на українських теренах,

панегірики посідають перше місце за своєю кількістю.

Серед відомих збережених панегіриків українських поетів, написаних латинською, польською та слов'янською мовами, варті уваги «Самоепае Воруыthenides» (1618/1619 р.) Івана Домбровського – історичний панегірик, у якому переповідаються події української історії з 430 по 1618 р.; «Еυχαριστηριον» Софронія Почаського (1632 р.), складений на подяку Петру Могилі. Збереглися й інші панегірики, зокрема, «Еυωδία» Григорія Бутовича (1642 р.), написаний на пошану львівського православного єпископа Арсенія Желиборського; «Echo» (1689 р.) та «Arctos» (1691 р.) Стефана Яворського (перший панегірик, написаний на честь обрання митрополитом Варлаама Ясинського, другий панегірик був складений з нагоди кримського походу, здійсненого Іваном Мазепою); «Iter laureatum» («Шлях устелений лаврами», 1696 р.) Григорія Вишньовського, присвячений Йоасафу Кроковському, на той час ректору Києво-Могилянської академії; «Стихи на страсти Господни» Дмитра Туптала, митрополита Ростовського (1889 р.).

Українські панегіричні твори не були унікальним явищем у європейському літературному процесі, а, навпаки, були органічно вписані у його контекст. Улеснення та прославлення вельмож – характерне явище для європейської літератури XV–XVI ст: «Якщо держави і князі вшановували поетів і винагороджували їхню творчість не тільки схваленням і захвалюванням таланту і вченості, тож і поети намагалися відплатити похвалами, вважаючи, що таким чином вони роздають прославлюваним безсмертя. В ту епоху витворилася надзвичайно висока оцінка ролі письменника, адже лише завдяки його праці нащадки зможуть пізнати правду про предків, тільки письменник може навечно або прославити, або зганьбити» [125, с. 149].

Чимала кількість панегіриків XVI ст. була присвячена вельможному та багатому роду Острозьких, адже саме за їхні кошти із 1576 р. почали діяти

острозька школа та друкарня. Головним завданням друкарні стало видання першої друкованої Біблії церковнослов'янською мовою (1581 р.) Починаючи з цього часу, Острог стає осередком ученості з великою кількістю найбільш талановитих та освічених представників свого часу.

Серед відомих постатей, які працювали на території Острозької академії, варто згадати перших ректорів Герасима Смотрицького та Кирила Лукариса (згодом патріарха Константинопольського), Мелетія і Степана Смотрицьких, Івана Федорова Москвитина, Діонісія Палеолога, Шимона Пекаліда, Дем'яна Наливайка, Івана Борецького та ін. Учені займалися перекладацькою діяльністю, герменевтичними пошуками, які полягали у коментування святих отців, а також суто редакційними справами, виправляючи помилки переписувачів. «Академією» називали як учений гурток, так і школу, що діяла при ньому. Шимон Пекалід називає таку школу «тримовним ліцеєм» і «тримовною гімназією».

Навчання у школі базувалося на семи вільних із викладанням грецької, латинської та слов'янських мов. Проте вже на початку XVII ст. починається занепад друкарської та наукової діяльності школи. Причина була досить тривіальною і надто нагадує сучасні реалії, коли справа процвітання певного закладу цілком залежить від персоналії. Князь Василь-Костянтин Острозький, можливо через свою недбалість та недалекоглядність, або з якихось інших причин не дав освітньому закладу документальної та юридичної підтримки, відтак, функціонування закладу було своєрідною «*res privata*», життя якого припинилося із життям його фундатора.

Наступним кроком у розвитку освіти в Україні став декрет Стефана Баторія 1585 р., згідно з яким православним братствам на території Великого князівства Литовського і Галичини офіційно дозволялося організовувати школи. Так, у 1586 р. Львівське братство засновує школу, яка вважається першою, що

виникла на власне українських землях. У школі викладалися грецька, латинська та польська мови, і за усталеним звичаєм тут починає діяти друкарня.

На потребу школи друкарня випускає підручник з граматики «Адельфотис. Грамматіка доброглаголивого еллинословенського язика» (1591 р.), а також першу поетичну збірку українською книжною мовою «Просфонима» (1591 р.), присвячену київському митрополиту Михайлу Рогозі. Граматика була укладена Арсенієм Еласонським, який походив з Фесалії і був одним із ректорів школи. Текст граматики надрукований грецьким та кириличним шрифтами і пізніше за цим підручником будуть працювати у Київській школі. Серед відомих вчителів Львівської братської школи були брати Лаврентій та Стефан Зизаній, Захарія Копистенський, Памво Беринда, Кирило Транквіліон-Старновецький та ін.

Для того, щоб з'ясувати, яку роль відігравали братства та їхні школи в культурному та суспільному житті України, необхідно коротко окреслити їхню діяльність. Найдавнішим братством на території України вважається Львівське, яке виникло у 1439 р. За своїм складом братства чимось нагадували сучасні церковні общини, куди входили представники різних верств світського населення і всі питання обговорювалися на загальних зборах. Проте від общин братства відрізнялися чітким статутом і незалежністю від церкви: навіть єпископ не мав права суду над братчиками.

Головною метою створення братств було протистояння католицизму, тому часто траплялося, що братства співпрацювали із церквою і організовували монастирі, які називалися братськими, оскільки управляли ними брати, а не ігумен, як за звичаєм. Основними принципами, які сповідували братства, були рівність та демократія. Ці самі принципи втілювалися й у братських школах, де навчалися діти незалежно від їхнього соціального або сімейного становища, тому до шкіл приймали на навчання і сиріт. Головна мета шкіл була така сама, як

і у братств – збереження православної віри, яка зазнавала утисків з боку Римської церкви. Про характер навчання у таких школах читаємо у латинськомовній праці польського письменника Яна Ласицького «De Russorum, Moscovitorum et Tartarorum religione» (1582 р.): «Мають школи завжди при церквах, у них юнак, приблизно тридцяти років, навчає дітей початків науки. Їхній алфавіт дуже подібний до старогрецького. Вони не користуються жодним катехізисом, лише дають учням молитви до Блаженної діви і отця Миколая, переписані з книжок. Крім того, вивчають ще символ апостолів у зміненому вигляді. До цього додаються ще гімни Давида, які вони перегортають і читають вдень і вночі» [122, с. 147].

Майже у той самий час, коли відбувалося становлення братських шкіл в Україні, починаються процеси, пов'язані із прийняттям Берестейської унії, особливо після події 1589 р., коли було визнано автокефалію Московського патріархату, яка несла загрозу українським та білоруським землям. Уніатські настрої підтримували, головним чином, король та урядова еліта Речі Посполитої 20 червня 1590 р. чотири православні владика: луцький, львівський, пінський та холмський підписали документ, у якому підтримували принципат папи лише за умов збереження старого церковного устрою та богослужіння східного обряду. Через чотири роки володимиро-берестейський владика Потій та луцький владика Кирило Терлецький разом із католицьким єпископом Бернардо Мацейовським уклали так звані «Торчинські артикули», які були підписані митрополитом.

Згідно з цими артикулами залишалися «незмінними форма таїнств та обряди Руської Церкви; кандидати на вищі духовні пости обиралися лише з-поміж людей «руської і грецької нації», владик висвячував митрополит, а митрополита – владика, однак підтвердження він мав отримати від папи, а не від константинопольського патріарха; владика ставали членами сенату нарівні з

католицькими єпископами; усі монастирі, храми та церковні братства перебували під контролем церковних ієрархів; людей східного обряду було заборонено вхрещувати в католицизм; Руська церква нарівні з Католицькою утримувала школи, семінарії та друкарні; юрисдикція Константинопольського патріархату втрачала чинність на території Речі Посполитої» [195, с. 217].

Ці артикули були передані до Риму без відома князя Острозького, на що останній відреагував відомим універсалом від 25 липня 1595 р., у якому закликав стати на захист Православ'я. Але заклик князя не отримав широкої підтримки і не завадив руським владикам потрапити до Ватикану, де 23 грудня 1595 р. Київська митрополія була офіційно приєднана до Римо-Католицької церкви. 16 жовтня 1596 р. в м. Бересті відбувся собор, на якому зібралися прибічники та опоненти унії. Спільного засідання не відбулося, і по суті, йшлося про два собори, кожен з яких проголошував власну легітимність. Таким чином, унія замість того, щоб об'єднати суспільство, породила велике протистояння, яке було викликане, в першу чергу, ментальним неприйняттям усього нового.

Ситуацію ускладнювала ще й третя релігійна течія – протестанти, які почали з'являтися на польських землях на поч. XVI ст. У Великій Польщі набули поширення так звані «чеські брати», які за поглядами були подібні до лютеран, а в Малій Польщі процвітав кальвінізм. Схожі процеси відбувалися і у Великому князівстві Литовському, в Галичині та на Волині. Цікавим є той факт, що після прийняття Берестейської унії, протестанти стали на бік православних, а ті в свою чергу перейняли риторику своїх опонентів [195, с. 221].

Літературний процес цього періоду характеризується появою полемічних творів. Першим з них вважається «Послання до латин із їх же книг» невідомого автора (1582 р.), написаний у відповідь на трактат ректора Віленського університету Петра Скарги «Про єдність Божої Церкви під одним Пастирем»

(1577 р.). У трактаті обстоювалися ідеї примату католицької церкви над православною. Поширенням і розповсюдженням таких ідей займався орден єзуїтів, які окрім місіонерської діяльності велику увагу приділяли освіті. За словами Петра Скарги, єдиними мовами науки були латинська та грецька, тому «зі слов'янської мови жодний не може бути вченим». Безумовно, Петро Скарга мав рацію висловлюючи такі погляди, адже лише знання латинської та грецької мов на той час давало можливість засвоїти європейську інтелектуальну спадщину.

Це стало своєрідним поштовхом до розвитку «слов'янської» освіти та до полемічної боротьби, у якій найбільш яскраво заявив про себе Остріг. У 1587 р. тут виходить «Ключ Царства Небесного» Герасима Смотрицького, спрямований проти календарної реформи. Наступного року під псевдонімом Василя Суразького побачив світ богословський твір «О единой істинной православной вірі», присвячений догматичним розходженням між католиками та православними. У відповідь на книгу апологетичного характеру «Унія альбо выклад артикулов ку зодноченю греков с Костьолом Римским» (1595 р.) анонітного автора Стефан Зизаній видає наступного року своє «Казанье святого Кирила, патриархи Єрусалимського, о Антихристі и знаках его» руською і польською мовами.

Після собору у Бересті піднялася нова хвиля полемічної літератури, яка провела чітку межу між православними та уніатами. Початок полеміки поклали уніати, опублікувавши польською та руською мовами анонімний твір «Описание и оборона собору руского Берестейского» (1597 р.), у якому обстоювалися постулати канонічності уніатського зібрання. На це православні підготували документальний випад під назвою «Ектезис» (1597 р.), який містив акти православного собору, підтверджуючи тим самим свою легітимність. Але вершиною полемічної літератури став «Апокрисис», виданий того ж року під

псевдонімом Христофора Фіалета на замовлення Василя-Костянтина Острозького.

Боротьба навколо унії тривала до середини XVII ст. На початку 1603 р. відбувся черговий післяунійний сейм, на якому Києво-Печерський монастир отримав автономію від унійного митрополита, а право вибору архімандрита традиційно залишилось за київською шляхтою та духівництвом. Нарешті, у 1632 р. після смерті короля Зигмунда III відбувся елекційний сейм, на якому було ухвалено «Статті заспокоєння грецької релігії».

Із цього часу починається піднесення Православної Церкви і злет київської ученості, який пов'язаний із постаттю архімандрита Єлисея Плетенецького. Пізніше цей просвітницький осередок буде очолений Захарією Копистинським і згодом – Петром Могилою. З ініціативи Плетенецького в Києві створюється друкарня, про яку писав відомий сирійський подорожник Павло Алеппський: «Біля великої церкви є гарний знаменитий друкарський будинок, що служить цій країні. З нього виходять усі їхні церковні книги чудового друку, різного вигляду й кольору, а також малюнки на великих аркушах, визначні в тій країні речі, ікони святих, вчені трактати та інше» [2, с. 59].

Київська друкарня видавала букварі, граматики, словники, полемічні твори, історичні, богословські та богослужбові книги. Наприкінці XVII – поч. XVIII ст. на території України діяло три друкарських осередки: у Києві, Львові та Чернігові. За даними каталогу стародруків, укладеному Я. Запаском та Я. Ісаєвичем, за цей період церковнослов'янською, давньоукраїнською, латинською та польською мовами у Львові було надруковано 200 книг, у Києві – 138, Чернігові – 90.

Основна частина видань стосувалася богослужбених текстів та релігійних творів. У друкованій поезії основним жанром став латинськомовний як

прозовий, так і поетичний панегірик. Серед таких поетів-панегіристів цього періоду варто назвати С. Яворського, Л. Крщоновича та Ф. Прокоповича.

За усталеним звичаєм навколо друкарні формується коло освічених людей, які займаються просвітницькою та науковою діяльністю. Із посиленням унії на українських землях деякі православні інтелектуальні центри не могли продовжувати свою просвітницьку діяльність, тому Київ став своєрідним прихистком для багатьох культурних діячів. Про те, що і в Києві існувало православне братство, відомо з листа київських братчиків до московського думного диякона: «Что есть еже в нашей земле братство православных – яко братство нарицается, егда христиани н православный, живущее посреде иноверных, посреде Ляхов, унеятов и проклятых еретиков и хотящее от них отлучатися и с ними ничтоже смесно имети, сами со собою любовию совокупаются, имена своя воедино списуют и братиами нарицаются, се же да твердее и скорее противоверных отразити возмозут» [176, с. 36].

Як уже згадувалося, одним із проявів діяльності братств було створення шкіл, які мали величезний вплив на розвиток освіти серед православних. Щодо створення київської братської школи, то в науковому обігу датою її заснування прийнято вважати 14 жовтня 1615 р., коли дружина київського шляхтича Стефана Лозки Галшка Гулечівна складає і підписує дарчу, якою передає свій двір братському монастирю та школі.

Але навіть якщо б існували деякі неточності щодо території, на якій розташовувалась школа, питання верифікації самого документа дарчої та датування фундації братської школи залишаються дискусійними. Варто стисло охарактеризувати цю історичну ситуацію. Проблема полягає в тому, що до сьогодення не існує оригіналів документів, які б підтвердили, або спростували панівну думку серед науковців щодо дати заснування братської школи. Сучасні вчені посилаються на істориків кін. XVIII–поч. XIX ст., які

неодноразово піднімали це питання. Існувало дві протилежні думки: одні дослідники вважали, що братська школа існувала вже у XVI ст. при Богоявленській церкві і була заснована 1589 р. (Г. Міллер, В. Рубан, В. Аскоченський, М. Закревський, П. Лебединцев), інші ж датували заснування школи від 1615 р. (М. Максимович, М. Булгаков, С. Голубєв).

Ці дві протилежні точки зору наприкінці XIX ст. вилилися в дискусію між двома опонентами – П. Лебединцевим та С. Голубєвим. Представники кожної з версій посилалися на їхнє документальне підтвердження. Зокрема, П. Лебединцев обстоював думку щодо існування школи ще в 1583 р., згадуючи документ під назвою «Выпись с книгъ гродскихъ воеводства кievскаго», який засвідчує, що в 1593 р. київський священник Пилип Афанасьєф передав землі Хрестовоздвиженської та Трьохсвятительської церков у власність києво-богоявленському братству. Цікаво, що сам документ ніхто з дослідників не бачив.

Пролив світло на одну з темних плям у цій історії український дослідник М. Оглоблин. На сторінках історичного журналу «Кіевская старина» за 1886 р. було опубліковано статтю М. Оглоблина, яка була своєрідною відповіддю на академічну дискусію між П. Лебединцевим та С. Голубєвим. Так, М. Оглоблин писав, що суперечка між опонентами може тривати вічно, якщо не знайдуться оригінали документів. Далі автор повідомляє, що він таки знайшов документ випису за 1593 р., і в ньому немає жодної згадки про богоявленський монастир або братство. Таким чином, нова інформація зняла усі питання щодо правомірності посилання на цей документ.

Свою версію щодо заснування школи опонент П. Лебединцева С. Голубєв підтверджував текстом дарчої Галшки Гулечівни. Але й цей документ сьогодні викликає сумніви в істориків. Однією з перших про це стала писати у своїх статтях українська дослідниця історії Києво-Могилянської академії Т. Люта у

2007–2008 рр. Справа в тому, що оригіналу дарчої не існує, як і її копій XVII ст. Продовжив розвідку Т. Лютої історик М. Яременко, який намагався простежити згадки про особу Галшки Гулечівни в існуючих документах. Автор дійшов висновку, що ім'я Галшки як фундаторши закладу почало згадуватися лише з середини XVIII ст., до цього засновником школи називали гетьмана Петра Сагайдачного. Тому вчений зробив припущення, що цей документ було сфабриковано з певних політичних міркувань, оскільки не дуже «шанобливе» ставлення імператриці Катерини II до козацтва могло мати й негативні наслідки для академії [197, с. 35].

Тим не менш, існування братської школи у Києві залишається фактом попри усі існуючі документальні та хронологічні прогалини, саме ж місто повернуло собі статус культурного та інтелектуального центру. Першим ректором Братської школи у 1615–1618 рр. був митрополит Іов Борецький, про якого писали, що він був людиною «добре освіченою у вільних науках, у знанні грецької латинської та слов'янської мов навряд чи мав собі рівних» [67, с. 471].

Крім виконання адміністративних обов'язків, митрополит займався викладацькою діяльністю та перекладами з грецької мови, про що свідчить перекладений ним лист Александрійського патріарха Мелетія Пегаса та книга церковного співу «Анфологійон», яка була видана у 1619 р. київською типографією. Діяльність Іова Борецького не обмежувалася лише братською школою. Існує думка, що митрополит придбав у київського міщанина Андрія Черкашенка будинок, у якому він влаштував приходську школу, де сам займався з дітьми [16, с. 20].

Структура Київської школи відповідала іншим братським школам: тут були окремі класи з вивчення руської, слов'янської, грецької, латинської і польської мов. Викладання базувалося на «семи вільних мистецтвах» – принципі, закладеному в основу навчання тодішніх європейських освітніх

закладів. Поняття *«вільні мистецтва»* сягає ще часів античності. Вважається, що софіст Гіппій з Еліса був основоположником педагогіки, яка була заснована на семи мистецтвах, під якими розуміли граматику, риторичку, діалектику, арифметику, геометрію, музику та астрономію. Мистецтва називалися *«вільними»*, оскільки ними могла займатися лише вільна людина.

Новий етап у становленні й розвитку Київської братської школи пов'язаний із діяльністю Петра Могили. У 1627 р. після смерті Захарії Копистенського новим архімандритом обирають Петра Могилу, а вже у 1632 р. він стає митрополитом Київським, Галицьким і всієї Руси. Одним із перших політичних кроків, які робить Петро Могила – це заручення підтримкою козаків, адже новий митрополит добре розумів, що після втрати покатоличеної шляхти козацтво стало провідною верствою у суспільстві, яку особливо підтримувало селянство.

Наступним кроком Петра Могили стала літургійна реформа, яка полягала у розробці та оформленні православного богослів'я. Митрополитові належить авторство кількох фундаментальних богословських творів, зокрема *«Православне сповідання віри»* (1629 р., 1639 р.), який був затверджений вселенськими патріархами і став у ті часи чи не єдиною основою віровчення української православної церкви. Крім того, Петро Могила очолює Лаврський учений гурток та друкарню, і вводить в обіг латинський та польський шрифти. Це зіграло важливу роль в інтеграції української культури у тогочасний освітній європейський простір.

У 1631 р. Петро Могила вирішує відкрити ще одну школу у Троїцькому монастирі Києво-Печерської лаври, яка так і стала називатися Лаврською. Про навчальну програму новоствореної школи можна прочитати у панегірику *«Євхаристиріон»*, який був складений учнями цього закладу у 1632 р.: *«Геликон» то єст сад умѣтности первый, осм кореній вызволеных наук в собѣ*

маючий, през пречестнѣйшого є. мл. господина отца кир Петра Могилу в Россіи ново фундованый. Корень умѣтности першій: граммати́ка: учит слов и мовы. Корень умѣтности, второй. Реторика, учит слов и вымовы. Корень умѣтности третій. Діалекті́ка, учит розумного в речах познаваня. Корень умѣтности четвертый. Арифметі́ка, учит личбы. Корень умѣтности пятый. Музыка. Учит спѣваня. Корень умѣтности шестый. Геометрія. Учит землѣ розмѣреня. Корень умѣтности седмый. Астрономія. Учит бѣгов небесных. Корень и верх Всѣх Наук и умѣтностей. Феологія. Учит бозских речій» [36, с. 211–221].

Викладачі школи отримали освіту у Польщі, Литві та Австрії, сам же заклад був організований за зразком польських колегій. У своїй діяльності школа керувалася порядками, які Антиохійський патріарх Іоаким дав Львівському братству у 1586 р. Тут, за зразками європейських закладів, викладалися сім вільних наук, проте чільне місце відводилося моральному та духовному вихованню.

Однак представники Київського братства боялися, що така школа може скласти конкуренцію Братській школі і наполягли на об'єднанні двох шкіл в один заклад, який розпочав свою діяльність у 1632 р. під назвою Київський колегіум і став провідним центром освіти і науки не лише на східнослов'янських землях, а й по всій Європі. У наміри Петра Могилу входило перетворити колегіум на вищий навчальний заклад і надати йому статус академії. Але за життя митрополита ці плани не вдалося реалізувати.

Його задуми здійснив гетьман Іван Виговський, який у 1658 р. уклав з Річчю Посполитою Гадяцьку унію, де було прописано: «Академію Київську дозволяє його королевська милість і стани коронні установити, вона такими прерогативами та вольностями має задовольнятися, як і академія Краківська з тією, однак, кондицією, аби в тій академії не було жодних сект аріанських

кальвіністських, лютерських професорів, учителів та студентів» [190, с. 87].

Цей документ було ратифіковано наступного року на Великому Варшавському сеймі, а згодом підтверджено грамотою Петра I за 1701 р. Ця подія стала новою точкою відліку історії освіти та культури в Україні.

У період піднесення Київської академії досягла свого розквіту українська барокова література попри складну суспільно-політичну ситуацію. Після визвольних воєн Богдана Хмельницького (1648-1657 рр.) Україна переживала Руїну, правобережна її частина була зруйнована, а Галичина стала залежною від Польщі. Як наслідок, на цих територіях знову почали виникати ідеї про повернення до унії і відчувався занепад польсько-української літератури. Лівобережна Україна зберігала часткову автономію від Російської Імперії, що дало можливість розвитку української культури, але вже з кінця XVII ст. почався політичний тиск з боку Росії. У цей час високого рівня досягає латинськомовна поезія, у якій відчувається певна схоластичність (Григорій Вишньовський, Іларіон Ярошевицький, Йоасаф Кроковський, Стефан Яворський, Феофан Прокопович, Григорій Кониський, Митрофан Довгалевський.). Польською мовою писав Лазар Баранович, зокрема відома його поетична збірка «Аполлонова лютня» (1671 р.)

Книжну українську мову використовував у своїй творчості Климентій Зиновій, який збирав вірші та народні приказки. Прихильність книжній українській мові виказував також Іван Величковський. Єдиний, хто писав церковнослов'янською мовою був Іван Максимович. Тогочасна українська література була позначена не лише різномовністю, але й багатожанровістю, оскільки, як зазначає В. Шевчук, писалися: «драматичні твори, діалоги, епітафіони, псалми і псалми, історичні описи, нищинські вірші, епіграми, любовні, філософсько-медитаційні, духовні поезії, пісні, морально-навчальні вірші, батальні й героїчні, поеми, фігурні й анаграматичні тощо» [190, с. 15].

Історіографічний жанр української літератури XVII–XVIII ст. ознаменувався появою так званих козацьких літописів – це були «історіографічні композиції, складені з характеристик видатних діячів, описів важливих подій та епізодів, тлумачень певних періодів політичного життя» [38, с. 14].

В основу таких літописів були покладені спогади сучасників, щоденникові записи, або інші літературні твори, які стосувалися згадуваних історичних подій. Визначною пам'яткою другої половини XVII ст. вважається «Літопис Самовидця», який описує події української історії 1648–1702 рр. На цю історіографічну працю спиралися Григорій Граб'янка та Самійло Величко, створюючи власні літописи, що стосувалися подій визвольної війни та Руїни.

Продовжує розвиватися полемічна література (Йосип Шумлянський, Андрій Герасимович, Інокентій Гізель, Іоаникій Галятовський, Антоній Радивиловський, Дмитро Туптало).

Великого розквіту у цей період набуває етикетна поезія та її жанри, насамперед, панегірики. Огляд літературних творів XVII–XVIII ст. дає підстави стверджувати, що панегірик був переважаючим жанром латинськомовної поезії в Україні. У цьому жанрі були створені перлини поетичної творчості, авторами яких були Феофан Прокопович, Митрофан Довгалевський, Григорій Вишньовський, Іван Домбровський, Стефан Яворський та Іван Величковський. Як окремий жанр етикетної поезії, слід виокремити вірші на погреб, як їх ще називають «треноси», «ляменти» або «плачі».

Наприкінці XVII ст. починає розвиватися шкільний та мандрівний театри. Шкільний театр творили учні та професори Академії (Феофан Прокопович, Іларіон Ярошевицький, Лаврентій Горка), мандрівний – вчителі нижчих шкіл та мандрівні студенти. Як бачимо, попри складне суспільно-політичне становище для України, література жила своїм повноцінним життям, спростовуючи

усталене твердження «*inter arma tacent Musae*».

1.2.2. Мовна концепція Київської школи та академії як ідеологічний фундамент латинськомовної літератури в Україні кін. XVII-поч. XVIII ст.

Після того, як Київську та Лаврську школу було об'єднано в один освітній заклад – колегіум, а пізніше академію, зміст навчальних дисциплін залишився таким самим з незначними доповненнями у галузі вивчення мов. Загалом, навчання в академії тривало дванадцять років з розподілом навчальних дисциплін на вісім класів. Перші чотири класи називалися граматичними, кожен клас мав свою назву:

- 1-й клас – фара, де навчали читати і писати трьома мовами: слов'янською, грецькою та латинською;
- 2-й клас – інфима (навчали перекладу з однієї мови на іншу);
- 3-й клас – граматики;
- 4-й клас – синтаксима (граматичний аналіз речень).

Як уже зазначалося, вивченню мов приділялася велика увага у Київській школі, а згодом академії. Слов'янська мова вивчалася за «Букварем», виданим Іваном Федоровим у Львові (1574 р.). Поширеними граматиками були «Грамматика словенския» Лаврентія Зизанія (1586 р.) та «Грамматіки славенския правильное синтагма» Мелетія Смотрицького (1619 р.)

Грецької мови навчали за «Азбукою грецькою і слов'янською», виданою в Острозі 1578 р, граматики вивчалася за підручником Арсенія Еласонського «Адельфотис», який був надрукований у Львові 1591 р. Крім знань з орфографії, підручник містив відомості про синтаксис, просодію та етимологію. Інформація подавалася паралельно двома мовами, грецькою і слов'янською. Про важливість вивчення курсу граматики у підручнику писалося, що то є: «ключ, що відкриває шлях до розуміння письма: від неї, як по сходинках драбини, працювати

досягають діалектики, риторики, музики, арифметики, геометрії й астрономії, а на основі цих семи ... дістаємо можливість пізнання філософії й медицини, а далі переходимо до найдосконалішого богослов'я» [169, с. 5].

Латинської мови навчалися за відомим того часу підручником португальського вченого Еммануїла Альвара «*De institutione grammatica*», який після 1526 р. перевидавався декілька разів; за граматику Корнелія, яка була видана у Кракові в 1554, 1591, 1604 та 1618 рр., а також за латинсько-польською граматику Доната (близько 1594 р.). За свідченнями Сильвестра Косова, латинський клас було відкрито у 1617 р. після переїзду до Києва Мелетія Смотрицького. Латинська мова посідала чільне місце спочатку у школі, а потім і в колегіумі, оскільки була зброєю у боротьбі проти уніатів. Крім того, це була мова західноєвропейських університетів, а отже і науки.

Ставлення українських інтелектуалів до латинського елемента в освітньому процесі було різним. Ті з них, які отримали освіту за кордоном були прихильні до латинської мови і усіляким чином її культивували. Відомо, що згідно із Литовським статутом від 1529 р., українці, які проживали на території Великого князівства Литовського, мали можливість навчатися за кордоном в європейських університетах. Деякі освітні заклади не приймали до своїх лав православних студентів і тому останні вдавалися до хитрощів, приймаючи католицьке віросповідання.

Після закінчення навчання вони знову переходили у православ'я. Серед таких студентів нам відомі імені Стефана Яворського та Феофана Прокоповича. Крім полемічних творів, саме в цей період з'являються такі жанри, як «поетичний панегірик, вірш на початку книги – геральдичний, вірш-дедикація, прикладний, епіграми книжною українською мовою» [190, с. 54].

Проте, були й ті, які виступали проти європеїзації, а разом з цим і латинізації українського студенства. Вони вбачали у латинських науках

небезпеку для православної віри, яка й так похитувалася під натиском уніатів. Таким апологетом православ'я був Іван Вишенський, який усіяко застерігав від латинської мови.

Із цих рядків очевидно, що Іван Вишенський ототожнював латинську мову ученості і латинську мову церкви, для нього ці поняття були нероздільні. Відтак, протистояння церковнослов'янської та латинської мов було скоріше міжконфесійним, ніж етнічним.

Українська дослідниця Н. Безбородько зазначала: «В XVIII столітті українська мова не була настільки самостійною, щоб протистояти латинському впливу, однак вона могла вдихнути нове життя в закостенілі форми латинського синтаксису, а при виборі й утворенні літературних слів могла дати масштаб для наочності і життєздатності окремих виразів» [8, с. 125].

У 30-х рр. XVIII ст. латинську мову, як уже згадувалося, вивчали за граматику Еммануїла Альвара, а починаючи з 1763 р. – за граматику Самуїла Миславського «*Grammatica scholarum Piarum ad usum iuventutis*», яка була видана у Варшаві в 1760 р., а згодом і в Києві у 1765 р. та за граматику Миколи Бантиша-Каменського (1779 р.) [16, с. 153].

З метою досконалого володіння латинською мовою студенти були зобов'язані спілкуватися нею не лише під час занять, але й у вільний час. Про це можна прочитати у першому із збережених статутів Києво-Могилянської академії, ухваленому у 1734 р.: «*Omnes academici sub gravi poena, praeipue magistri ac institutores discipulorum, tam in scholis intra Collegium, quam in hospitiiis semper discurrere Latine de lege tenentur, tum secum, tum cum discipulis suis*». – «Усі академісти, особливо викладачі та наставники учнів, під загрозою важкого покарання, як у школах самого колегіуму, так і поза його межами, зобов'язані статутом спілкуватися латинською мовою як між собою, так і зі своїми учнями» [195, с. 380].

Студенти мали не просто говорити латинською мовою, а говорити без помилок. Прізвище людини, яка порушувала правила, вносилося до списку, який називався *калькулюс*. Цей список вкладався у дерев'яний футляр і його потрібно було передати наступному порушнику. Якщо список перебував у студента всю ніч, то на ньому відмічалось: *pernosavit apud Dominum N...* і вранці цей студент підлягав покаранню і осоромленню з боку викладача та своїх товаришів. Таке примусове нав'язування латинської мови пояснювалося просвітницькою метою.

М. Булгаков наводить цитату з «Апології школам київським» митрополита Сильвестра Косова, який писав: «Самая главная надобность в Латинских школах та, чтобы бедной Руси нашей не называли глупою Русью. Пойдет бедняга-Русин на трибунал, на сейм или на сеймик в уездный городской суд и земский: *bez lasini rłasi winu!* Ни судьи, ни стряпчаго, ни ума, ни посла. Смотрит только то на того, то на другого, вытаращив глаза, как коршун!» [16, с. 76].

Але не лише це стало причиною вивчення латинської мови київськими студентами. На той час не було жодного європейського університету, де б не вивчали латинську мову і де б до неї не ставилися з найвищим пієтетом. Петро Могила мислив створити такий освітній заклад, який би ні в чому не поступався вже відомим тогочасним європейським університетам.

Таким чином, Київська академія стала осередком латинської вченості. Її студенти могли вільно розмовляти та писати латиною, складати промови та каталоги бібліотек. Цікавим, на наш погляд, є зауваження М. Булгакова про те, що студенти академії склали особливу верству населення серед киян, які між собою спілкувалися на польсько-малоросійському діалекті. Він пише, що це були люди близькі до киян духом, проте аж ніяк не словом.

Після завершення навчання у граматичних класах, студенти переходили до вищих – *humaniora*, навчання у яких тривало два роки (5-й, 6-й класи). У вищих

класах студентів навчали поетики та риторики. Основи цих курсів були розроблені в Італії і базувалися на античних трактатах Арістотеля і Горация. Серед таких поетик та риторик в Україні були відомі «De arte poetica» М. Віди (1527 р.) та «Poetica libri septem» Ю. Скалігера (1561 р.).

Проте більшість поетичних та риторичних курсів потрапляли в Україну у полонізованому вигляді. Кожен професор мав скласти авторський курс риторики та поетики, які певний час викладалися нероздільно. Головним завданням цих курсів було опанування знаннями словесності, красномовства і літератури. Прикладами слугували як античні твори, так і поезії, складені самими викладачами. Збережені на сьогоднішній день київські латинськомовні поетики та риторики є чи не єдиним джерелом вивчення тогочасної поезії.

Отримавши підготовку із граматики, поетики та риторики, студенти переходили до навчання у найвищих класах – *superiora*, які складали філософія та богослов'я, тобто 7-й і 8-й класи. Загалом, навчання у цих класах було розраховане на три роки.

Викладання предметів в академії здійснювалося грецькою, латинською, польською, слов'янською та тогочасною українською мовами. Крім класичних мов, тут також вивчалися німецька, французька, а, починаючи з 1751 р. – російська, яку викладав Давид Нащинський. Першим викладачем французької мови був Костянтин Крижанівський. Вивчення старовірської мови було започатковане за Петра Могили. Відомими викладачами-гебраїстами були Симон Тодорський, Варлаам Лящевський, Костянтин Крижанівський та ін.

Така багатомовна концепція академії була пов'язана із суспільно-політичною ситуацією, яка склалася в Україні у XVI–XVIII ст. Після входження частини українських земель до Польської держави на українських теренах поширилися латинська та польська мови.

Одним із перших латинськомовних українських поетів вважають Юрія

Дрогобича (кін. XV ст.) та Павла Русина з Кросна (поч. XVI ст.) Іншими відомими латинськомовними поетами XVI ст. були Григорій Чуй, Георгій Тичинський, Іван Туробіній. Проте найбільш яскравим автором цього періоду, який писав про Україну, вважається Себастьян Кленович і його твір «Roxolania» (1584 р.), поетичний опис історії, природи та звичаїв нашого краю.

Початок XVII ст. в латинськомовній поезії ознаменувався історичною поемою «De bello Ostrogiano» (1600 р.) придворного поета князів Острозьких Шимона Пекаліда та вже згадуваною поемою Івана Домбровського «Самоенае Boristhenides» (1620 р.). Серед українських поетів, які писали латинською мовою у XVII-XVIII ст. необхідно згадати Стефана Яворського (1658–1722 рр.), Григорія Вишньовського (?–? рр.), Іларіона Ярошевицького (?–1704 р.), Феофана Прокоповича (1681–1736 рр.), Митрофана Довгалевського (?–? рр.). Практично всі вони були або вихованцями Київської академії, або її викладачами.

Найдавнішою літературною польськомовною пам'яткою вважається твір невідомого автора «Epicedion» (1584–1585 рр.) – скорботна поема на смерть князя Михайла Вишневецького. Польсько-українським письменником вважається Йосип Верещинський, який був католицьким єпископом у Києві. У своїй творчості автор обстоював ідеї автономії України у складі Речі Посполитої («Дорога певна до найшвидшого і найнадійнішого осадження в Руському краї пустельних земель рицарством королівства Польського» (1592 р.), «Оголошення для фундування рицарської школи для синів коронних на Україні, подібно до уставу мальтійських хрестоносців» (1594 р.)). Ще одним польсько-українським письменником був галичанин Адам Чагровський, який писав на патріотичні теми («Трени і речі різноманітні» (1597 р.)).

У XVI ст. починає формуватися і книжна українська мова, яка виникла «на основі руської литовського зразка, церковнослов'янської та народної української, і звалася ця мова «простою»» [190, с. 84]. Відомий український

мовознавець П. Житецький наголошував, що українська книжна мова «должна была удовлетворять как людей более книжных своею грамматическою правильностью, так и людей менее книжных своею общедоступностью. Писатели малорусские называли эту речь русскою мовою, російским языком, иногда же просто – языком русским» [43, с. 40].

Церковнослов'янська мова або, як її ще називають, «словенська» використовувалася у релігійній сфері, цією мовою читалися деякі дисципліни в академії, а сама мова вивчалася як окремий курс. Проте для широкого загалу деякі слова церковнослов'янською мовою були незрозумілими, а отже, виникла нагальна потреба в укладанні відповідних словників. Визначної лексикографічною пам'яткою XVII ст. став «Лексикон словенороський» Памви Беринди, виданий 1627 р. Лексикон поєднує ознаки тлумачного, етимологічного та енциклопедичного словників і нараховує близько 7000 словникових статей. При цьому варто підкреслити, що реєстрове церковнослов'янське слово у «Лексиконі...» тлумачиться книжною українською мовою.

На початку XVIII ст. мовна ситуація в Україні починає змінюватися під політичним впливом Російської Імперії. У 1720 р. було видано царський указ, згідно з яким «Єго Императорское Величество указал именоватся Киевопечерскому и Черниговскому монастырям во всех книгах ставропигією всероссийских патриархов, а не константинопольских; а вновь книг никаких кроме церковных прежних изданій, не печатать. А и оныя церковныя старыя книги, для совершеннаго согласія с великороссийскими, с такими же церковными книгами справливать прежде печати с теми великоросскими печатми, дабы никакой разни и особаго наречія во оных не было...» [123, с. 146].

Наступним кроком став указ Катерини II від 1763 р., яким заборонялося викладати книжну українську мову в академії. У цей же час перелаштовується вимова церковнослов'янських слів з української на російську. Примусове

витіснення книжної української мови із друкарень та освітніх закладів зумовило появу численних рукописних збірників, які писалися народною мовою, що стала прототипом сучасної української літературної мови.

Отже, XVII-XVIII ст. в Україні характеризувалося багатомовністю. Український дослідник В. Шевчук характеризує мовну ситуацію за п'ятьма рівнями вживання. На першому, елітарному рівні, знаходилася латинська мова, якою писалися теоретичні твори. На другому рівні – книжна українська і польська мови, дослідник називає цей рівень офіційним.

Починаючи з другої половини XVIII ст., на другому рівні вживається мова, наближена до російської, нею пишуться хроніки, літописи, філософські твори та висока поезія. На третьому рівні, церковному, тримала свої позиції церковнослов'янська мова, яка в першій половині XVIII ст. вийшла на другий рівень, адже нею почали писатися літописи та драматичні твори. На четвертому рівні вживалася мова, наближена до народної, і на п'ятому місці вживалася власне народна мова, якою писалися інтермедії, гумористичні та сатиричні вірші, любовна поезія [190, с. 94]

Існування стількох мов на одній території мало як позитивні, так і негативні прояви. Звичайно, багатомовність позитивно вплинула на тогочасний рівень освіти, оскільки чим більше мов було залучено до арсеналу дослідника, тим ширшою і глибшою була його наукова діяльність. По-друге, знання мов дало можливість інтегруватися в західноєвропейський освітній простір, переймати досвід тамтешніх освітніх закладів та знайомитися з новими науковими досягненнями.

Проте багатомовність мала й негативні наслідки для українців як єдиної етнічної спільноти. Мова, яка мала консолідувати суспільство, навпаки, стала критерієм його диференціації. Те, якою мовою писати твори, було свідомим вибором поета і залежало від освіти самого автора або жанру твору.

Ситуація погіршилася після указу Катерини II, коли розпочалося цілеспрямоване знищення української мови та Київської академії як провідного центру освіти і науки. 4 серпня 1817 р. Святий Синод видає указ про тимчасове закриття академії, а вже 26 серпня 1819 р. був виданий новий указ про відкриття Київської Імператорської Духовної академії у приміщеннях старої. З цього часу починається новий, русифікований період в історії нашого міста, а колишня слава Академії залишиться лише на сторінках історії та у творчості київських поетів.

1.2.3. Естетика бароко та її втілення у творчості українських латинськомовних поетів

Орієнтація київської академії на «латинську» Європу активізувала культурні та літературні зв'язки України з іншими європейськими країнами. Засвоєння літературних традицій Західної Європи відбувалося хаотично, з переробками і перетлумаченнями. У XVII–XVIII ст. в Україні «відбувалося освоєння європейської барокової культури, котра включала в себе як ренесансні, антично-класицистичні, так і середньовічні елементи» [115, с. 241].

На думку польського вченого Ю. Кшижановського, бароко «завершило справу, яку Відродження не змогло довести до кінця, а саме – гуманізувало культуру всієї Європи і всупереч перешкодам, що породжувалися політичними й релігійними антагонізмами, створило спільну інтелектуальну й художню культуру, важливість якої належним чином починає усвідомлювати й оцінювати лише наука наших днів» [208, с. 266].

Барокова культура зародилася в Італії у XVI ст. і потім поширилася в інших країнах не лише західної, але й східної Європи, набуваючи при цьому етнічних рис: «Саме бароко стало першим «великим стилем», який охопив як

«латинську Європу», так і майже всі країни православно-слов'янського кола – Україну, Росію, Білорусію, Сербію, Молдавію та Румунію, досягши у кожній з них значного розвитку» [112, с. 136]

Католицька Європа того часу переживала контрреформацію, «другу хвилю схоластики» та орієнтувалася на аристократичне мистецтво. У протестантських та східнослов'янських країнах бароко знало не лише «високий стиль», але й спиралося на народні основи, які були представлені лютеранськими общинами та православними братствами. Посутніми для розуміння світоглядної парадигми аналізованої доби є зауваження О. Смирнова: «Те, що можна назвати «класичним бароко» другої половини XVI і усього XVII століття, тобто епохи феодально-католицької реакції, в ідейному відношенні позначало відмову від життєрадісності та оптимізму Відродження, від віри у могутність розуму, відхід від реалізму і занурення в стихію смутних трагічних переживань, у світ таємного та ірраціонального» [165, с.188-189].

Бароко – термін, що використовується в літературі та мистецтві в історичному та критичному значенні. До XIX ст. його вживали, в основному, як синонім до «абсурду» або «гротеску». Нині в науковому обігу використовуються три основні визначення терміна *бароко*:

- 1) стиль, який домінував у мистецтві в період між Маньєризмом та Рококо. Цей стиль зародився у Римі і був тісно пов'язаний із католицькою контрреформацією;
- 2) термін, який позначає історичний період розвитку Західної Європи XVII–поч. XVIII ст.;
- 3) термін, який застосовується до творів мистецтва, датованих різними роками, але об'єднаних спільними рисами. Барокові твори позначені стрімким рухом та емоційною глибиною.

Відомий французький етимолог XVII ст. Ж. Менаж у своєму словнику

французької мови зазначає: «Barroques...on appelle ainsi les perles at les dents, qui sont d'inegale grandeur..., a ete fait du Latin *verruca*» [204, p. 153]. – «Бароко називають перли або зуби неправильної форми». Саме слово походить від латинського іменника I відміни жіночого роду *verruca*, *ae f* і означає бородавку або маленький недолік [авт.].

У 1758 р. французький просвітник Д. Дідро у своїй відомій «Енциклопедії» писав, що бароко – це прикметник, який вживають по відношенню до архітектурних творів у химерному стилі: «Baroque, adjectif en architecture, est une nuance du bizarre» [204, p. 164]

Відомий німецький мистецтвознавець Г. Вьольфлін у своїх працях «Renaissance und Barock» (1888 р.) та «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe» (1915 р.) також вживає термін бароко, аналізуючи архітектурне мистецтво. Автор протиставляє бароко класичному мистецтву. Якщо для класичного мистецтва характерна чіткість та ясність форми, то в стилі бароко абсолютна ясність прихована навіть там, де задум твору полягає у повній об'єктивності. [19, с. 119]

Характерною ознакою барокового стилю Г. Вьольфлін називає живописність, «яка має на меті викликати ілюзію руху». Рух, динамічність, свобода та необмеженість ліній створюють безпосередній вплив на реципієнта, залишаючи по собі почуття спустошеності. На думку Г. Вьольфліна, бароко має не заспокоювати, а тримати у напрузі. До головних рис, притаманних бароко, він відносить збільшення абсолютних пропорцій і, одночасно, спрощення композиції [19, с. 54–56].

Поряд із терміном *бароко* вживають інший термін – *маньєризм*, оскільки, на думку німецького дослідника Е. Курціуса, «він містить у собі мінімум історичних асоціацій» [73, с. 301].

Як зазначає, Н. Яковенко, в естетичній системі бароко виокремлюють два

головні напрямки, які метафорично називають «цивілізацією читання Біблії» та «цивілізацією віттаря». Перший напрямок характерний для країн протестантської Європи, де переважали інтелектуальні абстракції та теологічне заглиблення, другий напрямок був властивий католицькій Європі і мав, головним чином, зовнішні прояви: декоративність, сфера зовнішніх форм, музики, малярства, переважання чуттєвих елементів над розумовими [195, с. 453].

На думку Д. Наливайка, одним із головних принципів естетики бароко став принцип відображення, пов'язаний із опосередкованим способом передачі дійсності. Автор барокового твору ставив перед собою завдання відобразити сутність одного предмета опосередковано через інший. Це пояснювалося ідеєю про те, що кожен предмет може мати копію, яка не буде співпадати з цим предметом зовнішньо, але буде виражати його сутність [168, с. 83]

В. Бранський у своїй праці «Мистецтво і філософія» розрізняє формальний та змістовний бік феномену бароко. До змістовних компонентів автор відносить:

- 1) античні та біблійні сюжети, що поєднують гедонізм з героїкою;
- 2) сюжети з аристократичного життя, для яких характерні «благородна складність» та «занепокоєна велич»;
- 3) демократичні сюжети, до яких можна застосувати ту саму естетичну формулу;
- 4) культ руху та боротьби і пов'язана з цим патетична героїка;
- 5) культ багатства та розкоші;
- 6) культ здорового та квітучого тіла, яке демонструє природне здоров'я та силу.

До формальних компонентів бароко автор відносить:

- 1) динамізм елементів;

2) атектонічність композиції [15, с. 331].

Водночас звернімося до спостережень українського дослідника Д. Чижевського, який зазначає: те, що бароковий стиль притаманний не лише пластичним мистецтвам, помітили після Першої світової війни, з початком активного дослідження літературного бароко [184, с. 248].

У результаті проведеного аналізу особливостей барокової поезії, Ю. Віппер резюмує: «Для поезії бароко характерне, з одного боку, загострене відчуття протиріччя світу, а з іншого боку, намагання відтворювати життєві явища у їх динаміці, плинності, переходах... Барокові поети звертаються до теми мінливості щастя, хитання життєвих цінностей, всевладності долі і випадку» [23, с. 13]

Відомий російський дослідник О. Михайлов серед низки рис бароко наголошує на таких:

1) наукове і «художнє» зближені, і розбіжності між ними, так, як вони постають у текстах, натикаються на можливу неочевидність, невідкритість того, що можна було б назвати (умовно) художнім замислом тексту;

2) все «художнє» демонструє або може демонструвати перед нами таємницю як таємницю, ми ж не можемо це запідозрити;

3) все «художнє» демонструє таємницю так, що уподібнюється знанню і світу – світу як такому, що обов'язково включає в себе таємне, непізнане і те, що неможливо пізнати;

4) усе непізнане, яке безумовно існує у світі, для «творів» обертається поетологічними проблемами: відома поетика світу відображається у поезиці «твору» – те, як влаштований світ, у тому, як створюються поетичні речі, тексти, твори;

5) твори, тексти та ін. створюються, головним чином, як кодекси, які репрезентують світ [97, с. 28].

Досліджуючи репрезентацію бароко в літературі, не можна стверджувати про появу нового художнього методу та нової естетичної системи, не посилаючись на зв'язки з попередніми методами та системами. Так, бароко виникло на ґрунті декількох історичних епох: Середньовіччя, Ренесансу та Реформації. На думку російського дослідника С. Аверинцева, «у поезії раннього Середньовіччя, як і в поезії європейського маньєризму і бароко, в гіпертрофованому вигляді виступає...спільна властивість будь-якої поезії. Окрім типологічних паралелей, між поетикою ранньої Візантії і поетикою бароко існує безсумнівний генетичний зв'язок» [1, с. 99]

Як уже зазначалося, бароко в Україні було явищем, характерним для XVII–XVIII ст. На думку Д. Чижевського, початок цієї культурно-історичної епохи пов'язаний із іменами Мелетія Смотрицького та частково Кирила Транквіліона Ставровецького. Повний же розквіт бароко в Україні припадає на період діяльності київської школи: «Майже весь XVIII вік в українських школах вищого типу навчають бароккової поетики та плекають бароккову поезію» [184, с. 16]

Якщо до пластичних мистецтв застосовували термін «козацьке бароко», то в галузі літератури це було недоречним, адже барокову літературу творили представники духовенства, що й пояснює переважання в ній релігійних мотивів над світськими.

Досліджуючи бароко в Україні, необхідно зазначити основні риси цього феномену. По-перше, як зазначає Д. Наливайко, – це зв'язок українського бароко із середньовічною культурою: «Східнослов'янські літератури – і в цьому полягає їх своєрідність – не переживали епохи Відродження. До «бароко» вони прийшли, оминаючи Відродження, безпосередньо від Середньовіччя – у порядку прямого перенесення на місцевий ґрунт досвіду сусідньої, польської літератури» [168, с. 48].

Домінантною рисою епохи середньовіччя був теоцентризм, який полягав у розумінні Бога як абсолютного найвищого буття, тому людина мала уподібнитися своїм життям до Нього. Якщо Відродження підняло на високий щабель людину, то бароко так само не відмовляється від культу «сильної людини», але в релігійному контексті, який тлумачить людське життя як службу Богу. Відтак, цілком аргументованими в такому разі є спостереження І. Голенищева-Кутузова: «Стилістика і поетика бароко утвердилась в період контрреформації, тоді із середньовічних фоліантів витягли та поновили ідею про недовговічність всесвіту, ілюзорність земного життя» [29,с. 102-153].

Мінливість та тимчасовість земного буття втілилися в антитезі «тілесного» та «духовного». За словами українського дослідника С. Кримського, «Українському бароко був притаманний «православний естетизм» – тлумачення краси як онтологічного гаранта гармонії буття та Божої присутності у світі» [83,с. 47].

Середньовічні світоглядні риси були не єдиними, що лягли в основу естетики бароко. Було б безпідставно заперечувати вплив на бароко традицій Ренесансу з його спрямуванням на античність. Тут більш доцільно говорити про контамінацію двох світоглядних систем: античності та християнства. Людина епохи бароко запозичила думку Ренесансу про подібність небесних та земних насолод. Критерієм моральності вважалася не відмова від усього земного та тілесного, а свідоме обмеження від цього, тобто йшлося «про право кожного християнина на вибір між гедонізмом і аскетизмом як між двома етичними системами, кожна з яких спирається на свої світоглядні основи. Бароко бачило у красі і навіть розкоші матеріального світу відблиск краси і довершеності раю, тим-то потойбічне життя означало не втрату всього, чим радує і вабить нас земля, а найповнішу радість і втіху...» [93, с. 23].

На основі цих світоглядних орієнтирів бароко витворило свій ідеал

епохи – *«аскета-філософа* [курсив наш – *М.Л.*], якому близька і зрозуміла антична любов до всього живого і земного, але чию душу переповнює водночас жага небесного, вічного, неминущого» [93, с. 23].

Ще однією спільною рисою Ренесансу і бароко стало використання античних міфологічних мотивів, але у християнському контексті. Бароко, як пише Г. Вельфлін, «...міфологізує дійсність, обрамлюючи її – іноді з усім натуралізмом – міфологічними кулісами» [19, с. 87].

До специфічних, індивідуальних рис, притаманних лише бароко, можна віднести «потребу руху, зміни, мандрівки, трагічне напруження та катастрофи, пристрась до сміливих комбінацій, до авантури; ...прагнення сили, перебільшення гіпербол, кохання в парадоксі, любов до чудернацького, незвичайного, «гротеску», любов до антитези та пристрась до великих форм, до універсальності, до всеохопливості» [183, с. 65].

Більше того, як слушно наголошує Л. Сазонова, вражати і дивувати, захоплювати і приголомшувати – один із художніх постулатів мистецтва бароко, яке заохочувало схрещення різних художніх мов. Поет перетворює читача на глядача і намагається писати так, щоб побачене могло не лише викликати у читача почуття дивування і захвату, але і збагатити розумінням семантичної функції видимого [150, с. 403].

Утілення цих принципів у літературному творі зумовило використання специфічної художньої мови. Вираження думки в досконалій словесній формі вимагало від автора експерименту зі словом. М. Попович вважає, що саме бароко надало слову «об'ємності і поліфонічності» [70, с. 70].

Українське бароко, як і кожен літературний стиль, знало високі, середні та низькі форми. У високому стилі, як правило, писалися філософські та полемічні твори, драми та висока поезія. Такі твори використовували відшліфовану та декоровану мову і будувалися за усіма правилами риторики. На противагу

цьому, низький стиль характеризувався українською народною розмовною мовою, оскільки твори цього стилю зображували буденне життя простих людей. До творів низового бароко можна віднести любовну та гумористичну поезію, частково сатиричну, інтермедії та інтерлюдії, школярську або дяківську поезію, козацьку поезію та пародійну літературу. До середнього бароко відносять комедію [190, с. 348–349].

Таким чином, українська латинськомовна література кін. XVII–поч. XVIII ст. творилася під гаслами бароко. Пройшовши свій шлях через впливи польських традицій, українське письменство виробило власні естетичні канони і одягло бароко в етнічні шати. Провідна роль латинської мови, як символу тогочасної ученості, породила феномен української латинськомовної поезії, без якої неможливо уявити весь європейський масив новолатинської літератури. Саме явище написання літературних творів мовою, яка фактично вийшла із широкого ужитку в Західній Європі, представляє ще більший інтерес для дослідників слов'янського писемного простору, на якому латинська мова стала екзотичним птахом, що був занесений сюди вітром історії.

1.2.4. Теорія поезії та поетичних жанрів в українських латинськомовних поетиках кін. XVII-поч. XVIII ст.

Головними джерелами вивчення української латинськомовної поезії XVII – XVIII ст. залишаються курси поетик та риторик, складені, як уже зазначалося, викладачами київського колегіуму. Частина текстів було надруковано та перекладено українською та російською мовами, проте залишається і певний масив текстів, які зберігаються у рукописах і не перекладені жодною мовою. Але це лише питання часу, адже за останні десятиліття з'явилося чимало наукових розвідок, присвячених дослідженню

«латинськомовного» періоду в українській літературі.

Динаміка сучасних досліджень латинськомовних поетик та риторик в Україні кін. XVII–поч. XVIII ст. перебуває в колі наукового інтересу О. Циганок, яка визначає перспективу їх вивчення за наступними напрямками:

1. Докладний науковий опис усіх поетик, що зберігаються в українських книгосховищах;
2. Наукове видання (фотокопія, переклад, коментар) вибраних поетик;
3. Наукове видання (фотокопія, переклад, коментар) збірки цитат;
4. Дослідження історичної генології;
5. Вивчення віршів із поетик як взірців жанру чи жанрового різновиду [178, с. 69– 72].

Найбільш системний аналіз латинськомовних поетик та риторик здійснив В. Маслюк. У своїй монографії автор згадує близько сорока латинськомовних українських поетичних курсів, складених у XVII–першій половині XVIII ст. Ми обмежимося найбільш відомими з них, які читалися у Київській академії, оскільки, по-перше, детальне дослідження усіх поетик та риторик не входить до кола проблематики нашого дослідження, по-друге, проаналізувавши окремі поетичні курси, ми дійшли висновку, що вони мають подібну структуру і зміст, а теоретичні визначення та поняття подекуди ідентичні. Свій виклад матеріалу ми базували на наступних поетиках та риториках: «Fons Castalius» (1685 p.), «Cunae Bethleemicae» (1686–1687 p.), «Camoena in Parnasso» (1689 p.), «Cytheron bivertex» (1694–1695 pp.), «Rosa inter spinas» (1696–1697 pp.), «De arte poetica libri III» (1705 p.), «Idea artis poeseos» (1707 p.), «Lyra Heliconis» (1709 p.), «Leo Roxolanus» (1719 p.), «Parnassus» (1719 p.), «Praecepta de arte poetica» (1735 p.), «Hortus poeticus» (1736 p.).

Як уже було згадано, структура поетичних курсів була приблизно однаковою і складалася з двох логічних частин, послідовність яких не була

суворо регламентованою. В одній частині говорилося про мистецтво риторичне, в іншій – про мистецтво поетичне, нас цікавитиме останнє. Помітною рисою поетичних курсів був поділ поетики на загальну та прикладну. Загальна поетика містила універсальні правила складання поетичних творів, а прикладна поетика розглядала жанри поетичних творів, правила їх написання та приклади.

У поетиці «*Camœna in Parnasso*» зазначалося: «*Poesis res esse divina dicitur, nam poeta etiam ab antiquis dicti sunt theologi: quondam de diis multa carmina conficiunt*». – поезією називають справу божественну, адже і самих поетів давні називали богословами, оскільки численні пісні отримували від богів [авт.]» [198, арк. 119].

Більш поетичне визначення подає поетика «*Rosa inter spinas*»: «*Poësis unica mater et magistra eruditionis, cuius si nominis dignitatem requires, augustam audies Pulcheriam non regentis tantum sceptro potentem, sed ad cuius nutum universa imperia infamulantur; quam si ex prerogativis aestimas, Pandoram censebis poësim, deorum dearumque talentis peadivitem eamque asseres aevo Saturni perenniorem, ore Mercurii facundiorem, fortitudine Martis robustiorem, decore Veneris venustiore, sapientia Minervae versutiorem, ubertate Cereris fecundiorem ceterumque numinum dotibus, quae fabulosa commenta est antiquitas, longe praestantiorem poësim iudicabis*». – «Поезія – єдина мати й учителька ерудиції. Якщо ти досліджуєш її достоїнство, то відчуваш священну красу, могутню не лише як скіпетр володаря, але й по її велінню всі держави стають слугами. Якщо ж ти оцінюєш її на підставі її переваг, то зрозумієш, що поезія – це Пандора, обдарована талантом богів і богинь, погодишся, що вона давніша, ніж вік Сатурна, красномовніша, ніж уста Меркурія, могутніша, ніж сила Марса, чарівніша, ніж краса Венери, розсудливіша, ніж розум Мінерви, плідородніша, ніж урожайність Церери, і, нарешті, зрозумієш, що поезія набагато перевищує всі дари інших божеств, які тільки вигадала казкова античність» [94, с. 25].

Схоластичне визначення поезії знаходимо в поетиці «Fons Castalius»: «Poësis est ars hominum actiones effingens et imitans esaque ad vitam instituendam carminibus explicans». – «Поезія – це мистецтво, яке зображує і наслідує у віршах вчинки людей, щоб навчати у житті» (авт.). [205, арк. 46]

Звідси поет виступає як «*factor vel fictor vel imitator*». – «творець, або вигадник, або наслідувач» (авт.) [199, арк. 181].

Предметом поезії є «*omnes res, quaecumque fingi, fieri et imitari possint*». – «всі речі, які можна вигадати, які можуть статися, і які можна наслідувати» (авт.) [199, арк. 6]. У Григорія Кониського зауважено, що вигадка, або наслідування є немовби формою і душою поезії. – «*Fictio seu imitatio est quasi forma et anima poëseos*» [212, I., 1.]

Оскільки, поезія – це оспівування подій у віршах, то автори поетик та риторик значну увагу приділяли таким поняттям, як вірш, метр, стопа та строфа. Вірш, за визначенням автора поетичного курсу «*Lyra*», походить від латинського дієслова *verto* – повертати, і є «*certa pedum dispositorum ordinatio et in numerum connexio*». – «точний порядок розташування стоп та їх ритмічне поєднання» [авт.] [199, арк. 20]. Розрізняли квантитативні та силабічні вірші, останні знаходимо в поетиках з кінця XVII ст.

У цього ж автора читаємо про стопу – це «*визначена і красива структура складів, які відрізняються і кількісно, і якісно*». (авт.)– «*Pes est legitima et venusta compositio syllabarum quantitate et qualitate variantium*» [199, арк. 20]

Автори поетичних курсів розрізняли такі види стоп:

- двоскладові (спондей, пирріхій, трохей, ямб);
- трискладові (молоська стопа, трибрах, дактиль, анапест, бакхій, кретик, амфібрахій, антибакхій);
- чотирискладові (диспондей, прокелевсматик, дихорей, диямб, хоріямб, антиспаст, визхідний і низхідний іоніки, пеони, епітрити);

- п'ятискладові (ортихій, паріямб, парапеон, месомакр);
- шестискладові (схоліохорей, дактилехорей, анапестохорей)
[94, с. 44].

Назва метр походить від слова «вимірювання» і є виразом, що має чітку міру і поетичне співвідношення, і містить у собі дві, а інколи і одну стопу». (авт.) - «*Metrum dictum a metiendo est oratio certa dimensione et proportione poëtica mensurats continens in se duos pedes vel aliquando unum*» [199, арк. 23].

Строфу розуміли як особливу ритмічну систему, що складалась з декількох віршів. Першорядне місце відводилося дактилічним структурам: гекзаметру, пентаметру, елегійному дистиху, івіковому гекзаметру тощо.
[94, с. 45].

Поділ віршів на роди київські поетики та риторики запозичили з античності. Таких родів нараховувалось одинадцять і їх назви залежали від:

- 1) матерій або змісту, як наприклад, героїчні, буколічні;
- 2) від авторів або винахідників своїх, як наприклад, гораціанські, сафічні;
- 3) від кількості складів, як наприклад, п'ятискладовий, семискладовий, десятискладовий;
- 4) від кількості віршів, як наприклад, двовіршовий, тривіршовий, шести та восьмивіршовий;
- 5) від кількості метрів, наприклад, монометр, диметр, триметр, тетраметр;
- 6) від стопи, яка часто повторювалась у певному вірші, наприклад, ямбічний, дактилічний, трохеїчний;
- 7) від різного виду вірша, наприклад, моноколон, диколон;

8) від колооберту: однострофний, коли всі вірші поет пише одного виду віршами; двострофний, коли наступний за другим віршем повертається до першого виду вірша;

9) від повноти або неповноти вірша, коли, вимірюючи його, ми помічаємо рівність стоп, коли вірш, буває неповним, або повним, або має зайвий склад. Таким чином, вірші, які мають останню стопу цілу, називаються акаталектичними, – ті ж, яким не вистачає для повноти стопи одного складу, – каталектичними;

10) від інструментів, наприклад, ліричні вірші;

11) від нації, як наприклад іонічний.

Курйозний вірш у київські поетики був запозичений із середньовіччя. До таких курйозних віршів відносили:

1) каббалістичний (від єврейської каббали). Такий вірш містить букви, які мають арифметичне значення. Якщо скласти разом ці букви-числа, то вийде рік, який задумав автор;

2) ракоподібний вірш, який міг читатися однаково ззаду-наперед;

3) леонінський вірш, коли всередині та кінці вірша повторювалися одні й ті самі рівнозвучні склади;

4) акровірш і його різновиди. [128, с. 320].

Як уже зазначалося, силабічні вірші у київських поетиках з'явилися наприкінці XVII ст. Питання щодо появи і розвитку силабічного вірша в українській літературі до сих пір залишається дискусійним. Такі дослідники, як С. Єфремов, В. Перетц, Д. Чижевський вбачали виникнення українського силабічного вірша під впливом польського. У більш пізніх дослідженнях знаходимо інші чинники творення силабічної поезії в Україні: вплив латинських поетик, греко-візантійський вплив та «народний чинник».

Визначення українського силабічного вірша знаходимо у Митрофана

Довгалевського: «*Carmen polonicum et sclavonicum definitive est oratio ligata numero syllabarum et simili terminatione seu cadentia versus sibi correspondentis constans*» . – «Польський і слов'янський вірші, за визначенням, – це віршована мова, що складається з [певної] кількості складів і подібного закінчення, або каденції відповідного вірша» [39, с. 47–65].

Каденція або рима, як зауважує дослідник має бути жіночою. Проти чоловічої рими застерігає і Митрофан Довгалевський: «*vitanda, ne terminetur monosyllabis*». – «необхідно уникати, щоб вірш закінчувався односкладовим словом» [39, с. 48.]

Отже, київські теоретики у своїх поетиках спочатку розглядали античне віршування, яке було метричним або квантитативним. Таким було класичне розуміння віршування, яке дійшло ще з античності і спостерігалось у західноєвропейських поетиках, що були зразками для створення вітчизняних курсів. Проте, наприкінці XVII ст. ряд учених починає вводити до поетичних курсів і теорію силабічного віршування, в основі якого, на відміну від квантитативного, лежала не стопа, а склад. Крім того, для силабічного вірша була обов'язковою рима або каденція, про яку вже згадувалося.

Прикметною рисою київських поетик та риторик є неоднорідний поділ поезії на роди та види. Так, наприклад, у поетиці «*Samoenae in Parnasso*» в основу жанрового поділу була покладена стопа. Автор поетики виділяє: вірші, написані гекзаметром (тобто епічну поезію), вірші, написані пентаметром (сюди зараховуються загадки, символи та емблеми, буколічна поезія, елегійна та сатирична поезія, акровірш, ехо, хроновірш, епіграма), ліричну поезію (сюди належить драматична поезія, яка в свою чергу поділяється на трагічну та комічну) [198, арк. 143–165].

У поетиці «*Fons Castalius*» виділяються наступні види поезії: героїчна, елегійна, лірична, трагедія, буклічна та сатирична поезія, комедія, ентузіазм,

пародія, загадка, логогриф, хроновірш, каббалістичний вірш, леонінський вірш, ракоподібний та співвідносний вірш, анаграма [205, арк. 58–68].

Так само розгалужену родову диференціацію містить курс «Cunae Bethleemicae», де читаємо про наступні роди поезії: героїчну, ліричну, елегійну, ямбічну, комічну і трагічну [200, арк. 34–36].

У поетичному курсі «Cython bivertex» поезія поділяється на епічну, драматичну (трагічну, комічну) та ліричну [201. 152–154]. Поетика «Lyra» доповнює попередній перелік сатиричною та епіграматичною поезією [199, арк. 230–231], а в курсі Феофана Прокоповича «De arte poëtica» окремо виділяється епітафія [202, арк. 76].

Отже, можна зробити висновок, що українські латинськомовні поетики не дотримувалися єдиного зразка щодо родового поділу поезії. Одні автори поділяли Арістотелевське вчення про роди і жанри поезії, інші ж, деталізували його на свій розсуд. Загалом таких родів можна нарахувати близько двадцяти: епічна, драматична (трагедія та комедія), лірична, сатирична, буколічна, елегійна, епіграматична, ямбічна, емблематична, загадки, акровірш, каббалістичний вірш, ехо, логогриф, хроновірш, леонінський вірш, ракоподібний вірш, співвідносний вірш, ентузіазм, пародія, анаграма, епітафія.

Варто розпочати з епічної поезії, оскільки, на думку одного з авторів поетичного курсу поч. XVIII ст. Лаврентія Горки, епічна поезія так вивищується над іншими родами, як герой над смертними, тому інші поетичні твори отримують силу від епосу як від цариці.

Визначення епічної поезії в київських поетиках подається наступне: «Епопея – це яскраве наслідування відомих подій у гекзаметрах, у формі оповіді, щоб викликати любов або прагнення до добродесності». – *Eropeia est imitatio illustris illustrium actionum carmine hexametro per narrationem ad amorem vel desiderium virtutis escitandum expressa*» [202, арк. 36].

Схоже визначення епічної поезії знаходимо у поетиці «*Fons Castalius*»: «Епічна поезія – це наслідування видатного діяння видатних людей у гекзаметрі, написаному у змішаній формі без танцю, щоб викликати любов і бажання до добродетності». – «*Poësis epica est imitatio illustris actionis illustrium virorum carmine hexametro descripta modo mixto sine saltu ad [a]morem et desiderium virtutis excitandu*» [205, арк. 57].

Особливими рисами епічної поезії, на думку Митрофана Довгалевського, є:

1. Предмет епічної поезії – важливі діяння видатних людей;
2. Епічна поезія – це наслідування, відтворення, вимисел цих подій;
3. Форма епічної поезії – віршована розповідь у гекзаметрах;
4. Виховне значення епічної поезії – прямування до добродетності [43, с. 173].

У поетиці «*Lyra*» визначено такі частини, з яких складається епопея: *propositio* (тема), *invocatio* (звернення до божественних сил), *narratio* (оповідь).

1. «*Propositio est qua breviter exponit poëta nam toto poëmate sit tradurus*» (У викладі теми поет коротко викладає, про що буде розповідатися у всій поемі);

2. «*Invocatio est dum poëta tradans de rebus divinis invocat sibi in auxilium*» (у цій частині поет, згадуючи божественні справи, закликає богів собі у допомогу);

3. «*Narratio est ipsius rei inventae clara et venusta per similitudines et fictiones honestas exclamantur*» (Розповідь – є чіткий і красивий виклад самої справи за допомогою уподібнень і вигадувань добродетельних діянь) [199, арк. 207–208].

Феофан Прокопович розрізняє два види розповіді: повну та неповну. Повна розповідь охоплює всю поему, а неповна є лише її частиною.

Як зазначає дослідник М. Петров, визначально рисою розуміння епічної поезії у київських поетиках, було змішання її з панегіричним жанром. Поема спочатку розумілася як звичайний панегірик і вітальна промова у віршах. Підтвердженням цієї тези слугує твір Феофана Прокоповича «Епінікіон», повна назва «*Epinicum sive carmen triumphale de eadem victoria nobilissima*» (1709 р.), написаний польською, латинською та російською мовами.

Як бачимо, у самій назві поеми закладене двояке розуміння жанру епосу – це оповідь героїчних подій у формі панегірика. Свою поему Феофан Прокопович написав на честь перемоги Петра I при Полтаві. За словами того ж М. Петрова, київська словесність була призначена довести «*ворогам*» нашої батьківщини, що й у нас є доблесть і віра, а також навчити тонким прийомам польської ввічливості народ руський [128, с. 347].

Ще одним прикладом змішання епічної поезії з панегіриком є поема Івана Домбровського «*Самоенае Ворыстеніде*» (1619–1620), у якій автор подає опис історії Київського та Галицько-Волинського князівств у персоналіях.

У поетиці Митрофана Довгалевського «*Hortus poeticus*» ми знаходимо поділ епічної поезії на вісім її видів: 1) поезія на день народження (*genethliaca*); 2) весільна поезія (*epithalamica*); 3) енкомії (*encomiastica*); 4) прокляття (*dirae*); 5) подячні вірші (*eucharistica*); 6) вітальна поезія (*paramithetica*); 7) патетичні вірші (*pathetica*); 8) похоронні вірші (*epicedium*). Ми робимо припущення, що такий поділ епічної поезії був запозичений Митрофаном Довгалевським із поетики «*Луґа*», на що вказує більш раннє її датування [39, арк. 177–179].

Автори поетичних курсів не обійшли увагою фігури і тропи, які необхідно використовувати в епічному творі, серед них можна зазначити метафору, метонімію та синекдоху, антономасію, металепис, повторення та подвоєння, полісидентон, алегорію, перифразу, гіперболу, апострофу, етопею, гіпотипосис, прозопопею, парентезу, епіфонему. Ці тропи та фігури мають використовуватися

лише для першої особи. Для інших осіб необхідно використовувати риторичне запитання, апострофу, іронію, дистрибуцію, емпфазу, апосіопезу, тому що ці фігури можуть передавати почуття героїв [202, арк. 54].

Підвидами епічної поезії є сатирична та буколічна: «*Bucolica et satyrica poësis sunt subordinatae poësis epicae*» [201, арк. 42] Визначення буколічної поезії знаходимо в поетиці «*Fons Castalius*»: «*Poësis bucolica seu ecloga est imitatio actionum mores agrestes et rusticanos rudes pastoricios exprimens*». – «Буколічна поезія, або еклога – це наслідування подій, які змальовують сільські грубуваті пастуші звичаї» (авт.) [205, арк. 63] Головними героями буколічної поезії були, як правило, пастухи, землероби, виноградарі, рибалки, мисливці.

Буколічна поезія писалася гекзаметром, оскільки була підвидом епічної поезії: «*carmine hexametro imitans*» [199, арк. 229], і складалася зі вступу (*exordium*), оповіді (*narratio*) та епілогу (*epilogus*). Оскільки предметом буколічної поезії є справи простих людей, то й оповідати про ці справи необхідно простою мовою, без вишуканої орнаменталії та палкого красномовства. Цікаво, що жоден київський поет не звертався у своїй творчості до цього роду поезії.

Про сатиричну поезію читаємо: «*Poësis satyrica est poëma iocosum et salsum ad reprehendos mores alienos vitiosos inventum, carmine hexametro vel iambico scriptum*». – «Сатирична поезія – це жартівлива та злослівна поема, яка вигадана для засудження чужих порочних звичок і написана гекзаметром або ямбом» (авт.) [199, арк. 48].

Структура сатири є надзвичайно простою, як правило, вона складається лише з оповіді, в якій засуджуються людські вади та пороки. Але ці недоліки не просто підлягають осуду, сатира має «терапевтичне» завдання – зцілювати людські вади через їх осміювання. Словесне вираження сатири – це гострі влучні думки, дотепні жарти та витончена в'їдливість у приємній формі. Адже,

як було згадано, сатира мала лікувати, а не вбивати. Тому автор сатиричного твору повинен був володіти високою майстерністю слова та гнучким інтелектом, щоб балансувати на межі гострого гумору і смертельно влучного слова.

Що стосується драматичної поезії, то тут спостерігається класичний поділ на трагедію та комедію. У більш ранніх поетиках знаходимо таке визначення трагедії: «*Est poësis drammatica virorum illustrium peragens personas exprimens calamitates et miserias ut excitere in audientibus vel commiserationem vel indignationem*». – «Трагедія є різновидом драми, яка зображує видатних людей, описуючи їх біди та нещастя, щоб викликати у слухачів або співчуття, або зневагу» (авт.) [205, арк. 62].

Про композицію трагедії автор пише, що вона має складатися з актів, сцен та хору. Актів повинно бути три або чотири, кожен акт має містити як мінімум чотири сцени. У поетичному курсі Феофана Прокоповича читаємо, що частин трагедії має бути п'ять: пролог (*prologus*), епітасис (*epithesis*), катастасис (*katasthesis*) і катастрофа (*katastrophe*). Деякі автори поетик («*Cytheron bivertex*», «*Lyra Heliconis*») включають сюди і музику (*melodia*). Пролог містить вступну промову, з якою звертаються до глядачів перед початком дії, він може бути простим або складним. Протасис є першою частиною розповіді, у якій викладається основна суть справи. Епітасис – це підсилення попередньої частини, тут або починається розв'язка, або наростає напруга. Катастасис – найбільш напружена і найбільш заплутана частина трагедії, і нарешті, катастрофа – заключна частина розповіді, де події обертаються на краще. Мелодія – це хор або пісня, яка співається після акту або всередині акту і служить для розважання слухачів. – «*Melodia est chorus seu cantus, qui vel post actus vel in medio actuum content personarum exponitur*» [201, арк. 147]

У поетиці «*Camœna in Parnasso*» автор виділяє такі частини: пролог (*prologus*), епілог (*epilogus*), розповідь (*narratio*) та хор (*chorus*) [199, арк. 164].

Спочатку київська трагедія наслідувала польські зразки, які використовували класичну форму і наповнювали її релігійним змістом. Крім античних та середньовічних рис, трагедія не була позбавлена впливу класицизму, зокрема, дотримання принципу єдності дії і часу: «*Magnitudo tragoediae est, quod spatio unius diei absolvitur. Unitas actionis est, quae omnes actiones alicuius negotii ad se trahit easque invicem iungendo unam actionem efficit*» . – «Велич трагедії полягає у тому, що вона триває протягом одного дня. Єдність дії – це те, що всі об'єднує вчинки якоїсь справи і створює одну дію» (авт.) [199, арк. 45]. Про єдність місця згадок немає.

Оскільки події трагедії передають високе емоційне напруження, то вона має бути насичена тропами та фігурами. Це обумовлюється і вибором головних персонажів, оскільки герой трагедії – це протагоніст, який має знатне походження та статки, займає високе становище в суспільстві. Тільки страждання такої людини можуть викликати співчуття, адже бідний вже є нещасним від свого народження. Репліки головних персонажів написані ямбом, в той час як хорові партії промовляють анапестом, дактилем, трохеєм, хоріямбом [39, с. 189]. Відповідно до означених особливостей стиль трагедії має бути високим та піднесеним.

В історії розвитку української драматичної поезії київські поети виділяють три періоди:

1. Період наслідування єзуїтським зразкам, переважно польським. Цей період тривав від початку її існування в київських курсах і до поезики Феофана Прокоповича;

2. Антипольський період, який тривав від часів Феофана Прокоповича і до 40-х років XVIIIст.;

3. Період занепаду київської драми [128, с. 357].

За словами українського літературознавця І. Дзевєріна, драматургія

XVII ст. творилася у різних жанрових формах. Крім того, зачатки драми автор вбачає у панегіричній поезії і відносить до драматичних творів «Просфониму» (1591 р.), «Вірші» на смерть Петра Конашевича-Сагайдачного» (1622 р.) та «Евхаристиріон» (1632 р.) [38, с. 20].

На нашу думку, показником жанрової приналежності твору має бути більше його форма, аніж зміст, тому коректніше говорити про твір з елементами драми, а ніж повністю відносити його до царини драматургії.

Як уже згадувалося, українська драма не виникла на етнічному ґрунті, а прийшла в Україну через посередництво Польщі і мала два джерела походження: народно-побутовий та релігійно-обрядовий, що було закономірно для розвитку драми ще з античності [26, с. 146].

Українські дослідники виводять два різновиди драми: міраклі та містерії. Останні були започатковані ще у V–VI ст. під час богослужінь у західній церкві. Прагнення людини до образності світу перейшли в церковне життя і вилилися у духовну драму. По суті, спочатку це були інсценізовані вкраплення під час богослужінь на страстному тижні, а також під час служб Великодня та Різдва. Наприклад, страсне Євангеліє читалося кількома особами, які представляли Христа і начальників синагоги. На Різдво посеред церкви ставили ясла, навколо яких були розміщені фігурки із зображенням Діви Марії, пастухів тощо. Такі дійства отримали назву містерій, оскільки були присвячені таємниці Богонародження та Воскресіння.

Прикладами містерій є драма «Слово про збурення пекла» (сер. XVII ст.), «Дійствіє на страсті Христові» (1685 р.), яка була записана у поетиці Лаврентія Горки, «Царство натури людської» (1698 р.), «Свобода» (1701 р.), «Мудрість предвічна» (1703 р.), «Трагедокомедія» Сильвестра Ляскоронського (1737–1738 рр.), «Великодня драма» Митрофана Довгалевського (21 квітня 1737 р.).

Згодом сюжети містерій були значно розширені і охоплювали події не лише Нового, а й Старого Завіту. Із розвитком культу святих, тобто молитовного вшанування звичайних людей, які своїм життям отримали від Бога нагороду на небесах, з'явився інший різновид драми, який отримав назву – міраклі. Це були так само дійства із релігійним змістом, але присвячені подіям із життя якогось святого.

У французькій драматургії такі міраклі стали називатися мораліте, через те, що життя святих є прикладом для наслідування різноманітних чеснот, боротьби із своїми вадами і є повчальною практикою для розвитку власних моральних якостей. Прикладами міраклі слугують тексти: «Успенська драма» (кін. XVII ст.), її авторство приписують Дмитру Тупталу; анонімна драма «Розмова про грішну душу», написана приблизно у той же час; та драма невідомого автора «Про Олексія, чоловіка Божого», складена між 1672–1674 рр. і присвячена царю Олексію Михайловичу. До драм, написаних за зразком мораліте, можна віднести «Трагедокомедію» Варлаама Лащевського (бл. 1742 р.) та «Воскресеніє мертвих» Георгія Кониського (1746 р.)

Викликає інтерес те, що містерії твердо зміцнюють свої позиції і у шкільному житті. Католицька церква вбачала у містеріях користь для молоді у питаннях утвердження та оборони своєї віри від еретиків. Так з'являється шкільна драма, яка проникла в Україну за посередництвом єзуїтських шкіл. Особливістю єзуїтської драми було поєднання християнських та античних елементів. Відколи викладання поезики стало обов'язковим теретичним курсом, відтоді і київська академія повинна була започаткувати шкільні вистави для кращого засвоєння цього предмету.

Проте, шкільна драма здійснювала не лише дидактичну функцію, а й використовувалася як інструмент боротьби і захисту віри. Зразком шкільної драми є трагікомедія Феофана Прокоповича «Володимир» (1705 р.), «Йосип

патріарх» Лаврентія Горки (1708 р.), драма «*Милість Божя*» невідомого автора (1728 р.) та «Коміческоє дѣйствіє» (1736 р.) і «Властотворній образ челоуколюбія божія» (1737 р.) Митрофана Довгалевського. Причиною занепаду давньої української драми дослідники вбачають у її схоластичності і відірваності від реалій українського життя. По суті, українська драма функціонувала у шкільних рамках, не виходячи на загальнонародний рівень, що перешкоджало її розповсюдженню і популяризації. Проте, цей жанр не зник остаточно, переродившись у нову форму – вертеп.

Іншим різновидом драми вважається комедія. У поетиці «*Fons Castalius*» комедія визначається як «*immitatio drammatica, quae civiles et privatas actiones non sine facetiis exprimit*» (це драматичне наслідування, яке не без жартів викладає громадські та особисті справи) (авт.) [205, арк. 63]. Від трагедії комедія відрізняється, по-перше, умовами, в які поставлені персонажі, оскільки в комедії оповідаються справи низькі та особисті (як правило, в комедії йдеться про базарні справи та бенкети), в трагедії ж – доблесні та найкращі, по-друге, фіналом: комедія має хвилюючий початок і щасливий кінець, в трагедії, навпаки, щасливий початок та хвилюючий фінал. – «*Comedia et tragoedia differt primo conditione personarum, quia in comedia humiles aut privatae, in tragoedia principes introducuntur, secundo differt exito...in comedia initia turbulenta, fines autem laeti, in tragoedia principia laeta, fines turbulent*» [205, арк. 165]. Структура ж комедії та трагедії не має відмінностей.

Оскільки герої комедії походять з простолюду, то і стиль цієї поезії має бути середнім і писатися простою мовою, подекуди насиченою вульгаризмами.

Особливим різновидом драматичної поезії є поєднання рис комедії і трагедії, яке вилилося в окремий підвид – трагікомедію. Суть трагікомедії випливає із внутрішньої форми слова – у цьому жанрі спостерігається переплетення героїв та предмету розповіді: у трагікомедії дійовими особами

можуть бути як багаті, так і бідні, як знатні, так і прості люди. Предметом розповіді можуть бути як важливі події, так і події другорядні, що обумовить і стиль викладу цих творів.

Українська комедія бере свій початок з інтермедій – невеличких п'єс гумористичного характеру, які розігрувалися між актами основного драматичного твору. Сюжетами інтермедій слугували зразки народної поетичної творчості та анекдоти. У поетичному курсі «*Idea artis poëticae*» (1731 р.) читаємо: «*Комічний зміст інтермедій може з успіхом черпатися з життя ринку і трактирів, харчевень, і у зв'язку з цим актори можуть зображати шинкарів, кухарів, ковбасників, п'яниць, дурнів, божевільних, глухих, сліпих, шахраїв, підлабузників або лестунів і до того ж губатих, патлатих, головатих, потвор, які вже самим своїм виглядом викликають сміх*» [207, с. 68] Найбільш досконалыми вважаються інтермедії, додані до драматичних творів Митрофана Довгалевського та Георгія Кониського, авторство яких залишається під питанням.

У певному зв'язку з драмою була лірична поезія. На користь цього свідчить той факт, що деякі київські драми містили в своїй частині хор, по-іншому «*співи*» або «*канти*», які мали суто ліричний характер. Ці канти могли виконуватися самостійно і не входити до складу самих творів.

За визначенням автора поетики «*Самоена in Parnasso*», лірична поезія – це така поезія, вірші якої виконуються під ліру або під кіфару і називаються одами, що з давньогрецької означає «пісня». – «*Poësis lyrica dicitur illa, cuia carmina ad lyram aut cytharam canebant, dicuntur talia carmina ode, quod sinificat cantum*» (авт.) (198, арк. 154).

У іншій поетиці «*Fons Castalius*» читаємо: «*Poësis lyrica seu oda est imitatio actionum laetantium vel tristium sed in ordine ad laeta, ad lyras et varia instrumenta*». – «Лірична поезія, або ода є наслідуванням щасливих або сумних

подій під акомпанемент ліри або інших інструментів» (авт.) [205, арк. 61]

Тут же автор висловлює думки про принади ліричної поезії: «*Як поважність у героїчній пісні, як простота у боколічній поезії, легковажність в елегії, чуттєвість в ямбічній поезії, гострота в сатиричних віршах, у комедії – жарти, в трагедії – сум, в епіграмі – дотепність, у вірші Піндара – восхваляння богів, так і в ліричній поезії має бути приємність та гармонія*» (авт.) – «...in carmine heroico gravitas, in bucolico simplicitas, in elegiaco temeritudo, et mollicies in iambico et satyrico acrimonia, in comedia iocis in tragedia maerores, in epigrammate acumen in carmine Pyndarico laudes deorum, ita in lyrica poësi suavitas est concentra debet contineri» [205, арк. 61].

Серед різновидів ліричної поезії автор виділяє: гімни, вірші на подяку, енкомії та протрептики (вірші-умовляння), вітальні вірші, дорадчі, прощальні, похоронні та ін. За структурою ліричний твір повинен мати вступ (*exordium*), оповідь (*narratio*) та епілог (*epilogus*) [199, арк. 216].

Залежно від кількості строф усі оди поділяються на монострофічні (*monoodae*), дистрофічні (*dicolae*), тристрофічні (*tricoae*) і чотиристрофічні (*tetraculae*) [198, арк. 163].

На особливу увагу щодо стилю од заслуговують спостереження В. Маслюка: «Стиль од повинен бути піднесеним, насиченим словесними фігурами і тропами. В оди слід вплітати приклади, сказання, сентенції, байки тощо, – це все викликає у слухачів зацікавлення та приносить їм насолоду» [94, с. 152].

Найбільшою популярністю у письменників користувалися панегірики або енкомії, або хвалебні пісні. Про це свідчить той факт, що за кількістю латинськомовних творів в Україні панегірики перевершують усі інші жанри поезії. На причину звернення саме до цього жанру ми вказували вище.

Панегірики писалися в основному латинською мовою, проте збереглися тексти польською та староукраїнською мовами.

Наведемо приклади деяких панегіричних творів: «Самоепае Воруспенідес» (1618 / 1619 р.) Івана Домбровського – історичний панегірик, у якому переповідаються події української історії з 430 по 1618 рік; «Ευχαριστηριον» Софронія Почаського (1632 р.), складений на подяку Петру Могилі; «Ευωδιον» Григорія Бутовича (1642 р.), присвячений львівському православному єпископу Арсенію Желиборському; «Echo» (1689 р.) та «Arctos» (1691 р.) Стефана Яворського (перший панегірик був складений з нагоди кримського походу Івана Мазепи, другий панегірик був написаний на честь обрання митрополитом Варлаама Ясинського,); «Iter laureatum» («Шлях устелений лаврами», 1696 р.) Григорія Вишньовського, присвячений Йосафу Кроковському.

Різновидом ліричної поезії є елегійна і означає сумну пісню, у Малій Азії такі пісні виконувалися під спеціальний інструмент – фрігійську флейту. У латинськомовній поетиці «Fons Castalius» елегія тлумачиться як сумна подія, написана гекзаметром та пентаметром . – «*elegia est actio flebilis carmine hexametro et pentametro circum scripta*» [205, арк. 61]. Чергування гекзаметра та пентаметра, яке утворює строфу із двох віршів, отримало назву елегійного дистиха. У згадуваній поетиці автор виділяє наступні складові елегії: вступ (*propositionem*), оповідь (*narrationem*) та епілог (*epilogum*). Як засвідчує дослідник латинськомовних поетик В. Маслюк, українські поети були мало ознайомлені із творчістю давньогрецьких ліриків, які писали в елегійному жанрі (Каллін, Тіртеї, Архілох, Мімнерм та Солон), натомість великою прихильністю у них користувався Публій Овідій Назон, про що свідчать часті посилання на цього автора [94, с. 147].

Як зазначає М. Петров, у київських школах елегії мали два напрями у

своєму розвитку: спочатку це були елегії, які мали духовний зміст і проіснували тут до початку XVIII ст., а пізніше – елегії світського характеру. Причиною такої переорієнтації дослідник вважає звернення київських поетів до античних взірців. З другої половини XVIII ст. трапляються елегії, предметом яких є почуття і пристрасть самого автора [128, с. 95–102]

Серед інших вчених, які досліджували елегії означеного періоду на ґрунті вітчизняної літератури варто назвати І. Франка, який вперше надрукував маловідому елегію «Піснь о світі» Олександра Падальського (1889 р.). Крім того, вчений присвятив чимало розвідок духовним та історичним елегіям. Український дослідник П. Житецький у праці «Мысли о народных малорусских думах» (1893 р.) вивів такий жанровий різновид елегії, як елегія-думка. Автор витлумачує появу цього жанру у середовищі козаків, спосіб життя яких надихав на написання тужливих пісень про рідну домівку та довгу мандрівку.

Також заслуговує уваги ґрунтовна праця М. Возняка «Історія української літератури» (1994 р.), у якій автор так само виділяє духовну та світську елегії. Духовною елегією вчений називає набожну пісню елегійного характеру. Якщо звичайні набожні пісні виконувалися у формі гімну і оспівували певні фрагменти з біблійної історії, уславлювали Богородицю або ж просто містили християнські повчання про вічне життя, то духовні елегії – це були пісні «з релігійно-філософськими думками про мету життя та його недовговічність, про смерть, про марність скороминущого життя, про осягнення правдивого й щасливого життя на землі, про всякі етичні питання, пов'язані з таким життям» [26, с. 310].

Серед сучасних досліджень жанру елегії в українській літературі вирізняється монографія О. Ткаченко «Українська класична елегія» (2004 р.), у якій автор простежує розвиток жанру елегії, починаючи від його зародження і до XX ст.

Залежно від предмету елегійного твору, елегії поділялися на скорботні, хвалебні та епістолярні. У скорботних елегіях зображувалися сумні, нещасливі події, тому і стиль таких елегій має бути дозрілий, пов'язаний з композицією («*Stylus maturus, ad compositionem fluctus*»), в елегіях наявне часте вживання часток, які повинні зображати страждання («*frequentes perticulae dolorem exprimendae*»), гострі думки (*sententiae acutae*), доречні уподібнення (*similitudines aptae*), порівняння (*comparationes*), оповідання (*fabulae*), повчання (*eruditiones*), клятви (*vota*), віщування (*praesagia*), видіння (*imaginationes*), сні (*somnii*) [215, арк. 26]

Стиль скорботних елегій має бути коротким і використовувати лише окремі фігури та тропи, як наприклад, гіпотасис, паузу, просопопею, вигуки, повторення, риторичні запитання [39, с. 94].

Хвалебна елегія має бути витончено простою, приємною і повинна нести ясність, яка служить для вираження емоційних станів («*debet esse culta simplicitas, suavitas, perspicuitas affectibus exprimendis serviens*») [215, арк. 26]. Стиль таких елегій не відрізняється від скорботних, але позначений більшою емоційністю.

Епістолярні елегії не відрізняються ні стилем, ні структурою від попередніх двох. Загальне словесне вираження елегії (*elocutio*) має бути бездоганим (*tersa*), легким (*lenis*), благородним (*ingenua*), прозорим (*perspicua*), помірним (*morata*), ніжним (*tenera*), емоційно наповненим (*affectibus referta*), патетичним від співчуттів (*pathetica commiserationibus*), прикрашеним апострофами (*apostrophis*), просопопеями (*prosopopeiis*), дигресіями (*digressionibus*), найбільшу прикрасу матимуть повчання (*eruditiones*), приклади (*exempla*), уподібнення (*similitudines*), протиставлення (*contraria*), оповідання (*fabulae*), древня простота (*antiquitates*), звичаї (*mores*) та сентенції (*sententiae*) [199, арк. 199].

Ще одним різновидом ліричної поезії є епіграма. Визначення епіграми знаходимо у різних київських поетиках. У Феофана Прокоповича знаходимо наступне: «*Epigramma est brevis poëma, res quandas vel personas vel fatum unum vel plura indicans simpliciter, vel cum ingeniosa expositionis deductione*». – «Епіграма – це короткий вірш, який просто описує якісь речі або людей, долю одного або багатьох людей, і має дотепний фінал» (авт.) [202, арк. 76]

Епіграми, як правило, складаються з оповіді або експозиції (*narratio seu expositio*) та клаузули (*clausula*). У поетиці «*Cythereon bivertex*» автор подає такі складові епіграми: протезис (*prothesis*) та аподосис (*apodosis*).

Тут же знаходимо і різновиди епіграми:

- Показові (*demonstrata*), в яких ми когось восхваляємо або, навпаки, лаємо, вітаємо або бажаємо комусь благополуччя («*laudamur, vituperamur, gratulamur, salutamur*»);
- Дорадчі (*deliberata*), в яких ми радимо, закликаємо або залякуємо («*suademus, hortamus, deterremur*»);
- Судові (*judicialia*), в яких звинувачаємо, знімаємо звинувачення або вибачаємо когось («*accusamus, excusamus, depraecamur aliquem*»);
- Екзегетичні (*exageticum*), які на перстнях, виставах, могилах, знаменах писалися великими літерами («*in annulis, lisis, sepuchris, vexiliis in magnibus et scribibus exprimendo scilicet*») [201, арк. 163]

Різновидом епіграми є епітафія – напис на могильній плиті. Епітафії створювалися за усіма законами написання епіграми. Деякі автори київських поетик до різновидів епіграми зараховували також курйозну та фігурну поезію. Для такої поезії не стільки важливий зміст і спосіб його викладу, як майстерність у творенні форми. Вірші курйозної поезії розраховані на зоровий ефект, це – вірші-ребуси, які цікаво розгадувати, особливо зараз, коли пройшло так багато років після їх написання і тогочасні реалії вимагають не зусиль

пам'яті (як у сучасників), а певної ерудиції. До різновидів курйозної та фігурної поезії можна віднести наступні:

1. Епомоней (*epomoneon*) або «вірші» – кожне слово має спільні літери або склади з іншими словами і лише у зв'язку з ними має значення;

2. Ехо (*echo*) – вірш, у якому звучання і закінчення останнього складу є таким самим або до подібним звучання і закінчення передостаннього складу («*Carmen est, in quo sonus et termination ultimate syllabae est idem vel similis vel talis, quails penultimate est sonus et terminatio*») [199, арк. 84 зв.];

3. Ракоподібний вірш (*cancrinum*) – «*Carmen est cum quod a fronte leguntur a cauda legi possunt per voces et syllabas*» (вірш, який можна читати з кінця на початок, не змінюючи смислу) (авт.) [205, арк. 66]. Найбільш майстерним різновидом написання ракоподібного вірша вважався «*silonianum*», оскільки такий вірш читався вдвічі довше, ніж у ньому було літер;

4. Паромей (*paromaeon*) – вірш, в якому а) всі вірші починаються з однієї літери; б) коли початкові літери вірші позначають якесь ім'я або виражають якийсь смисл (акровірш); в) коли початкові, середні та кінцеві літери вірша розташовуються таким чином, що утворюють певне висловлювання; г) коли якесь висловлювання, поділене на дві частини, першою з цих частин починають декілька віршів, а останньою частиною – їх завершують;

5. Поетичний кентавр (*Centaurus poëticus*) – вірш, який складається з віршів різних родів. Назва походить від імені міфічного чудовиська, яке мало людську голову та тіло коня. Відповідно і вірші мають змішану будову: починаються з довгих метрів, а закінчуються короткими, і, навпаки. З такого поєднання довгих та коротких метрів утворюються фігурні вірші, які мають різну форму: піраміди, келиха, яйця тощо;

6. Хроновірш (*chronostichon carmen*) – вірш, який містить такі літери, які церковною цифрою позначають певний рік. – «*Carmen est quod tales litteras*

continent quae ecclesiastico numero certum annum exprimit» [205, арк. 65]. Літера, яка позначає цифру пишеться всередині вірші крупним шрифтом. Таких цифр (букв) в латинському алфавіті було сім: М (mille – 1000), D (quingenti – 500), С (centum – 100), L (quingenta – 50), Х (decem – 10), V (quinque – 5), I (unum – 1). Широкого застосування хроновірш отримав для позначення року написання рукописних, а пізніше і друкованих праць;

7. Кабалістичний вірш (cabalysticon) – різновид хроновірша, в якому, на відміну від попереднього, використовувалися всі літери латинського алфавіту на позначення певного року. – «*Carmen est versus singulis literis significationibus certum experiment quem cunquam annum*». [205, арк. 65];

8. Загадка в малюнку (*aenigma in pictura*) – різновид фігурної поезії, коли замість слів, складів та літер зображено малюнки на їх позначення. У поетиці «*Fons Castallius*» подається таке визначення: «*Anigma est oratio obscura rem novam quam significat*» (Загадка – це приховане слово, яке позначає якусь нову річ) [205, арк. 64]. Загадки поділялися на три роди: загадки словесні, смислові та загадки-малюнки. – «*Aenigma triplex est in verbo, in sensu et pictura*» [205, арк. 64]. Словесні загадки поділялися на грифи (смісл міститься у літерах) та логогрифи (у складах).

9. Байки – це вигадка, яка зображує істину. – «*Fabula est sermo veritatem effingens*» [205, арк. 39]. Дійовими особами у байках є, як правило, тварини, які поводять себе як люди. Байки часто використовувалися як риторичний прийом для яскравої та показової аргументації. Оскільки байка мала повчальну та моральну мету у «казковій формі», тому і аудиторія передбачалася дуже простою, як правило, це були представники демосу.

10. За структурою байки поділялися на двочленні та тричленні. Двочленна складалася із вступної частини, фабули та повчання. Тричленна байка мала вступ, фабулу, афабуляцію, повчання та мораль. За змістом байки

були раціональні, моральні та змішані. Так, В. Маслюк зазначає: «Раціональні байки повчають людей щось робити і говорити на основі чогось розумного, в моральних виступають предмети, в яких розуму немає, але вони наслідують розумну істоту, її характер, мову і виправляють її. У змішаних, очевидно, виступають розумні істоти і предмети, у яких немає розуму, але вони щось роблять і говорять як люди» [94, с. 183];

11. Пародія. За визначенням поетики «*Fons Castallus*» пародія – це поема, який перетворює вірші із серйозних речей на розважальні. – «*Parodia est poëma versus a rebus seriis ad res ludicras torquens*» [205, арк. 63].

12. Леонінський вірш – це ритмічний вірш, який має однакове закінчення середніх або початкових складів. – «*Carmen est versus rhythmicus syllabas similiter desinentes vel medias vel ultimas habens*» [205, арк. 65].

Окрім курйозної поезії автори поетик зверталися також до емблем та символів. Визначення цих понять знаходимо у поетиці Митрофана Довгалевського: «*Symbolum est imago figurata similitudine rei non intelligentis vitam Moresque rei intelligentis uno conceptu clare repraesentans*». – «Символ – фігурне зображення, що яскраво, одним виглядом передає життя і характер речі, яка мислить, на основі її подібності до речі, яка не мислить». Емблема має схожу дефініцію, єдина відмінність полягає в тому, що емблема передає характер речі, яка мислить на основі подібності інших речей, які мислять. Крім того, емблема відрізняється від символу характером напису: в емблемі – це вірш, а у символі – короткий напис. Прикладом української емблематичної поезії поч. XVIII ст. є збірка, видана у Києво-Печерській Лаврі під назвою «Іфіка ієрополітика» (1712 р.), у якій міститься близько 70-ти малюнків з віршованим коментарем. За своєю тематикою вірші мають яскраво виражене релігійне спрямування, що свідчить про нерозривність київської поетичної школи із церковним життям.

Як зазначає Д. Наливайко, латинськомовні поетики та риторики, створені в Україні впродовж XVII–XVIII ст., попри свої класицистичні засади у викладі теоретичного матеріалу, безперечно відбивають риси доби бароко. Проте, на думку автора, бароковий характер поетичних курсів зовсім не свідчить про «узагальнення літературно-художнього досвіду бароко» у цих курсах. [115, с. 111]. Адже, за словами французького дослідника Ф. Менге, «не існує ні теорії рококо, ні теорії бароко у вигляді чітко вираженої поетики. Будь-яка теорія мистецтва обов'язково була пов'язана із своєрідним класицизмом» [115, с. 147]

Тому, характеризуючи латинськомовні українські поетики, ми можемо говорити лише про барокові елементи, у яких втілювалися естетичні смаки епохи. До таких барокових «вкраплень» у теорію віршування належить розробка жанрів курйозної поезії, а також звернення до символів та емблематичної поезії.

Висновки до Розділу 1

1. Лінгвопоетика є сучасним напрямком досліджень художніх текстів і поєднує риси літературознавчих та лінгвістичних студій. Методика лінгвопоетичного аналізу полягає у словесному тлумаченні емоційного впливу художнього твору на реципієнта. Предметом лінгвопоетики є художні засоби, за рахунок яких автор втілює художньо-естетичний задум.

2. Методика лінгвостилістичного аналізу передбачає дослідження тексту на трьох рівнях: семантичному (аналіз номінативних значень слів, словосполучень та синтаксичних конструкцій), метасеміотичному (аналіз конотативних значень мовних одиниць) та метаметасеміотичному (літературознавчий коментар цілісного тексту).

3. Методика лінгвопоетичного аналізу передбачає використання таких методів: тривірневого аналізу, лінгвопоетичної стратифікації, лінгвопоетичного зіставлення, лінгвопоетики художнього прийому, лінгвопоетики оповідних типів. Лінгвопоетика оповідних типів є новітнім методом дослідження, який полягає у виявленні типів модальності, що проступають крізь текст. У межах теорії виділяють три оповідних типи: опис, волевиявлення і розмірковування.

4. Особистість латинськомовного поета в Україні кін. XVII–поч. XVIII ст. формувалася під впливом сукупності чинників, які визначали і спрямовували його творчі ідеали та пошуки: суспільно-політичний, естетико-філософський, мовно-культурний і літературний.

5. Суспільно-політична ситуація в Україні кін. XVII – поч. XVIII ст. характеризується певною строкагістю, у вираженню Люблінською та Берестейською уніями, які розділили Україну не лише територіально, а й мовно-ментально. Коли перед частиною українців постала загроза православ'ю, вони одразу залучилися до релігійного життя і включилися в активну боротьбу з

опонентами. Відповідно до цього, в Україні з'являються різножанрові твори, написані староукраїнською, польською і латинською мовами (Герасим Смотрицький, Стефан Зизаній, Йосип Шумлянський, Андрій Герасимович, Інокентій Гізель, Іоаникій Галятовський, Антоній Радивиловський, Дмитро Туптало). Після отримання автономії Києво-Печерським монастирем для захисту православної віри створюються братські школи, зокрема Київська та Лаврська, об'єднані Петром Могилою в колегіум, згодом Академію. Шкільний порядок новостворених шкіл базувався на закладеному в античності принципі «семи вільних мистецтв» з обов'язковими авторськими курсами поетики і риторики.

6. Особливостями київських поетик та риторик є: 1) єдина мова викладу дидактичного матеріалу – латинська; 2) теоретична розробка слов'янського силабічного віршування; 3) ілюстрація положень власними поезіями (Феофан Прокопович, Митрофан Довгалевський, Лаврентій Горка, Іван Величковський, Іларіон Ярошевицький, Григорій Кониський та ін.).

7. Естетичною системою мови, літератури, живопису, архітектури і музики в ранньомодерній Україні XVII–XVIII ст. було бароко, мистецький напрямок, який залишив найбільш помітний спадок в Україні. Специфічними рисами, притаманними цьому естетичному напрямку, є: прагнення до перебільшення та ампліфікації, любов до антитетичності, співіснування християнського й античного, духовного та світського, наданні переваги формі над змістом. Найяскравіша риса бароко, химерність, закладена у внутрішній формі слова і породжує термінологічну плутанину у тлумаченні як самого поняття, так і сприйняття барокових творів – симбіозу античного міфологізму, середньовічного прагнення до божественного та ренесансного оспівування краси людського існування.

8. У своїй творчості українські автори ранньомодерної України кін. XVII–поч. XVIII ст. послуговувалися не лише латинською, а й польською, книжною українською, народною та старослов'янською мовами. Найбільш розповсюдженими жанрами були панегірична, епіграматична, елегійна, курйозна поезії та полемічна проза. Твори писалися для дидактичних потреб і часом повністю наслідували античні зразки. Усе це дозволяє відзначити «штучність» української латинськомовної поезії.

Основні положення розділу відображено у відповідних публікаціях автора: [86; 90; 91].

РОЗДІЛ 2

ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ЛАТИНСЬКОМОВНОЇ ПОЕЗІЇ

2.1. Лексико-семантичні особливості латинськомовних поетичних творів Іларіона Ярошевицького, Григорія Вишньовського, Стефана Яворського, Феофана Прокоповича

2.1.1. Міфологічні образи та сюжети як уособлення античності в латинськомовних поезіях Іларіона Ярошевицького, Григорія Вишньовського, Стефана Яворського, Феофана Прокоповича

Тісне переплетення античного і християнського світосприйняття є чи не найвиразнішою рисою барокової літератури. Глибоке знайомство українських поетів з римськими та грецькими літературними сюжетами позначилося на тому, що жоден їхній твір не обходився без посилання на античність. Інколи складно повірити, що та чи інша поезія була написана духовною особою, настільки вона перенасичена міфологічними образами та сюжетами. Звернення до античної тематики стало своєрідною літературною традицією та ознакою вишуканості стилю.

Необхідно також зауважити, що використання того чи іншого міфоніма обумовлювалося ще й власним уподобанням автора. Так, наприклад, Феофан Прокопович у своїх поезіях часто звертається до міфологічних образів при зображенні природи. Одним із його улюблених міфонімів, яким автор називає Дніпро, було ім'я богині моря Фетіди:

➤ ...*Fusa est speciemque referre*
Aequoris & Ponti fieri Thetis aemula gaudet. [214, Eleg., 64]

- «Розтеклася Фетіда і радіє, що
Вигляд поверхні може сперечатися з морем». [авт.]
- *Currit ab Eou plurima parte **Thetys***». [213, Descript., 27]
- «Зі східного боку більшою частиною тече Фетіда». [авт.]

Григорій Вишньовський у латинськомовному панегірику «*Iter laureatum*» також поселяє Фетіду у води Борисфену, закликаючи музу:

- *Musa salutare mea pergito ad usque Triones
Atque Borysthenem **Thethydis** usque lares*: [216, арк. 148]
- «Музо моя, прийди до цілющих сузір'їв
Великої та Малої Ведмедиці,
І до Борисфену аж до палат Фетіди». [авт.]

В іншій поезії Феофан Прокопович використовує образ Фетіди, описуючи поверхню моря:

- *O me felicem! Mitis mare permeat aura.
Summaque censetur ludere sponte **Thethys***. [214, Eleg., 34]
- «О я щасливий! Ніжний вітерець овіває море.
І можна подумати, що Фетіда сама по собі грається на поверхні». [авт.]

Так само, зображуючи морську поверхню, Феофан Прокопович згадує ім'я Фетіди в епіграмі «*Urbs Roma hinc montibus inde mari cingitur*», у якій подається невеличкий опис міста Рим, оточеного з одного боку горами, а з іншого морем. Цей твір можна вважати ескізом до «*Descriptiuncula Kijowiae*», де розвивається аналогічна думка:

- *Continuat panso marmore septa **Phetis***. [213, Descript., 24]
- «Простягається, широко розкинувшись морською гладдю, Фетіда». [авт.]

Насиченою міфологічними образами є вже згадувана поезія Феофана Прокоповича «*Descriptiuncula Kjoviae*». Оскільки у творі представлено опис

Києва лише із західної та східної частини (причому ця думка повторюється у сорока рядках), поет вирішив урізноманітнити звичні лексеми «захід» та «схід» міфологічними образами, вже звичними для поезії. На матеріалі цього твору можна припустити, що саме світанок та його колористика є найбільш привабливим часом для поетів, адже для опису східної частини міста автор використав найбільше міфонімів: *Lucifer / Phosphorus* (латинський та грецький відповідники на позначення ранкової зірки); *Aurora* (богиня вранішньої зорі у римській міфології); *Titan* (одне з імен Геліуса) та прикметник *Eous* (походить від імені грецької богині світанку Еос). Для зображення західної частини міста автор вживає лише дві лексеми: *Hesperus* (назва вечірньої зірки у грецькій міфології) та похідний від цієї форми прикметник *Hesperius* – вечірній.

Ще одним розповсюдженим міфонімом при зображенні картин природи був *Zephyrus* – у грецькій міфології бог західного вітру, який починав віяти навесні і набирив повної сили влітку. У поетичних творах Зефір – це завжди легкий та теплий вітерець. У «Елегії про Олексія» Феофана Прокоповича читаємо:

- *Incubuit placidis Zephyrus lenissimus undis.* [214, Eleg., 14]
- «Найніжніший Зефір пригорнувся до тихих хвиль». [авт.]

У іншій поезії Прокоповича «*Comparatio vitae monasticae*» поет порівнює мирську людину із кораблем, який пливе по непевних хвилях, у той час як шлях ченця, наче шлях корабля, скеровується Зефіром:

- *Hic currit Zephyro morigerante ratis;* [214, Compar., 54]
- Тут (корабель) пливе, підкоряючись Зефіру. [авт.]

Варто зупинитися на інших міфологічних образах, які зустрічаються у творах Феофана Прокоповича і які пов'язані із певними обрядовими святами. Так, у поезії «*Elegia paraenetica*» про збереження чистоти життя поет застерігає учня від надмірності у вині, згадуючи ім'я Вакха – грецького бога виноградної

лози, який також був відомий як Діоніс. З іменем цього бога були пов'язані найвідоміші у Греції народні свята: малі (сільські) діонісії, ленеї, антестерії та великі (міські діонісії), які супроводжувалися вживанням великої кількості вина:

➤ *Immodicus qui jam, quae fert incendia Bacchus*

Nesciat? & largi grata venata meri?[213, Eleg., 17]

– «А той, хто не знає міри, чи усвідомлює він, які небезпеки приносить Вакх? І стане легкою здобиччю щедрої міри?». [авт.]

В «Елегії» про Олексія Феофан Прокопович згадує сина Діоніса Гіменей – покровителя шлюбу та подружнього життя, що здається дуже незвичним для тематики твору. Адже за сюжетом, елегія є поетичним викладом одного з епізодів життя блаженного Олексія, який залишає свою родину і втікає до Сирії, щоб там присвятити себе справам спасіння душі. Після слів про любов до Христа наступна згадка про Гіменей і спогади про власне весілля виказують у герої представника античного світобачення, який хоча й став християнином, проте до кінця не позбувся язичницьких уявлень:

➤ *Quocunque adspiceres, plausus citharaeque sonabant,*

Laeta tui festi lux, Hymenaeae, fuit.[213, Eleg., 14]

– «Куди не кинеш оком, крізь лунали оплески та звучали кіфари, Радісним було світло твого свята, Гіменей». [авт.]

Іншими авторами, які оздоблювали свої твори міфологічними сюжетами, були Іларіон Ярошевицький (ідеться про поему «*Cupido seu amor alatus*» і, насамперед, про ту її частину, яка відведена словам Купідона, адже твір побудований у вигляді діалогу) та Григорій Вишньовський з (латинськомовний панегірик «*Iter laureatum*»). У латинських поезіях Стефана Яворського вживання міфонімів практично відсутнє, можливо, через більшу християнську заангажованість самого автора.

Необхідно зауважити, що поети надають однаково перевагу як грецьким,

так і римським божествам, оскільки їх більше цікавлять властивості цих божеств та їх поетична функція у літературі й у конкретному творі, а не їхнє походження. Одним із перших міфічних персонажів, який зустрічається в поемі «*Cupido seu amor alatus*», є Артеміда – грецька богиня мисливства, а також рослинного і тваринного світу. Коли Купідон вказує Йосафу на те, що людині потрібно жити у місті, а тваринам у лісах, той відповідає:

➤ *Et salebris nemoris et scatebris delector aquarum
Sauciat hic solas Artemis una feras.* [199, Cupido, арк. 24]

– «І лісовим хашам, і бурхливим водам я надаю перевагу,
Де лише Артеміда вбиває диких тварин». [авт.]

Іншим яскравим образом виступає Медуза Горгона. Купідон обігрує цей образ, порівнюючи Йосафа із каменем, що сміється над Горгоною, яка сама перетворює все на камінь:

➤ *...ut visa Gorgone tote rides.* [199, Cupido, арк. 99]
«Побачивши Горгону, одразу смієшся». [авт.]

Цікавою у сюжеті поеми є згадка про Дедала та Ікара. Йосаф говорить про те, що втече від Купідона морем і той його не здожене, бо не вміє плавати. На це Купідон відповідає, що має крила і як Дедал перелетить через море. Тоді Йосаф згадує Ікара і каже, що Купідон так само потоне у водах:

➤ *Ille quidem enarrit pueri sed flebile bustum
Pontus ab Icaris nomine nomen habet.* [199, Cupido, арк. 97]

– «Він (Дедал) розповів хлопчику, як літати, але сумний кінець:
Море має назву на честь ім'я Ікара». [авт.]

Проте Купідон так легко не відступає і нагадує Йосафу, що він – син Венери, яка постала з моря:

➤ *Cognata est mihi lympha maris nam mater amor
Esse Cytheres ad filia fertur aquas.*

➤ *Salsa maris statuam non imbuat unda **Diones***

Non trahit e toto nil salis illa salo.

➤ *Illa sales multos, multos habet illa lepores*

*Et tot habet veneres, nemo sed una **Venus**.* [199, Cupido, арк. 28]

– «Я знаю, що мати кохання є дочкою Кітери,

І біля вод її постає.

Солона морська хвиля не змиє статую Діони

І не виміє усієї солі з моря.

Вона має багато солі і має багато принад

І ніхто не має стільки чар, лиш одна Венера». [авт.]

Останні чотири рядки побудовані на обігруванні спільнокореневих іменників *sal, salis m* – сіль та *salum, i, n* – море, а також латинського іменника *venus, eris f*, який позначає як загальну назву – чари, так і власне ім'я богині. Вдруге Венера згадується у досить іронічному контексті, коли Йосаф говорить Купідону, що його мати загине там, звідки вона прийшла (алюзія на християнську формулу: людина – земля, і в землю відійде), а той відповідає, що вона знову постане з моря в черепащі. На це Йосаф іронічно зауважує, називаючи богиню кохання Кіпридою – епітет Афродіти, який походить від назви острова Кіпр:

➤ *Naufraga virginitas heu non tam saepe periet*

*Mersa sub aequoreis si **Cypris** esset aquis.* [199, Cupido, арк. 45]

– «О, не гинуло б так часто нещасне дівство, якби

Кіприда була занурена у морських водах».

Вдруге про богиню кохання іронічно говорить вже сам Купідон, який ніби не розуміє, чому Йосаф не має на собі одягу. У цих рядках автор вживає епітет Венери *Erycina*, який походить від назви міста Ерікс, де здавна шанували культ богині:

➤ *Et sylvas **Erycina** potens si possidet urbes*

Cur puero vestes non emit illa suo. [199, Cupido, арк. 45]

– «І лісами, і містами володіє Еріцина, чому ж,
Вона, не купить своєму синові одяг?» [авт.]

Окремого коментаря потребує образ Марса, до якого зверталися практично усі поети. Як відомо Марс – це бог війни, якого римляни ототожнювали із грецьким Аресом, проте спочатку Марс опікувався родючістю, рослинністю та дикою природою. Можливо, через першопочаткову складову сутності Марса, нівелюється відкрита агресивність цього божества війни, і у поезії його образу надають перевагу над Аресом. В «Епінікіоні» Теофана Прокоповича, присвяченому військовим подіям, згадка про Марса є цілком закономірною. У контексті поеми Марс виступає у двох іпостасях: 1) як певна абстракція, у якій акумулюється все, що пов'язане з війною та військовою справою; 2) як антономазія для позначення військових рис Петра II:

➤ 1) ... *tibi quas **Mavortius** ardor*

Accidit vires, exantlavitque labores. [214, Epinic, 28]

– «..які у тебе Марс вогнений забрав сили
і виснажив зусилля». [авт.]

➤ 2) *Cuncti **Rossiacum** martem irritare timent.* [214, Epinic, 32]

– «Усі будуть боятися роздратувати російського Марса.» [авт.]

У поемі «*Cupido seu amor alatus*» Марс так само уособлює війну, яка на думку Йосафа, приносить лише нещастя:

➤ *Ductor inops inopes ab inertse **Marte** remittis*

Nam qui cumque venit dives egenus abit. [199, Cupido, арк. 29]

– «Бідний поводитир, звільни нужденних і слабких від Марса,
Адже якщо хтось багатий до нього приходить, йде потім бідний». [авт.]

У наступному фрагменті Купідон говорить, що прагнення любити

сильніше за прагнення воювати і вживає по відношенню до Марса епітет Градив:

➤ *Miles ab armiferi monet inclyta bella Gradivi*

Si potest in castris aera merere meis. [199, Cupido, арк. 28]

– «Солдат залишає прославлені битви зброєного Градива,
Якщо може заробити гроші у моїх таборах». [авт.]

На особливу увагу заслуговують міфоніми, які належать до сфери поетичного мистецтва. Зрозуміло, що чільне місце серед усіх античних божеств посідає Аполлон разом із Музами. Буде неперебільшенням сказати, що це чи не єдиний образ, який викликає у поетів беззаперечний пієтет та вшанування. Якщо певні міфологічні постаті можуть сприйматися і потрактовуватися авторами неоднозначно, то покровителю мистецтв поети завжди завдячуватимуть лаврами своєї творчості:

➤ *Et non inani gloria Te Pater*

Effert jugali quem merita tegit

Apollo lauru, quemque Pallas

Liligera redimire vitta

Gaudet.[216, арк. 143]

– «І не на порожньому возі тебе, батьку, слава везе,
і Аполлон заслужено вінчає лавром,
і Паллада радіє, що пов'язує чоло
священною лілейною стрічкою». [авт.]

➤ *His tu perennes celsus adoreis*

Duces triumphos, quos tibi dedicat

Cliens Apollo.[Iter, арк. 148]

– «А ти гордий будеш вічно жити із цими нагородами,
І будеш мати тріумфи, які тобі віддасть слуга Аполлон». [авт.]

Наступний поетичний фрагмент мальовничо зображує прихід Аполлона із Піерійськими Музами, серед яких автор окремо виділяє Полігімнію. Необхідно зауважити, що Піеріди насправді були не музами, а доньками македонського царя Піера. За легендою вони вирішили позмагатися з музами у співі і програли, за що були згодом покарані і перетворені на сорок. Проте у поезії їх часто ототожнювали з музами:

➤ *Nunc de Phocetidum colle bivertice
Pergant **Pierides** aligero gradu,
Nunc Delphus properans plenus **Apolline**
Laudum naviget aequora.*

*De strato roseo ferge **Polymnia**. [216, арк. 145]*

– «Нині з Фокідійського пагорба, що має дві вершини,
Сходять Піеріди летючою ходою,
Вже і Аполлон Дельфійський гордо пливе
По морю слави.

Із під рожевого пологу зійди, Полігімніє». [авт.]

Одним із найбільш яскравих уособлень поетичного мистецтва є образ Пегаса – чарівного крилатого коня. Треба сказати, що його спочатку пов'язували із богинею Еос, за іншими міфами він приносив Зевсу грим та блискавку. Конем поетів Пегас став значно пізніше і цим ми завдячуємо александрійським авторам. У III ст. до н. е. вони створили легенду: одного разу музи співали настільки гарно, що від їхнього співу гора Гелікон почала рости аж до неба. Це не дуже сподобалося олімпійцям, і тоді вони наказали Пегасу вдарити копитом, щоб гора знову повернулася на землю. У тому місці, де вдарив Пегас, забило джерело, вода якого надихала поетів:

➤ *Aliquando Aonides Pindaricus calor
Cyrrrha **Paegaseo** detulit alueo*

Et per noctivagae pegmata Triviae

Jussit currere cyllaris. [216, арк. 157]

- «Колись хист Піндара забрав всіх Аонід
Із Кіпрі на швидкім Пегасі,
І наказав їздити на кіл ларах по шляхах,
Блукаючої вночі Діани». [авт.]

2.1.2. Топоніми як засіб міфологізації дійсності українськими латинськомовними поетами

Окремий пласт лексики становлять топонімічні назви, які з часом міфологізувалися, або з самого початку належали до сфери міфологічного. Найбільше таких прикладів знаходимо у панегірику Григорія Вишньовського, який рясніє топонімами, проте чимало власних назв зустрічаємо і в інших авторів. Основна поетична функція використання топонімів полягає у міфологізації дійсності, прагненні поетів надати сучасним подіям відтінок історичності. Ми класифікували топоніми залежно від характеристики географічного об'єкту на:

- **гідроніми** – назви водних об'єктів: *Borysthenes* – грецька назва річки Дніпро, яка згадується у Геродота, Страбона та Плінія Старшого: «*Et bene majores dixere Borysthenis amnem/ Jam mellis plenos, jam lactis volvere fluctus*» [149, Laudat. 45-46]. – «І добре говорили наші предки, що хвиля Борисфену несе води, повні меду і молока» [авт.]; *Tagus* – річка на Піренейському півострові: «*Divite et in Musas defluit amne Tagus*» [216, арк. 147]. – «Гече Таг до Муз багатою рікою» [авт.]; *Stygia palus / Styx* – болото в Аїді, назва якого походить від річки Стікс, води якої вважалися отруйними: «*Et vinci non posse putent, lautosque palude/ In Stygia, nullique suum penetrabile ferro /Corpus;*» [214, Epinic.

37-38]. – «І вважали, що їх не можна перемогти, і вмилися у Стигійському болоті, і жодним залізом не було вражене їхнє тіло» [авт.]; «*Cur Stygio nullas pingis honeste genas*» [199, арк. 95]. – «Чому не малюєш щоки достойно у колір Стигійський» [авт.]; *Pontus ruber* (Червоне море) – море, через яке Мойсей проводив людей із Єгипту і воно розступилося: «*...serta geris rubro/ Alenda ponto*» [216, арк. 148]. – «Носиш вінок (з лавру), який виріс над Червоним морем» [авт.]; *Pimpla* – джерело на Олімпі, де жили Орфей та Музи: «*Pimplaeque cives aut operariae*» [216, арк. 148]. – «Жительки та трудівниці Пімпли» [авт.]; *Lethe* – ріка забуття в Аїді. Той, хто пив з неї воду, забував про все пережите у своєму житті: «*Invidiam jaculumque Lethes*» [216, арк. 149]. – заздрість та спис Лети; *Indus* – ріка Індії, Китаю та Пакистану: «*...Indi / Nomen auratis vehit inter astra/ Fama quadrigis*» [216, арк. 149]. – «Ім'я Інду слава підносить до зірок на золотих квадригах»; *Phlegethon* – ріка підземного царства, де перебували душі вбивць: «*...ignito Phlegetontis arsi/ Mergitur amne*» [216, арк. 149]. – «Потонув у вогненній воді палаючого Флегетону»; *Phasis* – ріка у Колхіді: «*Non ego (adibo) ripas radiantis auro / Phasidis, Lydi rutilas vel undas*» [216, арк. 145]. – «Не прийду до берегів сяючої золотом Фасіди та жовто-золотих хвиль Пактола» [авт.].

- **ороніми** – назви гір: *Cynthus* (Кінфський) – прикметник, який походить від назви гори Кінф, розташованій на острові Делос, де народилися Аполлон та Афродіта: «*Maronius tranare jubet vaga coerulea Lymphae/ Cynthus et pennis vincere summa citis*» [216, арк. 145]. – «Маронієць наказує переплисти сині простори моря та дістатися на швидких крилах вершин Кінфу» [авт.]; *Panchaeus* (Панхейський) – гірське пасмо у Фракії та Македонії, де знаходилися великі поклади золота і срібла: «*Interque Panchaeas corollas/ Liligero radiat theristro*» [216, арк. 146]. – «У панхейських вінках сяє та лілейному теристрі» [авт.]; *Helicon* – гора у Беотії, де за переказами жили музи; *Pindus* – гірський

хребет, розташований між Епіром та Фессалією, який населяли музи; *Hybla* – гора у Сицилії, відома медом, який там збирали: «*Pindi toralis gramine consitus/ Urget virores, et virides Hyblae/ Praedata convalles Thalia/ Dat niveas Heliconis arces*» [216, арк. 147]. – «Дарує Галія щедро зелень вершин Пінду, засіяного травою, зелені долини Гіблі та сніжні вершини Гелікону» [авт.]; *Hymettus* – гора в Аттиці, яка була відома медом, мармуром та чебрецем: «*Per prata Hymetti munera colligunt*» [216, арк. 146]. – «На лугах Гіметта збирають дари» [авт.]; *Parnassus* – гірський масив у середній частині Греції, де жили Аполлон та Музи: «*Lauriger/ Parnassus charitum vernat*» [216, арк. 147]. – «Увінчаний лавром оживає Парнас, повний Грацій» [авт.].

- **хороніми** – назви будь-яких територій. До хоронімів, за нашою класифікацією, ми віднесли назви країн, міст, островів та півостровів: *Rossia* (Русь): «*Te modulis ferunt/ In astra, talem Rossia praedicat / Talemque Te Kijowiensis, Sueta modis celebrare Siren*» [216, арк. 145]. – «Тебе у піснях підносять до зірок, тебе Русь восхваляє, тебе оспівує звична до пісень Київська сирена» [авт.]; *Troja* – головне місто Троади: «*Nec tanta Grajorum manipulis/Troja subacta dedit trophaea*» [216, арк. 145]. – «І не дала стільки трофеїв Троя, зруйнована військами греків» [авт.]; «*Trojani excidii spatium*». – «Час загибелі Трої» [авт.]; *Emathius / Aemathius* (ематійський) – давня назва Фессалії; *Luxon* – місто в Африці, розташоване на річці Лікс: «*Nec Luxon auro praesuperba/ Aemathio genitale munus/ Gemmat*» [216, арк. 145]. – «І гордий ематійським золотом Ліксон не сяє плодородним даром» [авт.]; *Carpathos* – острів, розташований між Крітом та Родосом: «*...vel juga Carpathi/ Non laureates sic profundis/ Verticibus Danaos adorant*» [216, арк. 146]. – «...не славлять так данайців високими вершинами гори Карпатоса» [авт.]; *Taprobane* – давня назва острова Цейлон: «*Si mihi Taprobane fulvo pretiosa metallo/ Fluctus coruscus funderet/ Pumisceosque sinus*» [216, арк. 147] . – «Якби коштовна Тапробана

осипала мені золотим металом сяючі ріки та пемзові глибини» [авт.]; *Dodona* – місто в Епірі, де знаходився оракул Юпітера; *Ismarus* – приморське місто у Фракії: «*Dodonam huic referunt Imperialibus/ Facundam foliis Ismarus...*» [216, арк. 147]. – «Додону, відому царським листям, сюди несе Ісмар» [авт.].

2.1.3. Специфіка вживання конфесіоналізмів у латинськомовних поезіях Іларіона Ярошевицького, Григорія Вишньовського, Стефана Яворського, Феофана Прокоповича

Специфіка вживання релігійної лексики в українській латинськомовній поезії XVII–XVIII ст. була обумовлена, у першу чергу, загальною тональністю епохи, коли основним критерієм самоідентичності українця слугувала не його національність, а конфесійна приналежність. Крім того, необхідно враховувати виражене духовне спрямування Київської академії, де у різний час працювали і писали твори українські поети. Релігійний дискурс був властивий не лише їхнім творам, але й світогляду взагалі.

Християнська література протягом багатьох століть виробила власні канони та засоби омовлення Бога, Божої Матері, церкви та святих. Основну функцію тут виконують епітети, які розкривають різноманітні прояви божественної сутності. Роль епітетів у словесному вираженні властивостей Бога та святих є настільки важливою, що певні лексеми остаточно закріпилися за релігійним узусом. Так, наприклад, епітети «довготерпеливий», «багатостраждальний», «багатомилостивий», «праведний» у свідомості читача зажди пов'язуються із конкретними християнськими постатями. У латинських поезіях ми знаходимо чимало таких прикладів:

- **християнські епітети Бога:** *Christus crucifixus* (Христос розп'ятий); *Pater omnipotens* (Отець всемогутній); *Deus omnipotens* (Господь всемогутній);

Deus altus (високий Бог); *Deus magnus* (великий Бог); *Deus venturus* (Господь грядущий); *Dominus benignus* (милостивий Господь); *Deus potens* (Господь могутній); *Deus sapiens* (Господь мудрий); *Deus immensus* (Господь величний); *Deus justus* (Господь справедливий), *Deus opimus* (Господь щедрий); *Judex tremendus* (Страшний суддя); *Caelitus* (Небесний).

Окремого коментаря потребує номінація Бога, пов'язані із впливами античного світобачення, коли християнський Бог набуває суто язичницьких ознак та найменувань. Для поетичних творів даного періоду контамінація двох світоглядних систем є, по-перше, художньо-естетичним експериментом, а, по-друге, проявом духу епохи, коли практично у кожному творі не обходилося без міфологічних образів та реалій античності.

Безумовно, що для зіставлення певних божественних ознак, необхідно брати рівнозначні релігійні постаті, тому християнський Бог міг уподібнюватися лише верховним богам римського та грецького пантеону. В основі більшості номінацій лежить принцип заміни власного імені виразом або словом, у якому міститься вказівка на суттєву ознаку предмета або його відношення до чогонебудь. У стилістиці такий прийом називається антономазія. Найбільше таких прикладів знаходимо у Феофана Прокоповича:

- **міфологічні епітети Бога:** *Tonans* (громовержець) – найпоширеніший епітет Юпітера, який Феофан Прокопович використовує при зображенні Христа: «*A facie laesi ... telisque Tonantis*». – «Від обличчя та стріл... роздратованого Громовержця» [авт.]. Цікавою деталлю є ознака влади, якою автор наділяє Бога: «*Quique tua trifidum jaciebas missile dextra*». – «І як ти кидав своєю правицею тризуб» [авт.], – зазвичай на іконах Христос зображується із скіпетром; *Quirinus* (списоносець) – епітет, яким сабіняни наділяли Марса, а римляни – Ромула після його обоження. У Феофана Прокоповича читаємо: «*fori Princeps cultorque Quirini*». – «Володар і насельник Квірінського форуму» [авт.];

Rex superum (цар небожителів) – ще один епітет Юпітера: «*Sic ... Rex superum fortunam sanxit utramque*». – «Так... цар небожителів вершив дві долі» [авт.]; *Diespiter* (Зевс) – цей епітет вживається у поєднанні з іменем Христа: «*At tu Christe Diespiter / Haec vota, Clemens sint rata, praecipe*». – «А ти вічний Христос Дієспітер, доручи, щоб ці молитви, милостивий, виповнилися» [авт.]; Стефан Яворський називає Бога: «*summi moderator Olympi*». – «Володар найвищого Олімпу» [авт.], – у цьому рядку Христос також називається іменем Зевса.

Якщо епітетів на позначення Бога ми знаходимо чимало у латинськомовних поезіях, то звернення до образу Божої Матері у них практично відсутні, і лише у поодиноких творах можна знайти такі приклади. Ідеться про дві епіграми Феофана Прокоповича «*In imaginem Beatissimae Virginis gladio transfixae*» та «*In imaginem B[eati] Virginis Mariae puerum Jesum tenentis*». Визначаючи жанр цих епіграм, варто згадати відомого дослідника Дмитра Чижевського, який писав про появу в українській літературі нового типу епіграм – панегірично-молитовних.

Цей факт ще раз підтверджує тезу про те, що латинськомовна поезія в Україні XVII–XVIII ст. була одягнена у панегіричні шати. Епіграми Феофана Прокоповича присвячені двом образам Божої Матері – образу Богородиці, пронизаної мечем, та образу Діви, яка тримає Немовля. На думку дослідників, обидві епіграми були написані під час перебування Прокоповича в Італії [93, с. 78].

На користь цього твердження можна навести той факт, що образ Богородиці з мечем згадується в італійській іконографічній традиції кін. XVI поч. XVII ст. Ідеться про зображення пресвятої Діви із сімома мечами, висічене на камені, яке зберігається у місті Пескара. У православній традиції такий образ отримав назву «Божої Матері Семистрільної» і набув розповсюдження значно пізніше, тому Феофан Прокопович не міг побачити його в Україні. Мечі або

стріли символізують страждання Пресвятої Діви у земному житті. Іконали зустрічаються зображення з одним мечем, одне з яких, ймовірно, і описав Феофан Прокопович. Автору вдалося зробити це настільки майстерно, що він ніби оживив написану ікону, позбавивши її статичності, притаманній живопису. Ілюзія руху створюється за рахунок дієслівних конструкцій: *roseas pallere genas* (бліднуть рожеві щоки); *niveum perire decus* (зникає білосніжна краса); *fundi lacrimas* (проливає сльози); *agi suspiria sensim* (ледь зітхає); *sensim gemitum agi* (ледь стогне); *spirat Virgo semiviva* (ледь дихає напівжива Діва).

На думку автора, митець зробив достатньо, щоб зобразити усю повноту страждання: «*Quasque potest hic ars exinanivit opes*» [149, с. 328]. – «Тут мистецтво, як може, спустошило її сили» [авт.]. Але художник на цьому не зупиняється і встромляє у тіло Пресвятої Діви меч, що викликає у автора нерозуміння: «*Uno est erratum, gladius cur haereat iste?*» [149, с. 328]. – «В одному помилка: навіщо цей меч?» [авт.].

Російський дослідник Д. Лібуркін вважає, що зображення меча на іконі, на думку православного Прокоповича, є абсолютно недоречним і незвичним. Дійсно, таке натуралістичне зображення плотських страждань більш притаманне католицькій іконографії. Тому як раз останні рядки повністю відповідають жанру епіграми, яка, за класичним тлумаченням, має містити щось дошкульне. Феофан Прокопович дорікає художнику за цей меч і здається ніби далі він скаже, у чому полягає недоречність цієї деталі, проте епіграма різко обривається рядком: «*At ferus in sacro viscere totus erat*». [149, с. 328] – «Але меч повністю пронизує святу плоть» [авт.]. Ми можемо припустити, що на думку Феофана Прокоповича, зображення меча є зайвим, тому що до внутрішніх переживань Богородиці додаються ще й фізичні страждання. Але із написаним не сперечаються, тому епіграма має такий примирливий фінал.

У наступній епіграмі автор знову сперечається із художником про зайві

перебільшення у зображенні зовнішності Діви Марії і Немовляти. Яскравим кольорам (*Tyrio veneno* – тірському пурпуру. Назва «тірський пурпур» походить від давньої столиці Фінікії міста Тір, де тканину забарвлювали у червоний колір за допомогою шарлату – речовини, яка добувалася із мушлі) та розкішним прикрасам (*Hydaspalis lapillis* – індійським перлам,) автор протиставляє любов Матері до Сина і Сина до Матері, які ніжно притискаються один до одного ліктями: «*Pingatur roseis arctari dulciter ulnis/ Cum Puero Genetrix, cum Genetrice Puer*». [149, 329]

Зважаючи на духовні мотиви, відчутні практично у кожному творі, викликає подив практична відсутність лексем, які б омовлювали такі суттєві для християнського розуміння поняття, як пекло і рай. У скорботній елегії Стефана Яворського ця тема проступає найвиразніше, проте й у цього автора немає прямих номінацій понять. Дихотомія пекло/рай стає зрозумілою опосередковано через метафоричні висловлювання: «*aeternus liber*» – вічна книга: «*Aeternus liber ante oculos proponitor alter;/ Quem mihi venturus vult aperire DEUS*» [213, с. 17–18]. – «Інша вічна книга стане перед очима, яку мені, коли я прийду, захоче відкрити Господь» [авт.]. Про існування такої книги згадується у Біблії: «*Не ввійде до нього ніщо нечисте і хто чинить мерзоту і лжу; але тільки ті, що записані в книзі життя в Агнця*». [Одк 21:27].

Отже, за християнським розумінням, у Бога існує певна книга, куди записуються імена тих, хто після смерті попаде до раю. Проте, на думку поета, у цій книзі записані не лише імена, але і вчинки людини, від яких вона буде або виправдана, або засуджена, тому він пише: «*O liber horrendus!*», – тобто страшна книга. Ніхто з людей не може внести туди виправлення і кожен гріх не може звідти стерти. У останніх рядках також міститься згадка про рай, виражена метонімічно через лексему *coela* – небеса: «*Namque animam caelis, reddimus ...*» [214, Eleg. 35].– «Адже душу віддаємо небесам...» [авт.]

Якщо про небесне царство латинськомовні поети пишуть дуже мало, то образи підземного світу надихали їх набагато більше. Необхідно зауважити, що для омовлення світу померлих автори використовували переважно міфологічну лексику, насамперед, імена богів. Так, у «Епінікіоні» Феофана Прокоповича ми читаємо: «*Et Victrix Erebi bellabit dextera Petro*». – «І переможниця Ереба буде воювати на боці Петра». У грецькій міфології Еребом називали царство мороку, через яке померлі потрапляли в Аїд. У творі «*Elegia parenetica*» цього ж автора згадується інше божество: «*...nec ipsas / Hic quoque Plutonis crede deesse faces*». – «Вір, що тут у всьому присутній вогонь Плутона». Плутон – один із епітетів Аїда, під словами «вогонь Плутона» мається на увазі гріх, який несе за собою смерть. У римлян був свій бог – Орк, якого вони ототожнювали з Аїдом. У поезії «*Comparatio vitae monasticae cum civili*» ми читаємо: «*Interea proprius male cauti acceditis Orco*». – «Між тим ви необачно підступаєте до Орка». В епіграмі «*Memoria quattuor novissimorum*» автор називає пекло оселею Тартара – «*Tartareae domi*». За міфологічними уявленнями греків Тартар був темною безоднею, яка розташовувалася навіть нижче, ніж Аїд: «*Menteque Tartareas ingrediare domos*». – «І подумки увійти в оселю Тартара».

2.2. Фонетичні та лексико-стилістичні особливості поетичних творів Іларіона Ярошевицького, Григорія Вишньовського, Стефана Яворського, Феофана Прокоповича

2.2.1. Фонетичні авторські повтори як засоби посилення експресивності звучання текстів

2.2.1.1. Алітерація й асонанс

Алітерація є основним засобом фоніки, який полягає у повторенні однакових або однорідних приголосних звуків у певному відрізку тексту. Частіше алітерація використовується у поетичних творах для досягнення певного естетичного або звукового ефекту. Поезія швидше передбачає усну декламацію, аніж проза, тому алітерація орієнтована на звукове сприйняття твору. Вона створює його ритміку, або виступає як музичний акомпанемент. Українські поети любили використовувати цей прийом для організації мелодики вірша. Так, у поезії Феофана Прокоповича «*Laudatio Borysthenis*», яка написана гекзаметром, алітерація надає твору більш виразного та ритмічного звучання. Найбільш повторюваними є пари звуків однакової артикуляції з глухими та дзвінкими варіантами: **d-t/b-p**.

- *Salve, magne Pater, magnarum dives aquarum*
- Ut cunctos opibus vincis, sic laudibus amnes*
- *Membra rapit patiturque nihil durare, quod obstat,*
- *Praetereo puris nitidus quod fulgeat undis,*
- *Quod potus faciat sitiendi dulce palato*
- *Riparum tractus, ut lucet utrinque decora*
- *Pinguia prata virent pecoriqu(e) alimenta ministrant;*
- *Tot positas urbes quae tot tibi tantaque vitae*
- *Sunt laudum monumenta, tibi tot commoda debet*
- *Exhilarasque plagam, solis quae spectat ad ortum.*
- *Quidquod comortas tantas ad litora merces,*
- *Materiam templis et magnis aedibus aptam.*
- Adde, quod instructas numeroso milite naves*
- *Incutias Ponto: Patriam sed fortior omni*
- Muro defendas et dirum finibus hostem*
- *Excludas aditumque tui formidine claudas.*

Ті ж самі пари звуків алітерується і в інших творах Феофана Прокоповича, наприклад

«**Comparatio vitae monasticae cum civili**»:

- *Et tantum patrio prodiit ore nefas!*
- *Nos retinent tacitae tranquilla silentia cellae,*
- *Dum parcat facilis; dum dat opimus adest.*
- *Hic dolor est! (dici si dolor iste potest)*
- *At nos prospicimus plenis caeli atria votus.*

«**Elegia parennetica**»:

- *Quo numero cummulata tulit tibi munera cernere.*
 - *Probrosa posthac in trabe nudus obit.*
 - *Interea tanti frueris dum luce theatri*
- An cuncta in terris sint tibi tuta vide.*

«**Elegia in qua Divus Alexius...**»

- *Irato possum non pius esse patre.*
 - *Ter limen tetigi, tarde ter pondera carnis.*
 - *Sic Jacob doluit, dulcis cum viscera nati*
- A saevis didicit dilacerate feris.*
- *Tangere quis portum me potuisse putet?*

У поемі Іларіона Ярошевицького «**Cupido seu amor alatus**» автор надає перевагу алітерації сонорних та глухому s:

- *Nox nemorem nemorosa placet quia sidera quero*
- Sidera spectari nonnis nocte queror.*
- *Cum mihi sit sola vincere posse fuga.*
 - *Non noceant afflat tuas contagia flammis.*
 - *Sit tibi soli nociturque amans sine fine nocebo*
- Nullus enim nostri finis amoris erit.*

- *Mens immota mihi navisque immota manebit.*
- *Mollia in antiquam specula sume manum.*

2.2.1.2. Гомеотелевтон і гомеоптотон

Різновидами кінцевих звукових повторів, які посилюють експресивність звучання текстів є гомеотелевтон та гомеоптотон. Перша фігура полягає у подібності закінчень, а друга – у подібності відмінкових закінчень, тобто гомеоптотон є різновидом гомеотелевтона. Випадки вживання цих фігур зустрічаються вкрай рідко, ми знайшли їх лише у «Comparatio vitae monasticae cum civili» та «Elegia» Феофана Прокоповича, а також в «Елегії» Стефана Яворського:

- *Nos retinent tacitae tranquilla silentia cellae,*
Aut silvae umbrosae pacificumque nemus. [214, Compar. 18]
– «Нас притягує мирний спокій тихої келії,
Або мовчазний гай тінистого лісу». [авт.]
- *Ut tamen has animo tenebras ipse ausus abegit,*
Consilioque suo mens recreata stetit. [214, Eleg. 14-15]
– «Коли сам намір прогнав з душі ці тіні,
Розум утвердився у своєму рішенні». [авт.]
- *Hanc ego suspiciens, & ab hac templa omnia cernens.* [214, Eleg. 30]
– «Подивившись на неї, та звернувши погляд на усі храми». [авт.]
- *Meque invitata iter, meque invocata exera tellus,*
Nec nimium profugo sum grave navis onus. [214, Eleg. 84-85]
– «Мене запрошує дорога, мене кличе чужа земля,
Як для втікача, я – не занадто важкий вантаж кораблю». [авт.]
- *...illotas crine tegente genas.*

Illa diu densas luctu effudente tenebras. [214, Eleg. 52-53]

– «... (моє) брудне волосся вкривало немиті щоки.

А вона довго виливала плач у густу темряву». [авт.]

➤ *Pellite caerulei, me pellite flamina ponti*

Haec mihi propitii sit nota clara Dei. [214, Eleg. 128-129]

– «Женіть мене, женіть дуновіння блакитного моря,

Нехай це буде мені ясним знаком Божої милості». [авт.]

В «Елегії» Стефана Яворського також використовується гомеотелевтон, який надає твору особливого звучання:

➤ *O DEUS, o pater, o summae charitatis abyssus,*

O pietatis fons, o bonitatis apex. [214, Eleg. 15]

– «О Боже, о отче, о найвищого милосердя безодня,

Джерело милості, вершина благочестя». [авт.]

2.2.2. Лексичні повтори як засоби створення додаткової емоційності та емпатичності

2.2.2.1. Морфологічні повтори

Повтор окремих лексем в одному фрагменті тексту, або у межах речення, був достатньо поширеним художнім прийомом, до якого вдавалися українські поети. Основна функція такого повтору полягає у виділенні значущої для даного фрагменту лексичної одиниці, за рахунок чого, створюється додаткова емоційність та емпатичність. Ми виділили наступні типи повторів, класифікуючи їх за частотністю вживання. Найбільш продуктивними частинами мови виявилися займенники, прислівники та сполучники.

- **повтори займенників:** «*Vos mihi divitiae, vos gloria magna fuistis, / Vos paradysus, amor delitiaeque meae, / Vos illustrastis, vos nomina clara dedistis, / Per vos magnatum conciliatus amor*» [214, Eleg. 10-12]. – «Ви були моїм багатством, моєю великою славою, / Ви – мій рай, моя любов і втіха, / Ви просвітили мене і подарували славні імена, / Через вас здобуду вірну любов шанованих людей» [авт.]. У даному фрагменті повтор має анафористичний характер, крім займенника повторюється також іменник *amor*; «*Respice et in libro vitae mea nomina pinge / Sanguine Christi, qui vita salusque mea est. / Vos autem, mea scripta tomique librique, valete*» [214, Eleg. 31-33]. – «Зглянься, і в книгу життя запиши мої імена / Кров'ю Христа, бо у ньому моє життя і спасіння. / Ви ж, мої писання і книги, прощайте» [авт.]; «*Petre Ducum Regumque decus: te caelitus armat, / Te totum accendit, tibi sortem spondet amicam*» [214, Epinic. 50]. – «Петре, слава правителів і царів: тебе озброїв Небесний, / Тебе запалив, тобі передвістив щасливу долю» [авт.]; «*Qui magnos populos, amplas qui protegit urbes*» [214, Epinic. 95]. – «Той, хто захищає численні народи, той, хто захищає багаті міста» [авт.]; «*Hoc opus, hoc facinus, raram hanc in carmine laudem*» [214, Epinic. 150]. – «Цю справу, цей подвиг, цю славу у пісні» [авт.]; «*Nulla manus potuit pingere, nulla potest*» [214, Epinic. 170]. – «Жодна рука не зможе намалювати, жодна й зараз не може» [авт.].

- **повтори прислівників:** «*Quo te caese rapis? Quo tecum ignare viarum / Ibimus?*» [199, арк. 95]. – «Куди ти, сліпець, мене ведеш? Куди ми підемо з тобою, як ти не знаєш шляхів?» [авт.]; «*Hic sobriae mentes, hic manet alta quies*» [149, Comparat. 13]. – «Тут тверезі думки, тут стоїть великий спокій» [авт.]; «*Saepe meum votum firmaram, saepe refelli*» [149, Eleg. 60]. – «Часто підтверджував свою обітницю, часто відрікався від неї» [авт.]; «*Jam mellis plenos, jam lactis volvere fluctus*» [149, Laudat. 48]. – «Несе потік повний то молока, то меду» [авт.]; «*Vix ictus aliquos, aliquam vix fallere flandem / Jam vates*

infelix» [214, Epiníc. 99]. – «Ледь встигає сховатися від удару, ледь встигає сховатися від якось снаряду» [авт.].

- **повтори сполучників:** «*Nec Domino servare fidem, nec fidere Marti*» [214, Epiníc. 68]. – «Ні Господу не зберіг віру, ні Марсу» [авт.]; «*Dum parcat facilis; dum dat opimus adest*». – «Доки милує, він легкий; доки дає милості – щедрий[авт.]; «*Nec mora cunctari, suadentia comprimo verba, / Conduco Syriam, nec piger intra ratem*» [149, Eleg. 70-71]. – «Вже не час затримуватися, я стримую слова, які це радять, / Я їду у Сирію, і, не відкладаючи, ступаю на корабель» [авт.]; «*Vel fuge vel virgas experiere meas*» [199, арк. 99]. – «Або утікай, або пізнаєш мої різки» [авт.].

- **повтори іменників:** «*Terra Dei est, dici terra aliena potest*» [149, Eleg. 131]. – «Якщо можна сказати, що Божя земля є чужою[авт.]»; «*Vota dabat votis invidiosa meis*» [149, Eleg. 43]. – «Давала обітниці, протилежні моїм» [авт.]; «*Salvo fidem quoniam solvere nolo fidem*» [199, арк. 98]. – «Віру бережу, тому що не хочу її втратити» [авт.].

- **повтори прикметників:** «*Salve magne Pater, magnarum dives aquarum*» [149, Laudat. 1]. – «Вітаю великий Батько, багатий розлитими водами» [авт.]; «*Quid memorem laetis tot rura, tot oppida ripis, / Tot positas urbes quae tot tibi tantaque vitae*» [149, Laudat. 48-49]. – «Навіщо мені згадувати про стільки сіл, про стільки селищ на квітучих берегах, про стільки міст» [авт.]; «*Maxima cum fecit, maxima passus erat*» [199, арк. 98]. – «Коли багато зробив, багато притерпів» [авт.];

- **повтори числівників:** «*Si quando licuit, sane nunc poscere centum / Ora licet, centum linguas optare sonoras*» [214, Epiníc. 1-2]. – «Якщо зараз було нам дозволено дуже сильно просити та бажати сто вуст та сто дзвінких голосів» [авт.]; «*Ter limen tetigi, tarde ter pondera carnis...*» [149, Eleg. 56]. – «Тричі я торкався порогу, тричі тягар плоті повільно [авт.]»; «*Mille cadaveri campis*

spectantur acervi, / Funera mille patent» [214, Epinic. 107-108]. – «Тисячі мертвих видно на полях, тисячі трупів простяглися» [авт.].

- **повтори часток:** «*Non ea mens nostri est; non haec sunt pectora regis*» [214, Epinic. 98]. – «Не такою є наша думка, не таким є серце царя». [авт.]
- **мішані повтори:** «*Caecus es, et puer es, quis dat sua nomina bello, / Est ubi Dux caecus tractat et arma puer*» [199, арк. 95]. – «Ти сліпий і ти – хлопчак, хто віддасть свої імена війні, де є сліпий поводитир і військом керує хлопчак?» [авт.]; «*Nunc tibi sum vilis, nunc ex tibi Barbara Mater/ Barbara nec mater, nec tibi vilis eram*» [199, арк. 95]. – «Вже не потрібний я тобі, тепер для тебе і матір моя чужа. Та не була моя матір чужою, і я був потрібний тобі» [авт.]; «*Quae tibi mens mores, quae mens tibi mutat amores*» [199, арк. 96]. – «Думка змінює любов, чи змінить вона твої звичаї» [авт.]; «*Sic ubi Rex superum fortunam sanxit utramque/ Utraque pars fremitat, pugnam pars utraque poscit*» [214, Epinic. 52]. – «Так Високий Цар обом частинам визначив долю, обидві сторони із шумом ревуть, кожна сторона хоче битися» [авт.].

2.2.2.2. Анафора й епіфора

Анафора є різновидом лексичного повтору на початку декількох канонічних фрагментів художнього тексту, які йдуть один за одним. Виділяють три різновиди анафоричних строф: 1) з анафоричним підметом; 2) з анафоричним присудком; 3) з анафоричними другорядними членами речення. [6, с. 15]

Анафора був одним із найулюбленіших прийомів народної героїчної поезії та пісенної творчості. Для латинськомовної української поезії анафора також стала засобом виділення важливих для автора фрагментів тексту, хоча її використання не можна назвати характерним. Переважна більшість прикладів

вживання анафори міститься у тексті «Епінікіона» Феофана Прокоповича, що в принципі зрозуміло, зважаючи на тематику і жанр твору. Найбільшого семантичного навантаження у поемі отримують дієслова, які ніби постулюють думку автора. Так, у наступних рядках Феофан Прокопович підкреслює перемогу Петра:

➤ *Vicisti: cunctis facinus memorabile terris!*

Vicisti: doluit fero frustra que tumere. [214, Epinic., 138-139]

– «Ти переміг: пам'ятна подія для усіх земель;

Ти переміг: звіру завдав болю і даремно він гордився». [авт.]

Далі поет пише, що ця подія розлетиться по всіх усядах і буде оспівана у піснях.

➤ *Cantabit vasto late vagus aequore nauta,*

Cantabit residens acclivi in colle viator. [214, Epinic., 151-152]

– «Буде співати голосно блукаючий моряк на безмежному просторі моря,

Буде співати подорожній, зупинившись на крутому схилі». [авт.]

У фінальній частині твору автор говорить про майбутню славу царя у світі, вживаючи анафору у чотирьох рядках підряд, чергуючи повтори дієслова і займенника:

➤ *Audiet haec gemino positus sub cardine mundus,*

Audiet, et trepido curas in pectore volvet:

Cuncti te socium, cuncti tua faedera poscent,

Cuncti Rossiacum martem irritare timebunt. [214, Epinic., 157-160]

– «Почує про це світ з усіх сторін,

Почує і буде тримати у наляканому серці страх.

Усі будуть просити твоєї дружби і твого союзу,

Усі будуть боятися роздратувати Російського Марса». [авт.]

Поодинокі приклади вживання дієслівної анафори знаходимо і в інших поезіях. Наприклад, у творі «*Comparatio vitae monasticae cum civili*» на анафорі побудоване протиставлення за рахунок зміни флексії:

➤ *Flemus, ut aeterna mereamur gaudia vitae;*

Fletis, quod laeti praeteriere dies. [214, Compar., 40-41]

– «Ми плачемо, щоб бути достойними вічних радощів життя;

Ви плачете через те, що щасливі дні минули». [авт.]

У «Елегії» про Олексія чоловіка Божого за допомогою анафори автор передає душевну тривогу героя перед втечею:

➤ *Exciderant animo famuli comitesque legendi,*

Exciderat longam vestis egere viam. [213, Eleg., 10-11]

– «Забулися друзі та слуги, яких потрібно зібрати,

Забулося, що довгий шлях потребує одягу.» [авт.]

У наступних рядках автор вживає повторення дієслів в умовному способі, що надає поетичним рядкам піднесеної тональності:

➤ *Vivat et in melius convertat vota precesque,*

Vivat et absenti fida sit usque viro. [213, Eleg., 10-11]

– «Нехай живе і зверне на краще молитви й обітниці,

Нехай живе і буде вірною відсутньому чоловіку». [авт.]

Іларіон Ярошевицький у поемі «*Cupido seu amor alatus*» використовує анафору в імперативній конструкції для створення додаткової емоційності:

➤ *Sume meas tallas quibus otia temporis arcus*

Sume pharetratae specula more Deae. [199, Cupid., арк. 99]

– «Візьми мій лук для часу відпочинку,

Візьми мої стріли за звичаєм богині із сагайдаком». [авт.]

Окрім дієслівної анафори зустрічаються також повтори й інших частин мови.

- *анафора сполучників:*
 - *Et Victrix Erebi bellabit dextera Petro.*
Et videamus utri faveat Victoria parti? [214, Epinic., 29-30]
 - «І переможець Ереба буде битися на боці Петра.
І побачимо, на чийому боці буде перемога». [авт.]
- *анафора займенників:*
 - *Quaeque tuas, fidum robur petiere cohortes,*
Quaeque tuum petiere caput, tela irrita fecit. [214, Epinic., 96-97]
 - «Усі стріли, які полетіли на твою вірну силу і війська,
Усі стріли, які полетіли на твою голову, він зробив безсилимими». [авт.]
- *анафора прислівників:*
 - *Nunc tibi nata tuo est amplo par gloria regno,*
Nunc partus titulus regali nomine major. [214, Epinic., 148-149]
 - «Нині для тебе народжена слава рівна великому царству,
Нині для тебе титул вищий за царське ім'я». [авт.]
 - *Semper iudicii, clangat in aure tuba.*
Semper stet fortis ratio diversa perennis. [213, Eleg., 57-58]
 - «Завжди буде звучати у вухах труба судді.
Завжди твердий розум буде вагатися і коливатися». [авт.]
 - *Mox et innocents arte calumnias*
Mox et rapinas infaciabiles... [213, Carmen., 45-46]
 - Скоро необразливі наклепи
Скоро і пограбування вмілі... [авт.]

Протилежним поняттям до анафори є **епіфора**, яка полягає у повторенні кінцевих канонічних фрагментів тексту. Приклади вживання епіфори ми знаходимо лише у двох латинськомовних поезіях: «*Descriptiuncula Kijoviae*» Феофана Прокоповича та «*Elegia*» Стефана Яворського. У останнього автора

епіфора є одиничним прикладом і служить для посилення емоційного напруження у фінальній частині твору, де поет прощається зі своєю бібліотекою і своїм життям, передчуваючи, що невдовзі помре:

- *Vos autem, mea scripta tomique librique, valete,*
Parta labore meo bibliotheca, vale!
Terricolaeque omnes fratresque, valete,
Tu quoque, cara parens, hospita terra, vale! [213, Eleg., 33-36]
- «Ви ж, мої писання і книги, прощайте,
Народжена моєю працею, бібліотеко, прощай!
Всі пожильці земні і брати, прощайте,
І ти, рідна матінка, гостинна земля, прощай!». [авт.]

Як бачимо, у даному творі спостерігається чергування епіфори через рядок, за рахунок чого автор організує хід думки від конкретного до загального: спочатку він прощається із книжками, а потім з усією бібліотекою; так само у наступних рядках поет прощається з людьми, а потім з усім світом.

Якщо в поезії Стефана Яворського епіфора є елементом синтаксичного оформлення думки і вживається у тексті одинично, то у Феофана Прокоповича цей художній прийом має регулярний характер. Характерною особливістю автора є навмисне вживання епіфори через рядок, що створює своєрідний текстовий малюнок. Крім того, для створення епіфори поет надає перевагу іменникам, на відміну від анафори, коли у тексті повторювалися дієслова:

- *Solis ab exortu ferit unda Borysthenis urbem;*
Mons sed ab occidua moenia parte tegit.
Prima natare dies vicinis fluctibus urbem
Ultima montosum tergos habere videt.
Unde dies surgit, fluvius praeterfluit urbem. [213, Descript., 15-19]
- «Зі сходу сонця хвиля Борисфена вдаряє місто,

А гора захищає стіни із західної частини.

Початок дня бачить, як втопає у хвилях місто.

Кінець дня бачить гірський хребет.

Там, де піднімається день, річка огинає місто». [авт.]

➤ *Undosa est urbis facies, quae spectat ad ortum,*

Montosa est serum, quae videt esse diem.

Larga fluent videt, roseum qua prospicit ortum... [213, Descript., 21-23]

- «Наповнене водами обличчя міста, яке дивиться на схід,

Гірською є та частина, яка бачить кінець дня.

Широкі води бачить (місто) там, де дивиться на рожевий схід...». [авт.]

➤ *...orientalem sed lavat amne plagam.*

Allatrant urbi fluctus Titanis ab ortu,

Tollit ad occiduam mons juga multa plagam. [213, Descript., 30-32]

- «...омиває річкою східну частину.

Потоки води з ревом кидаються на місто, де сходить Титан,

Гора здіймає високі вершини західної частини». [авт.]

2.2.3. Стилiстичнi тропи й фiгури як засоби вираження образного простору

2.2.3.1. Метафора

У мові художнього тексту метафора посiдає одне з найперших мiсць серед iнших засобiв словесної образності. Під метафорою розуміють слово або зворот мови, який вжито у переносному значенні з метою позначення предмета або явища на основі певної подібності. Перевагою використання метафори є можливість створювати неповторні та індивідуалізовані образи, через що процес

метафоризації дійсності є нескінченним. Надзвичайно широко метафора використовується у поезії, яка спілкується із реципієнтом мовою образів. Латинськомовні українські автори також використовували цей троп у своїх творах, хоча й не дуже широко.

В елегії Стефана Яворського «Слізне з книгами прощання» одним із об'єктів метафоризації виступає книга. Прощаючись із своєю бібліотекою автор висловив до книг найщиріші почуття, які вилились у вірші. Буквально з перших рядків поет звертається до метафори, щоб передати своє ставлення до книг:

➤ *Ite, meus splendor, luxque decusque meum!* [213, Eleg., 2]

– «У путь вирушайте, моя краса, світло та окраса!» [авт.]

Як бачимо у цьому рядку, автор використовує лексику із семантикою світла: *splendor* – сяйво, блиск; *lux* – світло. Вживання таких лексем увиразнює зв'язок процесу пізнання зі світлом. У слов'янських мовах цей зв'язок передається через наступні лексеми, які містять сему світла: пор. укр. освіта; рос. просвещение; білорус. асвета; польськ. oświata; давньогр. διαφωτί ζω; англ. enlightenment; die Aufklärung. Під окрасою автор має на увазі не зовнішню красу, а честь і славу, яку йому приносили книги. Далі поет продовжує панегіричну пісню книгам і пише:

➤ *Vos mihi divitiae, vos gloria magna fuistis,*

Vos paradysus, amor delitiaeque meae. [213, Eleg., 9-10]

– «Ви були мені багатством, великою славою, любов'ю і втіхою». [авт.]

Від теми про книги, як предмет земного життя, автор переходить до високих сфер – до книги вічності, яку пише сам Господь, і звертається до Нього з іще більшим пафосом і піднесенням:

➤ *O deus, o pater, o summae charitatis abyssus,*

O pietatis fons, o bonitatis apex. [213, Eleg., 25-26]

– «О Боже, о Отче, о найвищого милосердя безодне,
О джерело милості, о вершино благоді». [авт.]

Звернувшись до Бога такими високими словами, поет просить вписати і його ім'я до цієї книги, підкреслюючи свою нищість перед Ним:

➤ *Te precor, indignus vermis, inane, nihil:* [213, Eleg., 30]

– «Тебе молих недостойний хробак, пусте місце, ніщо». [авт.]

Завершується твір ще однією метафорою, у якій автор висловлює свої найщиріші почуття до землі, називаючи її своєю матір'ю:

➤ *Tu quoque, cara parens, hospita terra, vale!* [213, Eleg., 36]

– «Ти ж, рідна матінко, гостинна земле, прощай!» [авт.]

У поезії «*Comparatio vitae monasticae cum civili*» Феофан Прокопович порівнює світське та монастирське життя. Використовуючи розповсюджену метафору «життя – це море», він пише:

➤ *Haec citra dubium portus; at illa mare est:*[214, Compar. 10]

– «Це життя, без сумніву – пристань, а інше – море».

За античними уявленнями доля не обирала людей, а люди не обирали долю і нічого не можна було змінити, тому й існував вираз: «*Fortuna caeca est*». Християнство прийшло спростувати це твердження і подарувати людині надію, що до останньої хвилини свого життя вона має можливість вільного вибору. У цьому сенсі християнство звільнило людину від влади долі, який важкою хмарою нависав над її життям. Автор пише про це, використовуючи метафору «доля – це сліпа володарка»:

➤ *Arbitrium caecae dominae contempsimus ultro.* [214, Compar. 24]

– Ми добровільно зневажили вирок сліпої володарки. [авт.]

У творі «*Laudatio Borysthenis*» поет прославляє річку Дніпру і місто Київ через метафору родинного зв'язку. Він пише, що Дніпро – це батько, а Київ – це мати, підкреслюючи домінуючу роль річки, оскільки вона годує, все постачає і

захищає місто:

- *Salve magne Pater, magnarum dives aquarum.* [214, Laudat., 1]
- «Вітаю великий Батьку, багатий розлитими водами». [авт.]
- Urbs haec ipsa, decus patriae, materque potentis Imperii. [214, Laudat., 60]
- «Саме ж це місто – окраса вітчизни та матір могутньої держави». [авт.]

Ще один приклад метафори знаходимо в іншій поезії Прокоповича «*Elegia*», у якій блаженний Олексій описує свою втечу з рідного дому. Рішучий крок і почуття, які відчуває Олексій, автор порівнює із розриванням тенет, які його зв'язували і тримали.

- *...blandae retia rumpo domus.*
- «Розриваю тенета ласкавого дому». [214, Eleg., 65]

Серед усіх можливих порівнянь автор обирає саме тенета, а не кайдани, мотузки, ланцюги. Тенета завжди легкі, проте вони повністю обмотують і міцно тримають. Очевидно, що герой також не відчуває великого тягаря, про це свідчить епітет «*blandus*» – ласкавий, але в той же час він не відчуває тієї свободи, яку дарує самотність.

2.2.3.2. Алгоритм як складна метафора

Алгоритм є складною метафорою, яка полягає у втіленні поняття із сфери ідеального у конкретних образах. У літературній традиції алгоритм є основним тропом, який використовується у жанрі байки. До нас дійшов приклад однієї байки Феофана Прокоповича, написаної латинською мовою. По суті цей твір не є оригінальним, а лише подає скорочений варіант байки Горация з «Сатир». Байка розповідає про городську та сільську мишу, які по черзі запросили одна

одну у гості. Спочатку у себе приймала сільська миша в убогій оселі «*paupere tecto*» і подавала прості страви «*ruris dapes*». Але міська «жителька» не захотіла пригощатися і запросила свою подругу до міста, де було влаштовано розкішний бенкет «*Lauto fiunt obsonia luxu*».

Проте, як далі розповідає байка, посеред бенкету рипнули двері «*fit cardine stridor*», і миші порозбігалися. Тільки міська миша одразу прослизнула у нору, а сільська миша довго блукала, поки не дісталася своєї оселі і не сказала, що набагато приємніший обід, коли він дістається просто: «*Dulcior exiguo facillique parabilis aere/ Caena est*» [149, Fab. 12]. Завершується байка як завжди моральним повчанням: «*Nocet empta dolore voluptas*» [149, Fab. 35]. – «Задоволення, отримане через страждання, шкодить».

Очевидно, що у басні алегорично розкриваються такі життєві поняття, як багатство і бідність. Хоча багатство і пропонує усілякі задоволення, проте вони не є певними і дуже швидко все може змінитися. А бідність, хоча і вбога, проте не загрожує небезпеками. У повній версії Горація ми читаємо, що міська миша запросила подругу не до себе в гості, а в якийсь чужий палац, де після бенкету позалишалися крихти. Сільська ж миша пригощала тим, що дістала своїм трудом, а тому нічого не боялася. Звідси й висновок про те, що справжнє задоволення приносять спокій та рівновага – Гораціїв принцип «*aurea mediocritas*». У Феофана Прокоповича повчання розглядається дещо під іншим кутом. Його, так само, як і Горація, цікавить спокій, але не в задоволеннях, а в повсякденному житті, коли потрібно не просити і на щось сподіватися, а чесно трудитися.

2.2.3.3. Антономазія як різновид алюзії

Різновидом алюзії є антономазія – 1) метафоричне вживання власного

імені на позначення іншої особи, яка має властивості першопочаткового носія цього імені; 2) заміна власного імені особи висловлюванням, у якому міститься вказівка на те, що має відношення до цієї особи.

Характерною рисою української латинськомовної поезії є те, що джерелом антономазії стала міфологічна сфера. Ми класифікували випадки вживання антономазії за двома групами. До першої групи ми віднесли приклади, пов'язані з іменами людей або богів, а у другу групу включили приклади, які стосуються назв місцевостей.

- імена людей та богів:

У переможній пісні «*Epinicion*» Феофана Прокоповича поет називає царя російським Марсом, наділяючи його рисами божественної природи:

- *Cuncti Rossiacum martem irritare timent.* [214, *Epinic.*, 160-161]
- «Усі будуть боятися роздратувати російського Марса.» [авт.]

У наступному рядку із поеми Іларіона Ярошевицького «*Cupido seu amor alatus*» автор подає опис богині, з якого стає зрозуміло, що йдеться про Діану:

- *Sume pharetratae specula more Deae.* [199, арк. 97]
- «Візьми мої стріли за звичаєм богині із сагайдаком». [авт.]

Яскравим прикладом використання антономазії є рядок з «Елегії» Стефана Яворського, де поет називає Христа владикою найвищого Олімпу:

- *O maris et terrae et summi moderator Olympi.* [214, *Eleg.*, 27]
- «О моря і землі, і найвищого Олімпу владика». [авт.]

Григорій Вишньовський у панегірику «*Iter laureatum*» називає давньогрецького поета Гомера Меонійцем. Меонія була давньою назвою країни Ліди, звідки ймовірно походив поет:

- *Maeonius jubet tranare vaga coerulea Lymphae.* [196, арк. 143]
- «Меонієць наказує перейти сині простори моря». [авт.]

- назви місцевостей:

У цього ж автора знаходимо ще декілька прикладів антономазії, пов'язаних із топонімічними назвами. Так, поет пише про Єгипет, називаючи його Зефіритідою – прізвисько дружини єгипетського царя Птолемея:

➤ ...vel *Zephyritidis/ Lauru superbam tollis amplo...frontem*. [196, арк. 145]

– «Або з пишним лавром Зефіритіди горде підносиш ...чоло». [авт.]

Місто Карфаген, яке було зруйноване, автор називає тірськими руїнами, тому деякий час Карфаген вважався колонією фінікійського міста Тір.

➤ *De Tyriis rapuit ruinis*. [196, арк. 143]

– «Захопив із тірських руїн». [авт.]

2.2.3.4. Гіпербола

Гіпербола є навмисним перебільшенням певної думки для посилення її виразності. Дуже образно про гіперболу висловився О. Потебня: «Гіпербола є результатом сп'яніння почуттям, яке заважає бачити речі у їх справжніх розмірах. Тому вона рідко, лише у надзвичайних випадках, зустрічається у людей тверезої і спокійної спостережливості. Якщо згадане почуття не може захопити слухача, то гіпербола стає звичайною брехнею» [217, с. 254].

Для естетики бароко, яка прагнула до надмірності і повністю нехтувала принципом «*ne quid nimis*», гіпербола стала одним із основних інструментів її втілення. Найпоширенішим способом гіперболізації в аналізованих поетичних текстах є вживання:

- **суперлятива прикметника:**

➤ *Fulgura crebra micant, & plumbi plurima grando/ pervolitat, mortisque ferit*. [213, Carmen, 84–85]

– «Блискавки часто палають, і надзвичайно багато куль летить, і смерті несе» [авт.];

➤ *Innumeras ubi nutrit apes densissima silva.* [214, Laudat., 22]

– «Де численних бджіл годує найгустіший ліс» [авт.];

➤ *Illius cum scena subit faustissima noctis.* [213, Elegia, 1]

– «Коли раптово приходить найщасливіша картина тієї ночі» [авт.];

➤ *Splendore quail regia maximi/ Nobis relucet purpura principis.* [216, арк. 153]

– «Яким сяйвом нам відблискує царська порфіра найвеличнішого владики» [авт.];

➤ *Ascende summae culmina gloriae.* [213, Carmen, 58]

– «Зійди на вершину найвищої слави» [авт.];

➤ *Ergo inter reliquos inmansuetissime Reges/ Esse potes duris durior une iugis.* [199, Cupido, 91]

– «Отже, найдикіший з-поміж інших царів, ти можеш один стати ще більш диким за оці дикі вершини» [авт.]

• **компаратива прикметника:**

➤ *Ultra teli disjuncta volantis/ Litora sunt jactum.* [214, Laudat., 4]

– «Береги стоять один від одного далі, ніж польот випущеної стріли». [авт.];

➤ *Nunc radio meliore diem sol spargit, & aucta/ Lux esse, & flores melius ridere videntur.* [214, Epinic., 11-12]

– «Здається, що зараз і сонце яскравішим променем осяює день, і світла більше, і квіти здаються милішими» [авт.];

➤ *Qui singularem praelegit omnibus/ Laudem triumphis dum trophaei/ Nobiliore nitet decore.* [216, арк. 145]

- «Той, хто ставить понад усі тріумфи ту славу, яка більш ошатною красою сяє, ніж трофеї» [авт.];
 - *Patriam sed fortiori omni/ Muro defendas.* [214, Laudat., 38-39]
- «Ти захищаєш батьківщину сильніше від усякої стіни» [авт.];
 - *Evita pravum socium cane pejus & angue.* [213, Eleg., 323]
- «Уникай поганого товариша, який гірше від собаки та змії» [авт.];
 - *Non alius nostris maestior ortus erat.* [213, Eleg., 73]
- «І не був ще схід (сонця авт.) сумніший за цей для наших близьких» [авт.].

2.2.3.5. Порівняння

Порівняння є граматично оформлене образне зіставлення на основі спільної ознаки. Для поезії порівняння є невичерпним джерелом образів, які дають можливість широкого прояву творчої фантазії. Проте у латинськомовних поезіях порівняння зустрічаються нечасто, ми знайшли лише п'ять таких прикладів, які за браком кількості неможливо класифікувати.

Перші три порівняння знаходимо в «Елегії» Феофана Прокоповича про Олексія, чоловіка Божого. У елегії розповідається про послідовні події втечі блаженного Олексія з Риму до Сирії, де він сподівався знайти своє спасіння. Готуючись до втечі, святий порівнює себе із в'язнем, якого то годує надія на втечу, то полишає його: «Sic tremui, seu claustra parans evadere, quemque/ Spes alit effugii destituitque sui». – «Так я тремтів ніби в'язень, який готується до втечі. То його годує надія на втечу» [Elegia, 247]

В інших частинах елегії блаженний Олексій описує переживання своїх близьких, коли вони дізналися про втечу. Горе батьків він порівнює із стражданнями Іакова, який оплакував свого улюбленого сина: «Sic Jacob doluit,

dulcis cum viscera nati/ A saevis didicit dilacerate feris» [Elegia, 248].

Не менш драматично святий описує нещастя своєї дружини, яка стогнала так, ніби бачила його подальшу долю і сама віддавала могилі його тіло: «*Nec gemuisse minus, quam si mea fata videret/Et tumulo corporu traderet ipsa meo» [Elegia, 248].*

Ще одне порівняння зустрічається у фінальній частині елегії, коли добровільний вигнанець нарешті бачить береги очікуваної Сирії. Він пише про те, наскільки легко корабель летить по морських хвилях, що керманич управляє ним, наче вершник слухняним конем: «*Utque regit domitum non duris vector habenis/Et facile freno flectere suevit equum» [Elegia, 249]*

Поодинокі приклади порівнянь знаходимо в інших двох поезіях Феофана Прокоповича. У панегіричній оді Петру II автор розповідає про приїзд царя до Новгороду. Сама подія описана дуже піднесено і пафосно. Щоб підкреслити значущість особи царя для російського народу, автор використовує гіперболізоване порівняння, уподібнюючи людський натовп, який стікається звідусіль у Новгород, до річки під час розливу: «*Vides, ut aucti fluminis in modum/ Ad te videndum confluit undique/Gens Russa.» [213, Carmen., 151]*

Порівняння царської особи із певним природним явищем ілюструє наступний приклад: «*Sic dum recepto ver trahit aureum/ Calore Tytan, omne genus terrae/ Et lustra et obscuras cavernas/ Ante quibus latuere spernunt» [213, Carmen., 151]*

Приїзд царя поет порівнює із настанням весни, коли кожна земна істота тягнеться до сонця, залишаючи свої нори та приховані печери. Як видно із фрагментів тексту, автор не просто використовує для порівняння будь-які природні явища, а обирає для прикладів лише ті, які можуть зрівнятися з приїздом царя за своїм масштабом.

Ця історична подія датується 2 січня 1728 р., коли Феофан Прокопович

обіймав кафедру архієпископа Новгородського. Сам автор особисто подає хроніку тих подій, і якщо вірити його свідченням, то приїзд царя дійсно супроводжувався великою кількістю людей. Відомо, що лише дітей, які йшли у дві колони, було близько чотирьохсот, а населення тогочасного міста становило приблизно п'ять тисяч.

Останнє порівняння міститься у поезії того ж Прокоповича «*Laudatio Borysthenis*», панегіричній поемі, присвяченій Дніпру. У даному творі також для порівняння використовується гіпербола. Поет пише, що Дніпро перевершує усі річки не лише багатством, але й славою. *Ut cunctos oribus vincis, sic laudibus amnes/ Exsuperare potes* [214, *Laudat.*, 265]. Безумовно, це є навмисним перебільшенням з боку автора, але у цьому й полягає поетична функція будь-якої похвали, щоб предмет, який не здається значним, одразу набув величі для читача.

2.2.3.6. Звертання

Звертання є граматично незалежним компонентом речення або надфразової єдності, який називає адресат мовлення. Найчастіше звертання стає стилістично маркованим у мові поетичних творів, адже поезія набагато більше проникнута образами, ніж проза. Поезія прибирає будь-які бар'єри між реальним та художнім, і тому адресатом звертання можуть бути люди, боги, об'єкти живої та неживої природи, а також абстрактні поняття:

- **звертання до богів та божеств:** «...*o tandem non aversare tuorum/ Vota Deus!*». – «о, не відверни своїх молитв, Боже» [авт.]; «*Laeta tui festi lux, Humeneae fuit*». – «Радісним було світло твого свята, Гіменей» [авт.]; «*Divi, inquam, quorum resonant hac laudibus aedes. / Tecta que jam pedibus non adeunda meis*». – «Божества, похвалами яких оголошуються ці храми, моя нога не

повинна ступити у ваші оселі» [авт.]; «*Musa salutes mea pergito ad usque Triones*». – «Музо моя, прийди до цілющих сузір'їв Великої та Малої Ведмедиці» [авт.].

- **звертання до людей:** «*Petre Ducum Regumque decus: te caelitus armat, / Te totum accendit, tibi fortem spondet amicam*». – «Петре, правителів та царів окрасо: тебе Небесний укріпляє, тебе Він запалює, тобі обіцяє міцну дружбу» [авт.]; «*Quas tibi Rex victor palmas, quae digna trophaea / Rossia grata feret*». – «Які тобі, цар-переможець, пальмові гілки, які достойні трофеї вдячна Росія несе» [авт.]; «*Josaphe cur patriam fugitive relinquis Amera / Cur migras castris hostis amice meis*». – «Йосафе, втікачу, чому залишаєш батьківщину Амеру, чому втікаєш до ворожих мені таборів» [авт.]; «*Primus es, o Mammias, poteras qui nomine raro / Natus in obscure nobilis esse loco*». – «Ти перший, Маммат, з рідкісним ім'ям, хто прославився, народившись у безславному місці» [авт.].

- **звертання до об'єктів неживої природи:** «*Talis erat facies, Roma superba tui*». – «Таким було твоє обличчя, гордий Рим» [авт.]; / «*Vosque pio insignes heroum sanguine clivi, / Salvete ad tempus, quod volet ipse Deus*». – «І ви, схили, славні чесною кров'ю героїв, прощайте на той час, який волить сам Господь» [авт.]; «*Pellite caerulei, me pellite flamina ponti*». – «Женіть мене дуновіння блакитного моря, женіть» [авт.]; «*Salve magne Pater, magnarum dives aquarum*». – «Вітаю тебе, великий батько, багатий численними водами» [авт.].

2.2.3.7. Гіпотипоза

Гіпотипозою називають будь-яке зображення або опис, зроблені настільки реально, що ніби відбуваються перед очима читача. Як правило, під такі описи потрапляють картини природи, або якісь визначні події. Стилiстична функція

гіпотипози полягає у створенні ілюзії зображення та руху.

Один із таких яскравих описів подає Феофан Прокопович в «Оді Петру II»: «*Vides, ut aucti fluminis in modum / Ad te videndum confluit undique, Gens Russa connitens & ardens/ Ore tuo fieri beata. Linqvit Colonus grata mapalia, Mercator auri, provolat immemor/ Et rura & abstruli recessus/ Et patulae vacuantur urbes./ Mens & voluntas omnibus unica/ Spectre tanti lumina Principis/ Cuntique tractus obsidentur/ Et via fert speciem theatri*». [214, Carm. 13-24] – «Дивись, як подібно до розлитої річки з усіх усюд до тебе стікається народ Руський, який бажає і прагне радіти твоїм словам. Залишає піхотинець приємні намети, прибігає купець, забувши про золото із віддалених та далеких селищ, спустошуються широко розкинуті міста. Думка і бажання єдині, щоб бачити світло такого Владика, усі дороги переповнені і шлях являє вигляд театру» [авт.].

Опис батальної сцени читаємо у поемі «*Epinicium*»: «*Nec tantum fracta mugit de nube tonitru/ Ingeminant quantos belli tormenta fragores, / Jamque diem eripuit mixtus cum pulvere fumus: / Nec lux est, nisi quae fatali spargitur igne: / Incensos pugnare putas, unaque flagrare: / Fulgura crebra micant, & plumbi plurima grando / Pervolitat, mortesque ferit*». [214, Epin. 79-85] – «Не так гримить грім із розверзнутої хмари, як ревуть гармати під час війни. Вже й день заховав дим, перемішаний з порохом. Вже й світла не видно, лише блискає смертельний вогонь. Ти бачиш, як охоплені вогнем б'ються і разом палають. Блискавки часто блищать, дуже багато свинцю летить і приносить смерть» [авт.].

У «Елегії» про блаженного Олексія знаходимо ще два описи: у першому з них автор зображує радість весілля: «*Quoquinque adspiceres, plausus citharaeque sonabant, / Laeta tui festi lux, Hymenaeae, fuit./ Omnis conjugii capita aetas gaudia nostri. / Festus & in tota perstrepat aede chorus*». [149, Eleg. 22-25] – «Скрізь, де не кинеш оком, звучать оплески та кіфари. Щасливим було світло твого свята,

Гіменей. Всі будь-якого віку були охоплені радістю від нашого подружжя. Радощі і спів лунали по всьому дому» [авт.].

Другий опис присвячений поетичному зображенню руху корабля, на якому герой відправився до Сирії: «*Incubuit placidis Zephyrus lenissimus undis / Aequoreasque suo flamine mulcet aquas. / Et nos Ionium secure findimus aequor, / Nec reddit trepidos ulla procella metus. O me felicem! Mitis mare permeat aura. / Summaque censetur ludere sponte Thethys. / Non quatit obversam proram puppimve retundit. / Sed tantum celerem promovet unda ratem. / Pinea texta volant, non strident vincla rudentum*». [149, Eleg. 104-112]– «Прилинув найніжніший Зефір до тихих хвиль і своїм дуновінням колихає морські води. І ми розсікаємо Іонійське море, і жодна негода не приносить благоговійного страху. Я щасливий! Ніжний подув овіває море. Здається, що на поверхні грає Фетіда. Хвиля не хитає корабель і не вдаряє корму, але штовхає вперед швидкий корабель. Летить сосновий остов корабля, не скриплять зав'язі мотузок» [авт.].

2.2.3.8. Перифраза

Показовим для використання даного тропу є елегія «*Descriptiuncula Kijoviae*» Феофана Прокоповича. Сам твір був написаний як тренувальна вправа із синонімії, коли необхідно висловити певну ідею або твердження різними словами. Такі вправи, на думку автора, допомагають розширити лексичний запас і полегшують написання віршів, коли для опису одного й того самого предмета слова самі будуть з'являтися під рукою поета і потрібно буде лише зробити вибір.

Перифраза полягає у використанні описового виразу для заміщення певного слова і є тропом за наявності алегоричності. У елегії «*Descriptiuncula Kijoviae*» автор за допомогою перифрази описує розташування Києва,

передаючи лише одну думку: зі сходу Київ омивається річкою, а із заходу його оточують гори. У латинській мові існують лексеми на позначення понять схід – «*oriens*», та захід «*occidens*». Автор елегії використовує описові звороти, уникаючи прямої номінації цих понять.

Для побудови перифрастичних конструкцій, які заміщують у тексті лексеми «*oriens*» та «*occidens*», автор використав лексику двох типів. До першого типу відноситься міфологічна лексика, насамперед ті міфоніми, які позначають власні імена: Люцифер, Фосфор, Титан, Еос, Геспер.

- *Amne Borysthenio sonat urbs, qua Lucifer exit.* [213, Descript., 1] – Рікою Борисфен шумить місто там, де сходить Люцифер [авт.]. Лексема «*Lucifer*» використовується як у міфологічному, так в релігійному лексиконі на позначення власного імені. В «Енеїді» Вергілія це слово вживається двічі і означає ранкову зірку: «*iamque jugis summae surgebat Lucifer Idae*» (*Verg. II, 801*); «*quails ubi Oceani perfusus Lucifer unda / quem Venus ante alios astrorum deligit ignis*» (*Verg. VIII, 589-590*). У римській міфології Люцифер був сином Аврори, а Вергілій пише, що це була улюблена зірка Венери. Таке потрактування міфоніму «Люцифер» відсилає нас до Гесіодівської «Теогонії» і дає підстави ототожнювати Люцифера з Фаетоном. За Гесіодівським викладом, Фаетон був сином богині Еос (Аврора) і був віднесений до неба Афродітою (Венера) охороняти вночі її храми. У релігійному дискурсі ім'я Люцифер має негативне забарвлення, а перекладач Вульгати Ієронім Блаженний використав його як одне з імен диявола.

- *Montibus objecta est, serus venit Hesperus unde.* [213, Descript., 5] – Горами оточене (місто) там, звідки приходить вечірній Геспер [авт.].

- *Perstrepit urbs fluvio, Phosphorus unde venit.* [213, Descript., 6] – Гримить потоком місто, звідки приходить Фосфор [авт.]. У грецькій міфології

Геспер вважався вечірньою зіркою, а Фосфор – ранковою. Символічно цими назвами позначали схід і захід.

- *Pars natat urbis aquis, solem quae spectat Eoum.* [213, Descript., 9] – Частина міста, яка дивиться на вранішнє сонце, купається у водах [авт.]. Автор використав прикметник *eous, a um*, похідний від іменника *Eous, i m*, що означає вранішню зірку.

- *Unde venit Titan, allabitur aedibus amnis.* [213, Descript., 25] – Звідки приходить Титан, вода прилягає до будинків [авт.] (Титан – одне з імен бога Сонця).

- *Allatrant urbi fluctus Titanis ab ortu.* [213, Descript., 31] – Потоки з ревом кидаються на місто там, де сходить Титан [авт.].

- *Moenia flumen adit Titan solet unde venire.* (Descript., 33) – Річка омиває стіни там, де має звичку з'являтися Титан [авт.].

До другого типу ми віднесли лексику, яку назвали «пейзажною», тобто це ті лексеми, які використовуються для опису природи та її явищ:

- *Montibus assurgit, qua trahit umbra diem.* [Descript., 2] – Горами здіймається (місто) там, де тінь тягне за собою день [авт.].

- *Qua primos solis radios videt, imminet amni.* [Descript., 11] – Там, де (місто) бачить перші промені сонця, прилягає до річки [авт.].

- *Qua videt extremos, urbs juga celsa tenet.* [Descript., 13] – Там, де (місто) бачить останні (промені), місто сягає високих гірських вершин [авт.].

- *Unde dies surgit, fluvius praeterfluit urbem.* [213, Descript., 19] – Там, де встає день, ріка тече вздовж міста [авт.].

- *Montosa est serum, quae videt esse diem.* [213, Descript., 22] – Гірською є та частина, яка бачить день у сутінках [авт.].

- *Larga fluenta videt, roseum qua prospicit ortum.* [213, Descript., 23] – Широкі води бачить (місто) там, де дивиться на рожевий світанок [авт.].

2.3. Особливості поетичного синтаксису латинськомовних творів Іларіона Ярошевицького, Григорія Вишньовського, Стефана Яворського, Феофана Прокоповича

2.3.1. Інверсія та гіпербатон як різновид інверсії

Інверсія полягає у порушенні прямого порядку слів у реченні для виділення одного з його членів. Функція інверсії, в основі якої лежить механізм перестановки слів, робить цей термін спорідненим з іншими, утвореними за схожим принципом: гіпербатон та анастрофа. Єдиної точки зору на тлумачення і розрізнення цих термінів не існує. Ми поділяємо думки Н. Васильєвої, С. Нікітіної та Ж. Марузо, які розглядають анастрофу і гіпербатон як різновиди інверсії. Анастрофа полягає у перестановці суміжних слів місцями, а гіпербатон – у роз'єднанні суміжних слів іншим словом або словосполученням. За сферою функціонування розрізняють стилістичну та граматичну інверсію, нас насамперед цікавить стилістична інверсія, яка частіше використовується у поезії.

У латинськомовних українських поетів найбільш часто вживаним різновидом інверсії є гіпербатон. Намагаючись у своїх творах слідувати античним зразкам, вони використовували найбільш розповсюджений тип інверсії, який зустрічається у творах Вергілія та Горація. Особливістю даного прийому є те, що в інвертивних відношеннях перебувають означення та означуване. Досить вільний порядок слів у латинському реченні все ж таки передбачає постпозицію прикметника по відношенню до іменника. У авторів, навпаки, під емпазу потрапляє прикметник у препозиції до іменника. Подекуди означуване слово і його означення настільки віддалені у тексті, що їхній зв'язок встановлюється лише за допомогою флексій. Схематично реалізацію інверсії у

текстах ми представили наступним чином: великою літерою *A* позначено прикметник (ад'єктив), який вживається на початку рядка, маленькою літерою *a* – прикметник, який стоїть всередині рядка і узгоджений з даним іменником. Дзеркально протилежно було позначено іменник (субстантив): великою *S* – іменник, що стоїть вкінці рядка, і малою літерою *s* – іменник всередині рядка. За допомогою такої схеми ми встановили п'ять варіантів інверсії:

- *AS: Occiduas urbis cinxere cacumina partes.* [213, *Descript.*, 3]
– «Західні частини міста оточують вершини». [авт.]
- *Multus ab Hesperia parte tuetur apex.* [213, *Descript.*, 20]
– «Висока вершина з-західної частини охороняє (місто)» [авт.]
- *Materiam templis & magnis aedibus aptam.* [*Laudatio.*, 35]
– «Матеріал, придатний для храмів та великих споруд». [авт.]
- *aS: Aurorae oppositum perluit unda latus.* [213, *Descript.*, 4]
– «Протилежний бік Аврори омиває хвиля». [авт.]
- *Undis pulsantur primum spectantia solem.* [213, *Descript.*, 7]
– «Хвилі вдаряють по тих частинах, які бачать перше сонце». [авт.]
- *Larga fluent videt, roseum qua prospicit ortum.* [213, *Descript.*, 23]
– «Широкі води бачить (місто) там, звідки дивиться на рожевий світанок». [авт.]
- ... *orientalem sed lavat amne plagam.* [213, *Descript.*, 30]
– «Східну ж частину омиває річкою». [авт.]
- *Divi, inquam, quorum resonant hae laudibus aedes.* [*Elegia.*, 16]
– «Божества, похвалами яких оголошуються храми». [авт.]
- *Dum vagor implicitus variarum ambage viarum.* [*Cupido.*, 90]
– «Доки блукаю, заплутавшись по різних шляхах». [авт.]
- *Ducere jucundos et sine nube dies.* [*Elegia trist.*, 14]

- «Проводити щасливі і безхмарні дні». [авт.]
- *Metis disertas sertas per areas. [Iter., арк. 146]*
 - «Збираєш гірлянди на полях красномовства». [авт.]
- *Occipat, ut sese duro constare metallo. [Epin., 35]*
 - «Занурився (у Стигійські води), щоб стати твердим залізом». [авт.]
- *as: Qua primos solis radios videt, imminent amni. [213, Descript., 11]*
 - «Та частина, що бачить перші промені сонця, прилягає до води». [авт.]
- *Montis ab occiduo munita urbs climate tractu est. [213, Descript., 37]*
 - «Із-заходу місто захищене гірською місцевістю».
- *Ut capiant materna tuos conchilia fletus [199 Cupido., 218]*
 - «Нехай твої сльози зберуть мушлі матері». [авт.]
- *As: Surgentem spectans solem urbs fremit amne propinquo. [213, Descript., 13]*
 - «Місто, яке дивиться не сонце, що сходить, гримить швидкою хвилею». [авт.]
- *Undosa est urbis facies, quae spectat ad ortum. [213, Descript., 21]*
 - «Наповнений водами вигляд міста, яке дивиться на схід». [авт.]
- *Innumeras ubi nutrit apes densissima silva. [214.Laudat. 22]*
- *Nobiliora meum vulnera pectus amant. [199, Cupido., 13]*
 - «Більш благородні рани любить моє серце». [авт.]
- *Vocalis tu fama canas [214. Epin., 15]*
 - «Ти, голосна слава, співай». [авт.]
- *мішані муні: Ortum undosa diem videt urbs, sed monte superbit. [213, Descript., 27]*
 - «День, що сходить, бачить сповнене водами місто, але пишається горою». [авт.]

- *Magna nec invidias alienae gaudia fortis* [214, Eleg., 50]
 - «І не заздри великій радості чужого щастя». [авт.]
- *Dum tenebrosa tuam premerent ergastula matrem.* [214, Epigr., c. 65]
 - «Годі темна в'язниця забрала твою матір». [авт.]
- *Arma tuis pridem regnis infensa vocabat.* [214, Epin., 130]
 - «Вороже вісько раніше благало про твою владу». [авт.]
- *Felix ille Senex teneris dicetur alumnis.* [214, Epin., 155]
 - «І юні нащадки назвуть цього старого щасливим». [авт.]

2.3.2. Паралелізм та антитеза як різновид паралелізму

Паралелізм є розташуванням однакових за граматичною або семантичною структурою елементів мови у суміжних фрагментах тексту. Різновидом паралелізму є антитеза, яка полягає у протиставленні понять та образів, пов'язаних однією ідеєю. Антитеза використовується з метою збільшення експресивності висловлювання за рахунок контрастів. Яскравим прикладом використання антитези є твір Феофана Прокоповича «*Comparatio vitae monasticae cum civili*». Сама назва твору «Порівняння світського і чернецького життя» свідчить про використання цього художнього прийому, адже механізм порівняння ґрунтується на протиставленні:

- *Illic angorum curarumque aestuat aquor;*
Hic sobriae mentes, hic manet alta quies. [214, Compar, 16]
 - «Там кипить вода від тривоги та турбот;
 Тут тверезі думки, тут перебуває великий спокій». [авт.]
- *Ambiguus illic dubiisque agitatur in undis;*
Hic currit Zephyro morigerante ratis. [214, Compar, 22]
 - «Там корабель рухається серед мінливих та непевних хвиль;

Тут біжить, підкоряючись Зефіру». [авт.]

➤ *Vos strepitus rumorque trucis circumsonat urbis.*

Nos retinent tacitae tranquilla silentia cellae. [214, Compar., 26]

– «Вас оточують шум і плітки грізного міста.

Нас утримує мирний спокій тихої келії». [авт.]

➤ *Nos magni vates cinxere patresque disert;*

Vos scurrae & vilis plebs olidique coci. [214, Compar., 32]

– «Нас оточують освічені вчителі та отці;

Вас – шути і чернь, та смердючі кухарі». [авт.]

➤ *Quaeso quid est, quod tanta pati vos, tanta subire,*

Et quod nos aliam cogit inire viam? [214, Compar., 24]

– «Я питаю, що вас примушує терпіти і страждати,

А що нас підштовхує йти іншим шляхом». [авт.]

➤ *Fluxum, nescio, quid vobis & inane paratur;*

Aeternum nostra quaeritur arte decus. [214, Compar, 38]

– «Не знаю, що нетривке та суєтне готується для вас

А ми своїм розумом шукаємо вічної краси». [авт.]

Ще одним різновидом паралелізму є хіазм, цей термін також називають зворотній паралелізм – перехресне розташування паралельних частин у двох суміжних реченнях або словосполученнях. Такий різновид симетрії тісно пов'язаний з інверсією. Чимало прикладів зворотнього паралелізму міститься у поемі «Cupido seu amor alatus». Особливістю використання хіазму у Іларіона Ярошевицького є те, що зворотній паралелізм у багатьох випадках супроводжується повторенням лексем:

➤ *Hic hora certa mori vivere certa mihi.* [199, арк. 99]

– «Ось вірна година мені тут померти, і жити мені». [авт.]

➤ *Salvo fidem quoniam solvere nolo fidem.* [199, арк. 97]

– «Віру бережу, тому що не хочу її втратити». [авт.]

➤ ***Tempus erit cum tempus erit tibi Josaphe nullum/***

Nullum quo possis ludere tempus erit. [199, арк. 99]

– «Настане пора, коли не буде у тебе часу Йосафе,
Жодного не буде часу забалятися». [авт.]

Окрім особливої синтаксичної організації, цей рядок містить також багаторазове повторення лексем і цілих словосполучень, а також анадиплосис – повтор лексеми в кінці попереднього рядка на початку наступного. Акцентуючи особливу увагу на слові «час», автор підкреслює його швидкоплинність, Купідон ніби спонукає Йосафа схаменутися і повернутися до колишніх задовольень.

➤ ***Mens immota mihi navisque immota manebit.*** [199, арк. 97]

– «Розум непохитний, непохитним залишиться і корабель». [авт.]

➤ ***Crimine jam liber, compede liber ego.*** [199, арк. 95]

– «Вільний я від злочину, від кайданів вільний». [авт.]

Паралельні конструкції зустрічаються також в «Елегії» Стефана Яворського:

➤ ***O pietatis fons, o bonitatis apex.*** [214, Eleg., 26]

– «О джерело милості, о доброті вершина». [авт.]

➤ ***Namque animam caelis, reddimus ossa tibi!*** [214, Eleg., 38]

«Адже душу віддаємо небесам, кістки – тобі!» [авт.]

Висновки до Розділу 2

1. Лінгвостилістичний аналіз дозволив здійснити системне дослідження українських латинськомовних поетичних творів на чотирьох рівнях: фонетичному, лексико-семантичному, лексико-стилістичному та синтаксичному. Лексичний рівень поезії характеризується надмірним вживанням міфологічної лексики, якою перенасичені практично усі твори. Перенесення оповіді у міфологічну площину створює ефект історичності та легендарності події або постаті, що йде на користь панегіричному пафосу. Особливо виразно це простежується у поезії «*Iter laureatum*» Григорія Вишньовського, де античні образи часто затуляють думку автора. Характерною особливістю вживання міфологічної лексики є перенесення реалій античного світу на етнічний ґрунт. Окремий пласт лексики становлять конфесіоналізми, проте, необхідно зауважити, що у творах наявні не стільки лексеми релігійної семантики, скільки релігійні мотиви, які передаються описово. Важливу роль у творенні релігійного простору поезії відіграють епітети на позначення Бога та Богородиці. Широкого вживання у латинськомовній поезії набули топоніми, які створюють додатковий ефект історичної правди та значно розширюють поетичний часопростір.

2. Для стилістичного рівня латинськомовної поезії характерна, по-перше, наявність великої кількості повторів на фонетичному, морфологічному та лексичному рівнях. Повтори служать для передачі широкого спектру емоцій: напруження, схвилювання, захоплення, страху та ін. Основними стилістичними прийомами є метафора, гіпербола, порівняння, звертання, гіпотипоза, антономазія. Широкого застосування знайшли перифрастичні конструкції, які нагромаджують твір зайвими деталями, реалізуючи прийом ампліфікації, характерний для естетики бароко. Своє вираження у текстах знайшла гіпербола,

за допомогою якої створюється ефект перебільшення вихідної ознаки та примноження чеснот богів і людей.

3. Синтаксичний рівень характеризується вживанням паралельних конструкцій, за рахунок яких реалізується принцип антитетичності. Розтятий надвоє світ був домінуючою світоглядною рисою того часу, яка в Україні була посилена релігійним та мовним розколом, а також безперервними війнами. Ще однією ознакою синтаксису є використання інверсії. Треба сказати, що ця традиція бере свій початок від класичної римської літератури, тому українські автори у цьому лише наслідують античних поетів. Аналіз текстів дозволив виявити основні інверсійні моделі, позначені нами схематично.

4. За своєю жанровою специфікою латинськомовна поезія тяжіла до панегіричності, яка відповідала тогочасним літературним смакам. Проте чимало текстів належать до елегійного жанру. Необхідно зауважити, що складання панегіриків було літературною «модою» того часу і автори цих творів часто переслідували особисті інтереси, улеслюючи своїх меценатів, тоді як зразки елегійної поезії містилися у поетичних курсах і служили авторською ілюстрацією цього жанру. Цим пояснюється певна творча свобода і фантазія, яка присутня у панегіриках, і класицистичні рамки, в яких існує українська латинськомовна елегія.

Основні положення розділу відображено у відповідних публікаціях автора: [85; 89].

РОЗДІЛ 3

ЛІНГВОПОЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ЛАТИНСЬКОМОВНОЇ ПОЕЗІЇ КІН. XVII–ПОЧ. XVIII СТ.

3.1. Лінгвопоетичний аналіз оригінальних поетичних творів Феофана Прокоповича

До постаті Феофана Прокоповича неодноразово зверталися у своїх дослідженнях як вітчизняні, так і зарубіжні вчені. Це пояснюється, насамперед, багатомовністю та різножанровістю його творчості, у якій особливе місце займає поезія. Феофану Прокоповичу належить авторський курс «*De arte poëtica*», вперше надрукований у Могильові 1786 р. під назвою «*De arte poëtica libri III usum et institutionem studiosae juventutis Roxolanae dictate Kioviae in orthodoxa academia Mohyleana. Mohiloviae, 1786*».

У цьому курсі містяться основні латинськомовні поетичні твори Феофана Прокоповича: «*Elegia in qua Divus Alexius spontanei sui exsilii seriem narrat*», «*Laudatio Borysthenis*», «*Comparatio vitae monasticae cum civili*», «*Fabula*» та вибрані епіграми. Ще раніше окремі твори Феофана Прокоповича були видані у Броцлаві, зокрема «*Lucubrationes illustrissimi ac reverendissimi Theophanis Prokopowicz*» 1743 р., де, окрім уже згадуваних поезій, містився текст поеми «*Epinicium sive Carmen triumphale de eadem Victoria nobilissima*». У 1744 р. вийшло ще одне видання творів Феофана Прокоповича під назвою «*Miscellanea sacra*», у якому була ода Петру «*Ad augustissimum totius Rossiae imperatorem Petrum secundum*» та елегія «*Elegia paraenetica ad discipulum de servanda vitae integritate*». Невеличка латинськомовна поезія «*Jocus in Venerem*» довгий час знаходилася у рукописному списку за 1748 р. і була надрукована лише 1976 р. у другому номері журналу «*Русская література*».

Латинськомовні поетичні твори Феофана Прокоповича характеризуються високим стилем написання і наявністю великої кількості стилістичних прикрас, притаманних бароко. Серед основних мотивів творчості – патріотичні та релігійні, в які часто-густо вплітаються античні сюжети. На лексичному рівні твори Феофана Прокоповича характеризуються широким вживанням міфологізмів та конфесіоналізмів. Розповсюдженими стилістичними прийомами є звукові і лексичні повтори, порівняння та гіперболи, ремінісценції з античних авторів і текстів Святого Письма. Синтаксична організація поезій характеризується використанням інверсій, перифрастичних зворотів та паралелізму.

«Descriptiuncula Kijoviae»

Як уже згадувалося, поетичний опис Києва був задуманий як зразок тренувальної вправи у синоніміці, де учням демонструвалося вміння передачі однієї й тієї ж думки різними словами. Твір є абсолютним прикладом барокової естетики, схильної до нагромаджень та перенасичень тропами і фігурами. Опис передає розташування Києва, який із західної частини оточений горами, а із східної частини прилягає до річки. Цю думку автор розкриває у сорока поетичних рядках, написаних елегійним дистихом.

Лексичний рівень характеризується наявністю порівняно великої для такого твору кількості міфонімів, які служать для опису картин природи (*Lucifer, Aurora, Hesperus, Phosphorus, Titan, Thetys*). Характерною особливістю поеми є те, що кожен наступний рядок не повторює попередній при наявній контекстуальній анафорі та епіфорі. За рахунок відсутності лексичних повторів автору вдається створити ілюзію нової думки у читача. Здається, ніби у наступному рядку буде висловлена якась нова ідея, проте очікування не справджуються і логічне коло знову замикається. Складається враження, що автор грається з читачем. Такий ефект досягається, з одного боку, за рахунок

синонімії, а, з іншого – за рахунок перифрастичних конструкцій, на яких ми детально зупинялися у попередньому розділі. Тут же розглянемо синонімічні засоби при зображенні гірського та водного просторів:

➤ синонімічні засоби передачі поняття «вода»: *amnis, is m* (річка), *unda, ae f* (хвиля), *fluvius, ii m* (річка, потік), *aqua, ae f* (вода), *fluctus, us m* (потік), *fluenta, orum n* (води), *flumen, inis n* (річка, течія), *Thetys, idis f* (Фетіда).

➤ синонімічні засоби передачі поняття «гори»: *mons, montis m* (гора), *casumen, inis n* (вершина), *moenium, ii n* (стіна, громада), *jugum, i n* (гірський хребет), *montosum tergum* (гірський хребет), *apex, icis m* (вершина), *culmen, inis n* (вершина).

Серед особливостей синтаксичної організації твору слід назвати інверсію сполучників та прислівників, яка вживається з метою виділення більш значущих частин висловлювання, виражених самостійними частинами мови:

➤ *Pars natat urbs urbis aquis, solem **quae** spectat Eoum;* [213, Descript., 9]

– «Частина (міста) наповнюється водами, яка дивиться на вранішнє сонце»; [авт.]

➤ *Larga fluenta videt, roseum **qua** prospicit ortum.* [213, Descript., 23]

– «Широкі води бачить (місто) там, де дивиться на рожевий світанок»; [авт.]

➤ *Assurgunt montes, respicit **unde** cadens;* [213, Descript., 26]

– «Здіймаються гори там, де місто бачить, як заходить Титан»; [авт.]

➤ *Urbs, orientalem **sed** lavat amne plagam;* [213, Descript., 30]

– «Східні частина омивається річкою»; [авт.]

➤ *Mons obstat, madidis nox venit **unde** rotis.* [213, Descript., 34]

– «Гора здіймається там, де ніч приходить на вологих колісницях»; [авт.]

Характерний для барокових творів принцип антитетичності втілюється у тексті за допомогою паралельних конструкцій:

➤ ***Occiduas urbis cinxere cacumina partes;***

Aurorae oppositum perluit unda latus. [213, Descript., 3-4]

– «Західні частини міста оточують вершини,
Протилежний бік Аврори омиває хвиля»; [авт.]

➤ ***Prima nature dies vicinis fluctibus urbem,***

Ultima montosum tergus habere videt. [213, Descript., 17-18]

– «Початок дня бачить, як місто втопає у хвилях, що підступають,
Кінець (дня) бачить гірський хребет»; [авт.]

➤ ***Allatrant urbi fluctus Titanis ab ortu,***

Tollit ad occiduam mons juga multa plagam. [213, Descript., 31-32]

– «Потоки з ревом кидаються на місто, де сходить Титан,
Гора здіймає високі вершини із західної частини». [авт.]

Характерним стилістичним прийомом у творі є прозопопея або персоніфікація, що полягає у наділенні людськими властивостями неживих предметів, тварин або абстрактних явищ. Такою живою істотою у поемі постає саме місто, його частини і природа: «*sonat urbs*» (місто стогне), «*Hesperus venit*» (Геспер приходить), «*Phosphorus venit*» (Фосфор приходить), «*dies videt*» (день бачить), «*urbs prospicit*» (місто споглядає), «*urbs respicit*» (місто помічає), «*flumen adit*» (річка підступає); «*nox venit*» (ніч приходить).

«*Laudatio Borysthenis*»

Наступний твір «Похвала Дніпру» також був поданий у складі поетики для ілюстрації жанру *laudatio*. Автор детально перераховує об'єкти, які можуть прославлятися у поезії: а) люди; б) тварини; в) рослини; г) пори року; д) місцевість. Феофан Прокопович зупиняє свій вибір на прославленні річки Дніпро. Необхідно зазначити, що такий вибір не є випадковим, адже

прославлення Дніпра має певну літературну традицію, йдеться про панегірик Івана Домбровського «*Camoenae Borysthenides*». За словами Феофана Прокоповича, головним стилістичним прийомом у цьому жанрі є ампліфікація – нагромадження епітетів, синонімів, порівнянь, гіпербол для більшої виразності. Крім того, поет зазначає, на які пункти необхідно спиратися, прославляючи місцевість. Першим із них згадується кількість і якість, у нашому випадку – йтиметься про розмір Дніпра та його повноводінсть. Панегірик починається віршем, який став уже хрестоматійним:

➤ *Salve magne Pater, magnarum dives aquarum.* [214, Laudat., 1]

Так зверталися в античності до божества, називаючи його «*magnus pater divum*»: «*Magne pater divum, saevos punnire tyrannos*» [Satyr. III, 35]; «*aut tu, magne pater divum, miserere*» [Aeneid. I, 495]. Одразу стає зрозуміло, що йтиметься про незвичайну річку, яка вирізняється серед інших. Наступна фраза підтверджує цю тезу:

➤ *Ut cunctos opibus vincis, sic laudibus amnes.* *перекл.* [214, Laudat., 2]

Далі автор детально зображує велич та розміри Дніпра за допомогою гіперболи. Він пише, що береги стоять на такій відстані, що їх не може перелетіти стріла: «*Ultra teli disjuncta volantis/ Litora sunt jactum*» [214, Laudat., 3-4]; течія річки настільки сильна, що дуби вириває із корінням: «*Aut quatenam ista furit rapidi violentia fluctus/ Annosis quercus radicibus abstrahit altis*» [214, Laudat., 6]; і навіть може зносити величезні частини високої гори: «*Quin etiam excelsi vehemens ingentia montis/ Membra rapit...*». [214, Laudat., 8]

Важливу роль у зображенні величі та багатства Дніпра відіграє лексика із семантикою перебільшення та надмірності: «*magnarum dives aquarum*» (багатий водами); «*opibus vincis*» (перемагаєш багатствами); «*spatiosa moles*» (велика громада); «*innumeras nutrit apes*» (годує незліченних бджіл); «*mellis plenos, jam lactis*» (повні меду та молока); «*suprema tuarum sunt monumenta laudum*»

(найвищі пам'ятники твоєї слави).

Другим пунктом, на який необхідно спиратися, прославляючи місцевість, є навколишні предмети. Так, звертаючи свою увагу на береги та навколишню природу, поет пише, що коли сходить рожевий Титан, зеленіють луки, які служать їжею для худоби: «*Roseum Titanis ad ortum/ Pinguia prata virent, pecorique alimenta ministrant*»; [214, Laudat., 37]., а там, де із заходу здіймаються гірські вершини, густі лісові гущавини годують численних бджіл: «*Occasum versus Montana cacuminal surgunt*» [214, Laudat., 41].

І, нарешті, останнє, на що необхідно звернути свою увагу – це користь, яку приносить місцевість: «*...comportas tantas ad litora merces,/ Lignorum lapidumque struem calcemque tenacem/ Materiam templis et magnis aedibus aptam*» [214, Laudat. 64] . – «приносиш до берегів стільки товарів, стільки дерева і каменю, і міцно цементуюче вапно, зручний матеріал для храмів та великих споруд»; «*instructas numeroso milite naves*» [214, Laudat., 72]. – «споряджаєш кораблі із численними воїнами». Провісницею цих рядків є ключова метафора твору:

➤ *Urbs hac ipsa, decus patriae, materque potentis Imperii.* [214, Laudat., 60]

– «Саме ж це місто – окраса батьківщини та матір могутньої держави». [авт.]

Знову натрапляємо на антитезу: Дніпро – це батько, а Київ – мати. Характерною стилістичною ознакою твору є ремінісценції античних авторів. Коли Феофан Прокопович описує береги Дніпра, що годують худобу та бджіл, він ніби підсумовує уже сказане словами:

➤ *Et bene majores dixere Borysthenis amnem*

Jam mellis plenos, jam lactis volvere fluctus. [214, Laudat., 43-44]

– «І добре говорили предки, що хвиля Борисфену

Несе повні потоки молока та меду». [авт.]

Ці рядки є ремінісценцією віршів Овідія про золоту добу:

➤ *Flumina jam lactis, jam flumina nectaris ibant,
Flavaque de viridi stillabant ilice mella.* [Ovid., I, 111-112]

«*Elegia Olexii*»

«Елегія про блаженного Олексія» є найбільшим за обсягом твором, який увійшов до складу «Поетики». Вперше елегію було опубліковано у виданні «*Lucubrationes*» 1743 р. Точна дата написання вірша невідома, проте дослідники вважають, що він був написаний після 1698 р., коли Феофан Прокопович поїхав до Риму і там міг ознайомитися із життям св. Олексія у монастирі, освяченому на його честь.

Сам твір уже за традиційною схемою став дидактичною ілюстрацією пародії, визначення якої автор подає у «Поетиці»: «*Videlicet cum ad norma poëmatis ab aliquo auctore editi nostrum opus ita aptamus, ut veluti vestigiis insistentes, et verba verbis, et sentiis sententias similes vel si libuerit, contrarias et e regione oppositas conferamus...*». [149, с. 132] – «Саме, коли ми так прилаштуємо наш твір до вірша іншого автора, що, ніби наслідуючи його, поєднуємо слова зі словами і думки зі схожими думками, або, якщо бажано, протилежні та прямо їм протиставлені». [авт.]

Треба сказати, що така пародія дуже відрізняється від сучасного розуміння цього слова, як наслідування чогось у жартівливій формі. Літературна пародія, про яку пише Феофан Прокопович, вимагає не меншої відповідальності з боку автора, який наслідує оригінал. Буде неперемінним стверджувати, що уся європейська література є певним чином пародією на саму себе, адже певні мотиви та сюжети вгадуються в авторів незалежно від часу написання твору та географії письменника.

Зразком для пародії Феофан Прокопович обрав третю та четверту елегії

Овідія. У третій елегії йдеться про останню ніч, проведену Овідієм у Римі, а у четвертій елегії розповідається про його подорож, що можна текстуально пов'язати із відправленням блаженного Олексія до Сирії. Необхідно відзначити, що Феофан Прокопович, вірний пародії, точно наслідує елегії Овідія, вносячи у них несуттєві корективи. Сам текст ми віднесли до оповідного типу «розмірковування» з елементами опису, ускладненого деталями. Твір побудований за принципом внутрішнього монологу, який найбільше повно розкриває емоційний стан героя і надає тексту глибокого психологізму. На синтаксичному рівні внутрішній монолог реалізується за допомогою:

а) прямої мови: «*Divi, inquam quorum resonant haec laudibus aedes. / Tectaque jam pedibus non adeunda meis, / Vosque pio insignes heroum sanguine clivi, / Salvete ad tempus, quod volet ipse Deus. / Et quanquam clypeo non nostrum hoc munio corpus, / Flere tamen cunctos hanc prohibete fugam; / Desertoque patri, quis me subduxerit ardor. / Dicite, deflendum ne putet esse malum; / Ut quod vos scitis, genitor quoque sentiat ipse: / Irato possum non pius esse patre.*». [149, Eleg. 32-41]. – «О божества, похвалами яких озвучуються ці храми, мої ноги не повинні увійти в ці оселі. І ви, схили, славні священною кров'ю героїв, прощайте на час, який звелить сам Господь. І хоча цим щитом я не захищаю свого тіла, забороняйте усім оплакувати цю втечу. Покинутому батькові, від якого мене відвела гаряча любов, скажіть, щоб він не вважав за потрібне оплакувати нещастя. Нехай отець знає те, що знаєте ви: немає мені благочестя, коли батько гнівається» [авт.]; «*Patris, fateor, retinebat amore*» [149, Eleg. 50]. – «Зізнаюсь, що мене стримувала любов до батька» [авт.]; «*Syria est, quo tendimus, inquam, / Roma relinquenda est, hic mora neutra bona est*» [149, Eleg. 62]. – «Сирія – ось, куди ми прагнемо. Рим потрібно залишити і тут не може бути жодної затримки.» [авт.]; «*Annuat optatas, quaeso, mihi tangere terras, / Et mecum magno pareat unda Deo.*» [149, Eleg. 124-125]. – «Я прошу, нехай хвиля дозволить мені ступити на жадану землю, і нехай

вона, як і я, буде слухняна величному Богу» [авт.];

б) риторичних вигуків: «*Quod mea si nosset, quam me nova nupta teneret! / Et quanto miseram spargeret imbre genas!*» [149, Eleg. 18-19]. – «Якщо б моя молода дружина про це знала, як би вона мене стримала! І яким би потоком (сліз) вона оросила сумне обличчя!» [авт.]; «*O mihi perpetuo damna tremenda metu!*» [149, Eleg. 64]. – «О пороки, які мені постійно навіюють страх!» [авт.]; «*O me felicem!*» [149, Eleg. 108]. – «О я щасливий!» [авт.];

в) риторичних запитань: «*Quid facerem?*» [149, Eleg. 50]. – «Що мені було робити?» [авт.]; «*Tandem, quid cunctor?*» [149, Eleg. 62]. – «Чого ж я не поспішаю?» [авт.]; «*Uxor deseritur?...Et domus?*» [149, Eleg. 64-65]. – «Залишаю дружину? І дім?» [авт.]; «*Quique mihi pravo nocuissent more sodales?*». [149, Eleg. 66] – «І що ж це мені за друзі, які принесли шкоду своїм дурними звичками?» [авт.]; «*Quod nisi favisset divina his gratia ventis, Tangere quis portum me potuisse putet?*» [149, Eleg. 120-121]. – «Якщо б ці вітри не були під покровом божественної милості, то хто б міг подумати, що я пристану до гавані?» [авт.]

Не менш важливим стилістичним прийомом для передачі емоційності в елегії є гіпотипоза. Віддаючи належне бароковому прагненню до антитечності, автор подає протилежні за емоційною тональністю описи страждання дружини Олексія і його радості від втечі. Наведемо їх у тій самій послідовності, що й у тексті:

1) «*Illa diu densas luctu effundente tenebras./ Im media jacuit mortua pene domo. / Utque resurrexit, resolutaque membra levavit/ Pulvere foedatis tristis imago comis, Tum modo se, thalamus modo comporasse relictos,/ Fertur et absentem saepe vocasse virum; Nec gemuisse minus, quam si mea fata videret, /Et tumulo corpus traderet ipsa meum;/ Et petiisse Deum, vellet sibi tollere vitam,/ sed tamen ad reditus spem revocasse meos*» [149, Eleg. 72-81]. – «Вона, виливаючи стогони у густу темряву, довго лежала напівжива серед будинку. І коли піднялася та випрямила

розслаблені члени – сумний образ із брудним від пилу волоссям, – тоді говорять, вона починала оплакувати то себе, то покинуте ліжко, то кликала відсутнього чоловіка. Вона стогнала не менше, ніж тоді, коли б побачила мою долю і сама віддавала могилі моє тіло.» [авт.];

2) «*O me felicem! Mitis mare permeat aura,/ Summaque censetur ludere sponte Thethys./ Non quatit obversam proram puppimve retundit,/ Sed tantum celerem promovet unda ratem./ Pineae texta Volant, non strident vincla rudentum./ Prosperat & nostrum pulsa carina fugat*» [149, Eleg. 108-112]. – «О я щасливий! Ніжний подув вітер з моря, і можна подумати, на поверхні моря грає сама Фетіда. Хвиля не хитає корабель і не б'ється об корму, лише надає швидкому кораблю рух уперед. Летить сосновий остов корабля, не скриплять мотузки канатів, і приведений у рух корабель сприяє нашій втечі». [авт.]

Проте основним стилістичним прийомом Феофана Прокоповича є практично пряме цитування третьої елегії Овідія. Пародія, головним чином, реалізується за допомогою лексичних варіацій, рідше синтаксичних змін. Залежно від місця запозичення лексем у реченні, ми класифікували їх наступним чином, подавши спочатку текст оригіналу, а потім текст елегії:

- **повне запозичення гемістиха:**
 - Nec poterat fati certior esse mei. [149, Eleg. 21]
 - «І не могла знати напевне про моє вигнання» [авт.]
- **запозичення початкової частини гемістиха:**
 - *Quae mihi supremum tempus in urbe fuit.* [Ov. Trist. III]
 - «Та, що була для мене останньою у місті»; [авт.]
 - *Quae mihi supremum clausit in orbe diem.* [149, Eleg. 2]
 - «Та, що завершила мій останній день у місті»; [авт.]
 - *Ut tamen hanc animi nubem dolor ipse removet.* [Ov. Trist. III]
 - «Лише, коли сам біль прогнав хмару з душі»; [авт.]

- *Ut tamen has animo tenebras ipse ausus abegit.* [149, Eleg. 14]
- «Коли саме вагання прогнало тіні з душі»; [авт.]
- *Ut quod vos scitis, poenae quoque sentiat auctor.* [Ov. Trist. III]
- «Те, що ви знаєте, нехай почує каратель»; [авт.]
- *Ut quod vos scitis, genitor quoque sentiat ipse.* [149, Eleg. 40]
- «Те, що ви знаєте, нехай відчує сам батько»; [авт.]
- *Tum vero conjunx umeris abeuntis inhaerens.* [Ov. Trist. III]
- «Тоді ж дружина, повисши на плечах утікача»; [авт.]
- *Tum vero conjunx frustra inclamare maritum.* [149, Eleg. 80]
- «Тоді ж дружина даремно кличе чоловіка»; [авт.]
- *Non potes avelli. Simul hinc, simul ibimus, inquit.* [Ov. Trist. III]
- «Тебе не можуть забрати. Разом підемо, підемо разом»; [авт.]
- *Non potes avelli, sequar, ah! Sequar usque per undas.* [149, Eleg. 82]
- «Тебе не можуть забрати. Я піду, ах, піду навіть по хвилях»; [авт.]
- *Utque resurrexit foedatis pulvere turpi.* [Ov. Trist. III]
- «І як піднялася із брудним від пилу (волоссям)»; [авт.]
- *Utque resurrexit, resolutaque membra levavit.* [149, Eleg. 94]
- «І як піднялася, розпрямали розслаблені члени»; [авт.]
- *Nec gemuisse minus, quam si nataeque meumque.* [Ov. Trist. III]
- «І стогнала не менше, ніж якби (бачила тіло) моє і доньки»; [авт.]
- *Nec gemuisse minus, quam si mea fata videret.* [149, Eleg. 98]
- «І стогнала не менше, ніж якби бачила мою долю». [авт.]
- **запозичення кінцевої частини гемістиха:**
- *Nec spatium nec mens fuerat satis apta parandi.* [Ov. Trist. III]
- «Ні сил, ні часу не вистачало, щоб приготуватися в дорогу»; [авт.]
- *Apta viae non hora fuit nec cura parandi.* [149, Eleg. 8]
- «Не було ні часу, ні турбот для приготування в дорогу»; [авт.]

- *Vel quo festinas ire, vel unde, vide.* [Ov. Trist. III]
- «Дивись, куди нам і звідки поспішати»; [авт.]
- *Mens, vel quo properas ire, vel unde, vide!* [149, Eleg. 52]
- «Дивись розум, куди поспішаєш і звідки». [авт.]
- **запозичення початкової і кінцевої частини гемістиха:**
- *Quocumque adspiceres, luctus gemitusque sonabant.* [Ov. Trist. III]
- «Де не кинеш оком, чулися ридання та стогони»; [авт.]
- *Quocunque adspiceres, plausus citharaeque sonabant.* [149, Eleg. 22]
- «Де не кинеш оком, чулися оплески та кіфари»; [авт.]
- *Hanc ego suspiciens et ad hanc Capitolia cernens.* [Ov. Trist. III]
- «Подивившись на неї і на той Капітолій»; [авт.]
- *Hanc ego suspiciens, et ab hac templa omnia cernens.* [149, Eleg. 30]
- «Подивившись на неї та на усі храми»; [авт.]
- *Respiciens oculis pignora cara meis.* [Ov. Trist. III]
- «Кидаючи око на моїх милих рідних»; [авт.]
- *Respiciens oculis tecta relictis meis.* [149, Eleg. 62]
- «Кидаючи око на покинуту оселю»; [авт.]
- *Roma reliquenda est, utraque justa mora est.* [Ov. Trist. III]
- «Потрібно залишити Рим. Жодна затримка не піде на благо»; [авт.]
- *Roma reliquenda est, hic mora neutra bona est.* [149, Eleg. 63]
- «Потрібно залишити Рим, тут ніяка затримка не піде на благо»; [авт.]
- *Quid facerem? Blando patriae retinebar amore.* [Ov. Trist. III]
- «Що мені було робити? Мене тримала ніжна любов батьківщини»; [авт.]
- *Quid facerem? Patris, fateor, retinebar amore.* [149, Eleg. 50]
- «Що мені було робити? Мене тримала любов батька»; [авт.]

Проаналізовані приклади дозволяють зробити висновок, що Феофан Прокопович наслідує Овідія, запозичуючи лексичне наповнення та синтаксичну

будову вірша.

Окрім запозичень з елегій Овідія, Феофан Прокопович цитував латинський текст «Життя Олексія» за Мюнхенською редакцією, який наводиться у статті Олександра Грузинського [35, с. 31–32]. Порівнюючи обидва тексти, можна знайти спільні місця:

- *thalamos relictos* → *thalamus collocatus est*;
- *nova nupta* → *nova sponsa*;
- *laeta lux, Himenaeae, fuit* → *dies laeta ducitur*;
- *plausus cytharaeque sonabant* → *sonant tibiae et cytharae*;
- *vosque pio insignes Heroum sanguine clivi* → *benedicuntur in ecclesia*

Bonif. Martyris, sponsalibus ornamenta insignes.

Попри достатньо велику кількість повних текстових запозичень, Феофан Прокопович дозволяє собі часткові запозичення:

- *scena faustissima noctis* → *tristissima noctis imago*;
- *Christi cedere jussit amor* → *me discedere Caesar iusserat*;
- *nullos amicos* → *maestros amicos*;
- *nata aberat* → *genetrix distabat*;
- *facies, Roma, tua* → *facies Trojae*;
- *templa cernens* → *Capitolia cernens*;
- *Scythia est, quo mittimur* → *Syria est, quo tendimus*;
- *sic doluit Mettus* → *sic Jacob doluit*;
- *Caesaris ira* → *Christi dilectio*;
- *thalamos relictos* → *desertos Penates*;
- *mea fata videret* → *nataeque corpus vidisset*;
- *me miserum* → *me felicem*;
- *navita secure confessus gaudia cantu* → *navita confessus gelidum*

pallore timorem;

- *procul Illyriis* → *procul Italiae*;
- *numina ponti* → *flamina ponti*.

Звернімося тепер до сюжетної побудови твору. Елегія починається із втечі Олексія з рідного дому, де він залишає свою дружину та батьків. Характерною рисою багатьох життєписів святих є відсутність зображення тих почуттів, які відчувала людина, докорінно змінюючи своє життя. Читаючи житія, здається, що світоглядна зміна відбувається раптово і без емоційних наслідків. Звичайно, це можна приписати своєрідній дидактичній меті, яку ставили перед собою автори житій. Адже, якби вони передавали усі вагання і сумніви святих, це б знизило нашу оцінку їхньої святості. Поезія ж може дозволити собі будь-які відступи, і, навпаки, надмірна емоційність та експресивність їй не зашкодить.

Тому у Феофана Прокоповича блаженний Олексій постає звичайною людиною, яка вагається: «*Haerebam incertae spe trepidante fugae*» [149, Eleg. 9] ; та боїться: «*Sic tremui, seu claustra parans evadere, quemque/ Spes alit effugii destituitque sui*». [149, Eleg. 12-13] Далі поету необхідно було описати, на які жертви пішов святий Олексій заради любові до Христа. Він згадує весільне свято, яке детально було описано у попередньому розділі. Дуже драматично зображуються страждання дружини Олексія, яка гаряче молилася язичницьким богам про повернення чоловіка і билася чолом об землю: «*...conjunx.../Nota dabat votis invidiosa meis. / Illa suo fervent etiam prece pectore fusa,/ crebra fronte sacram percutiebat humum*». [149, Eleg. 42-44] Проте такі страждання дружини здається не зворушують Олексія, якого більше утримувала любов до батька: «*patris, fateor, retinebat amore*».

Вагання та переживання героя дуже емоційно передає внутрішній монолог:

- *Uxor deseritur? Liber mihi vindicor ipsi;*
Et domus? Et blandae retia rumpo domus. [149, Eleg. 64-65]

– «Залишається дружина, Мені потрібна свобода для самого себе;
А дім? Я розриваю сіті милого дому». [авт.]

Перефразуючи відомий вислів Тіта Лівія «*periculum est in mora*», блаженний Олексій говорить: «*Nec mora cunctari, suadentia comprimo verba*», [149, Eleg. 70] – і рішуче відправляється у дорогу.

Цікавим моментом, на який варто звернути увагу, є невеликий коментар, який автором подається у дужках. Читаючи житія святих, мабуть, кожна людина задається питанням про те, чи не згадують ці люди про своє колишнє життя. У житійних текстах відповідь завжди є категоричною, що знову ж таки пояснюється правилами жанру.

У Феофана Прокоповича блаженний Олексій проявляє звичайну людську слабкість, про яку є натяк у невеликій ремарці: «*Divisum haud aliter qua si sua membra revulsa/ (Ut mihi narratum est) me doluere mei*» [149, Eleg. 74]. Він пише, що його рідні страждали так, ніби відірвалася від них якась частина, а далі у дужках зазначено: як мені розповідали. Це свідчить про те, що деякий час блаженний Олексій не поривав остаточно у думках зі своєю родиною, і якщо хтось йому розповідав про їхнє горе, то він, очевидно, про це запитував.

Елегія має відкритий фінал і не даремно, адже читач, знайомий з описами житій святих, добре знає, що потім для них починаються усілякі страждання та випробування, які врешті-решт у більшості випадків завершуються мученицькою смертю. Тому автор залишає простір для думок про подальше життя Олексія у Сирії і завершує елегію з радісним настроєм: «*O me felicem!*». – «О, я щасливий!» [149, Eleg. 108], – вигукує Олексій, стоячи на кораблі і споглядаючи море.

«Carmen gratulatorium»

Ода Петру II була написана 11 січня 1728 р. на честь його приїзду в Новгород. Твір написано алкесвою, або гораціанською строфою. Умовно текст

оди можна поділити на чотири логічно завершені частини.

Перша частина є вітальною, де поет звертається до царя із похвальними словами, використовуючи ремінісценцію оди Горація: «*Contende felix auspice Numine/ Quo te serenis nutibus evocat/ Votisque perducit Tuorum / Petre, decus columenque nostrum*» [213, Carm. 1-4]. – «Поспішай щасливий під покровительством Божества, куди воно тебе закликає велінням, і веде по молитвах твоїх (підданих), Петре – ти наша краса і захист» [авт.]. У Горація цей рядок звучить так: «...*Maecenas, tearum/ Grande decus columenque rerum*». [Нор. Carm. II. 17, 1-4] Такі епіграфічні цитати зустрічаються в інших творах Феофана Прокоповича і задають тональність поезіям. Автора цікавить звучання і ритм у наслідуванні запозичених віршів.

Далі поет висловлює побажання небесної допомоги та любові народу: «*Non te retardant ulla pericula/ Quem fulminatrix spirituum phalanx/ Custode circum dat favore/ Et patriae charites sequuntur*» [213, Carm. 9-12]. – «Не стримають тебе жодні небезпеки, тебе полки духів блискавичні скрізь охороняють і дарують милість, а любов батьківщини за тобою йде слідом» [авт.].

У другій частині розвивається думка про народну любов, яку автор гіперболізовано уподібнює до річки під час розливу: «*aucti fluminis in modum*» [213, Carm. 13] . У своїх перебільшеннях автор порівнює приїзд монарха із приходом весни, коли прокидається уся природа, так і всі люди стікаються на дороги зустріти царя. Цікавою у смисловому плані є третя частина оди, у якій йдеться про державну роль Петра II. Поет називає його «*ultor criminis horridi*» [213, Carm. 41] (месник за жахливий злочин). Очевидно, що автор має на увазі злочинну діяльність Меншикова, якого у своєму листі до майбутньої імператриці Анни Іванівни він називає «*scelestissimus tyrannus*» та «*vecors homo*».

У творі чітко простежуються біблійні ремінісценції тексту сотого псалма.

Про такі текстуальні паралелі свідчить власноручна примітка на полях у друкованому виданні 1727 р.: «*Paraphrasis psalmi centesimi rei applicata*» (парафраза сотого псалма, прилаштована до предмету оди). У псалмі цар Давид оспівує образ свого майбутнього царювання, а також дає обітницю Богу очистити Єрусалим від гріха, щоб поставити там Ковчег Заповіту. Зіставлення двох текстів свідчить про їхню смислову наближеність:

- «*Mox et nocentes arte calumnias/ Mox et rapinas insatiabiles/ Constante mactabis repulse/ Atque animos reprimes superbos./ At quos probabit simplicitas pia / Et sancta Regi, sancta Deo fides/ Hos simper adjunctos ministros/ Inque epulis socios habebis*». [213, Carm. 45-52]
- «*detrahentem secreto proximo suo hunc perequebar superbo oculo et insatiabili corde cum hoc non edebam*». [Psalm 100:5]
- «*oculi mei ad fideles terrae ut sederent mecum ambulans in via immaculata hic mihi ministrabat*». [Psalm 100:6]

Попри очевидну наближеність двох текстів майже паралельного змісту, прямих текстуальних зв'язків із псалмом немає.

У завершальній строфі поет звертається до Бога і просить його виконати, те, про що він співає:

- «*At tu perennis Christe Diespiter,
Haec vota, Clemens, sint rata, praecipe,
Et spe bona dictante Vates
Quae canimus, fieri iubeto*». [213, Carm. 65-68]
- «А ти, вічний Христос Діеспітер,
цим молитвам звели виповнитися.
Під диктовку благої надії ми, співці,
співаємо, і звели цьому статися». [авт.]

Необхідно зазначити, що таке звертання до Бога як до Зевса є досить незвичним і протирічить поетичній практиці Феофана Прокоповича. Проте це типовий приклад барокового впливу, який будемо знаходити і в інших авторів.

3.2. Лінгвопоетичні особливості панегірика «*Iter laureatum*» Григорія Вишньовського

Латинськомовний панегірик «*Iter laureatum*» датується 15 серпня 1696 р. Відомостей про поета збереглося надзвичайно мало, фактично уся інформація про нього міститься у присвяті до панегірика: «*Iter laureatum clientis Stagirae post decursum pro prima philosophicae dignitatis laurea. Ad aram munificentiae cum certa tributarii pensi ex voto debitae mecaenatem propensionis susceptum atque e regia scientiarum universitate Vilnensi perillustri ac admodum reverendissimo patri Josapho Krokowski aegumeno Canobii magnae per orbem christianum victoriae sancti Nicolai Eremitici simul et rectori collegii KyovoMohilaeani dignissimo domino patron et mecaenati unice colendissimo. Ab unico ex omnibus cliente suoque nomini et honori devinctissimo mancipio Gregorio Wiβniovski AALL; et philosophiae bacalaureo supernaturalis scientiae; ethicae, juris civilis auditoris cum intima fidi animi obtestatione. In vim gratitudinis et aeternae in se propensionis dedicatum, anno Domini 1696, Aug. 15*». – «Шлях, устелений лаврами, слуги Стагіри [із м. Стагіра походив теоретик поетичного мистецтва Арістотель – авт.] після прибуття заради першої нагороди за філософську гідність до вівтаря щедрості із запорукою належного обов'язку, щоб виявити відповідну прихильність, задуманий і од Віленського університету, палацу наук, найяснішому і вельмишановному отцеві Йоасафу Кроковському, ігумену монастиря великої в усьому християнському світі перемоги святого анахорета Миколи і ректору Києво-Могилянської колегії, найдосконалішому владиці, патрону та особливо шанованому меценату од одного з усіх і найвідданішого його імені та честі Григорія Вишньовського, бакалавра вільних мистецтв, філософії, метафізики, етики й аудитора шкільного права з виявленням глибокої вірності душі на знак вдячності та вічної прихильності присвячений, року Господнього 1696, серпня

15» [Слово многоцінне, кн. 2, с. 510].

Про адресата панегірика відомо, що він був митрополитом та ректором Києво-Могилянської колегії у той час, коли вона перетворилася на академію. Йоасаф Кроковський сам був вихованцем академії, а потім продовжив навчання у Європі. Після повернення до Києва та академії став викладати курси риторики та філософії. Обіймав посаду ректора двічі: упродовж 1689–1690 рр. та 1693–1697 рр.

Йоасаф Кроковський був одним серед тих, хто за наказом Петра I прокляли гетьмана Івана Мазепу. Але згодом він сам постраждав від політики царя. Коли почався процес над царевичем Олексієм, той засвідчив, що листувався з Йоасафом Кроковським, і митрополита викликали до Петербурга. Проте по дорозі у столицю він помер і був похований у Твері.

Із самого панегірика стає відомо, що Йоасаф Кроковський дуже опікувався мистецтвами, тому його щедрість та добродійство стали головною темою твору, яка повторюється із певними варіаціями. Такий фактично музичний прийом, перенесений в літературу, був характерний для поезики бароко і щось подібне зустрічається в «Описі Києва» Феофана Прокоповича.

Структура панегірика визначається його назвою, з якої стає зрозуміло, що автор проведе читача певним шляхом. Те, що цей шлях буде устелений лавром, з перших рядків налаштовує читача на піднесену тональність і надає твору своєрідної патетики. Зрозуміло, що панегірик належить до оповідного типу «волевиявлення», оскільки пресупозиція автора до адресата не дозволяє читачу поставити її під сумнів. Ми приймаємо як даність вихідну думку про чесноти Йоасафа Кроковського, які будуть поступово розкриватися у творі.

Для реалізації художнього задуму автор зупиняється на образі шляху, взявши на себе роль поводиря. Одразу ж напрошується алюзія на «Божественну комедію» Данте. Щоб читач не втомився на довгому шляху, автор робить

зупинки, під час яких, неквапно розповідає про щедрість свого мецената. Як би поет не підносив земну людину, вони завжди залишатиметься людиною. Звичайно, що у такій ситуації неможливо вповні реалізувати функцію улеслювання, адже тоді поет буде виглядати підлабузником. Для того, щоб цього уникнути, адресат панегірика має вирізнятися серед простих людей, тому автор використовує прийом міфологізації персонажа, який починає існувати поза часом і простором. Навіть для сучасників постать Йоасафа Кроковського у панегірику вже не здавалася їм рівною.

Текст панегірика починається із вірша-присвяти, у якому автор звертається до Музи (формула античної епічної поезії). Мабуть, вперше вона була запрошена до палат Фетіди, що у Борисфені: «*ad Borystheneae Fethydisque usque lares*» [Prodrom., 1-2] Не забуває поет і про Меонійця – найпершого і найстарішого серед поетів, який наказує Музі поспішати до Києва у покої Кроковського, які автор гіперболізовано уподібнює до казкових царських чертогів:

➤ *Auro illinc rutilo remeant pretiosa fluenta*». [216, арк. 145]

– «Звідти червоним золотом течуть безцінні потоки». [авт.]

Очевидно, що йдеться не про справжнє золото, а про метафоричне змалювання благодійності мецената. Порівняння щедрості Кроковського з дорогоцінним металом є наскрізним мотивом усього панегірика:

➤ *Et vehis nobis opulent fulvo*

Saecla metallo

Ditior Gangis Phrygiisque gazis

Aureos fundis latices». [216, арк. 148]

– І приносиш нам віки,

багаті золотим металом;

Багатіший Фригії ти і Гінгу,

Розсипаєш скрізь золоту вологу. [161, с. 516];

➤ *Dum mihi fulvo pretiosa Gange*

Ara Mecaenas Tua, fert metallum,

Et beat fluctu radiante supra

Littora Eoi. [216, арк. 148]

– «Поки жовтим Гангом твій дім багатий,

Ще несе нам золото, Меценате,

І своїм потоком блискучим сяє

До небокраю» [161, с. 517];

Закликавши Музу, автор робить першу зупинку «*in qua Thalia seu vicens beneficiorum memoria cum peregrino cliente laureas Krokoviana munificentia loquitur*» (у якій Галія або свіжа пам'ять про благодійність разом із чужоземним слугою розповідає про винагороди за щедрість Кроковського).

Поет починає першу стоянку із звернення до невідомої собі у лавровому вінку. Спочатку здається, що це сам Йоасаф, проте далі читаємо, як автор застерігає незнайомого від слави, здобутої кров'ю – натяк на політику Петра I. Авторська позиція обстоювання мирного життя для процвітання мистецтва та наук розкривається у порівняннях. Він пише про нагороди Кроковського, які не зможуть зрівнятися із військовими перемогами та трофеями римлян і греків, використовуючи гіперболізовані порівняння:

➤ *Non tot Quirinis hoste coercito*

Romana pubes vixit adoreis.

Nec tanta Grajorum maniplis

Troja subacta dedit trophaea. [216, арк. 150]

– «Такої слави після звитяжних битв

ніколи навіть римський народ не знав,

і не дала трофеїв стільки Троя,

зруйнована грецьким військом» [161, с. 512];

➤ *Nec tam decoras pulvere nobilis*

Carthaginensi Scipio laureas

Victorioso Marte plenus

De Tyrijs rapuit ruinis,

Quot gratiosi pectoris incola

Metis disertas sertas per areas

Victorque cordis pro corona

Castalidum agglomeras ligustra. [216, арк. 151]

– «Відомий в світі скрізь Сципіон тоді,
коли з землею Марс Карфаген зрівняв,
не з міг з руїн із тірських стільки трофеїв взяти,
як ти, сердець звитяжцю, збираєш вже
з полів квітучих і красномовних нив,
вінки й плоди Камен кастальських» [161, с. 152];

➤ «*Non tanta promit germina gloriae*

Paeno niventis vicus Apuliae,

Nec Laxon auro praesuperba

Aemathio genital munus

Gemmat, tumentis haud Scipiadum decus

Sic sorte clarum, vel juga Carpati

Non laureates sic profundis

Verticibus Danaos adorant. [216, арк. 152]

– «Ліксон не сяє так даром радним,
і не така красо Сціпіадів, теж
твоя судьба велика, не славить так
данаїців у вінках лаврових

Карпатос-острів в гірських верхів'ях» [161, с. 513].

Про те, які винагороди можуть бути ще більшими, ніж військові, поет пише, що це – вічна слава, у якій буде жити меценат, і навіть Лета не матиме влади над цією славою. Кроковський буде настільки оточений почеснями, що навіть Аполлон стане йому служкою: «*Duces triumphos, quos tibi dedicat/ cliens Apollo*» . [216, арк. 145] Щоб отримати такі заслуги перед богами, необхідно їм все життя вірно служити, тобто опікуватися і сприяти мистецтвам та наукам. Розкриття цих якостей у Кроковського реалізується через метафори: «*majorum decus*», (окраса предків), «*pater Rossiadum*» (батько русів), «*patronus pupillae sortis*» (покровитель сирітської долі); «*victor cordis*» (завойовник сердець); «*princeps pectoris*» (володар душі).

У зображенні розмаху слави, яка чекає на Кроковського, поет знову вдається до гіперболи:

➤ *Te modulis ferunt in astra, talem Rossia praedicat*

Talemque Kijoviensis

Sueta modis celebrare Siren[216, арк. 146]

– «Тебе у піснях підносять до зірок,

так тебе хвалить Русь,

так тебе скрізь величає Київська сирена»; [161, с. 512]

У цих рядках дуже виразно відчуваються інтонації гімну, які досягають найвищого пафосу у завершальній частині першої зупинки, де слава Кроковського простягається до Парфії (давня країна, яка лежить на південь від Каспійського моря), Акрокеравнія (мис у Греції) та Риму. За рахунок міфологізації часу і простору досягається ефект історичності постаті Йоасафа Кроковського, який перестає бути сучасником для читача, а відтак і його улеслення не здається перебільшеним.

На другій зупинці читача зустрічає Мельпомена – муза трагедії, яка так

само буде прославляти щедрість Кроковського. Як і на початку попередньої зупинки, поет висловлює негативну оцінку військовій славі, що знову є прозорим натяком на царську політику. На думку автора, перемога, здобута кров'ю, не може принести вічної слави і такий тріумф не буде вартий уваги муз, тому вони залишають свої пенати і разом з Аполлоном вирушають до Києва оспівувати славне ім'я мецената:

➤ *Huc suos flectat roseus veredos*
Carmnium praeses!
Tenedaea patrem,
Aere Phaebeos imitate plausus

Turma sequatur. [216, арк. 148]

– «Вже сюди свої повертає коні
світлоносний вчитель пісень, і з шумом
Йде за ним тенедська юрба, мов чути
Оплески Фебу» [161, с. 515]

І знову слава Кроковського обіймає нові горизонти, автор вільно проводиться із зображенням простору в панегірику, надаючи щедрості свого мецената неабияких розмахів, які є навмисне перебільшеними. Поет ніби намагається охопити усю земну кулю:

• **царство Мавра** (Північно-Західна Африка):

➤ *Urgeat gressum pharetrata solis*
Aula trans amplos Latij recessus,
Regna trans Mauri Paphiasque rupes

Carmina pandat[216, арк. 149]

– «За простори Лація ген далеко
Сонця повіз ясний нехай заходить,
Хай до скель аж Пафії й Царства Мавра

Гімни розвозить» [161, с. 512];

• **арабське царство, Лідія (Мала Азія), Іберія (Іспанія):**

➤ *Gemmeum pectus decet ut per arctos*

Lydiae tractus Arabumque regna,

Et per aurati tumulos Iberi

Concinat Echo. [216, арк. 151]

– «Вже годиться, щоб оспівала Ехо

У арабським царстві, в землі лідійській

На іберських пагорбах серце всім нам

дорогоцінне» [161, с. 516]

• **Каноп (Египет), Фракія, Родопи (гірська гряда у Фракії):**

➤ *Efferam Nomen, super et Canopum*

Laude litabo.

Te vehet clarum per amaena Theressae

Perque semotae Rhodopes nivosa

Laurea rumor, volucrique patrem

Fama Curuli. [216, арк. 153]

– «До зірок прославлю ім'я патрона,

І про нього слава долине швидко

Ген до Канопи.

По красотах Фракії і Родопи,

Що снігами сяє далеко, отче,

Скрізь тебе там на колісниці буде

Слава возити» [161, с. 517].

На третій стоянці читача зустрічає кіфаристка. Тут продовжує свій розвиток тема процвітання академії. Знову музи на чолі з Аполлоном залишають фокідський пагорб, який має дві вершини (йдеться про Парнас) і поспішають в

Україну. Ця частина панегірика вирізняється своєю музичністю і дзвінким звучанням інструментів, які грають про славу і щедрість мецената. Недаремно автор використовує лексеми зі сфери музики, за рахунок чого досягається естетичний ефект звучання слова:

➤ *Si cultor Dryopum subsilit entheus*

Dircaeos lattices atque caballios

*Tranans; si strepuit **chorda** super solo*

Festo murmure plausuum. [216, арк. 155]

– «І дріопів поет Дірки торкнувся вод,

І пегаса-коня, і джерела його,

І бриніла тоді скрізь на землі струна

Й пісня радісна між людьми» [161, с. 518];

➤ *Huc de purpurei cespite marginis*

*Coetus Paegasidum, huc huc Charitum **chorus***

*Currat, Threijiciji et **carminis** essedo*

Scandat per juga gloriae. [216, арк. 155]

– «Хай з барвистих лугів зараз сюди іде

Хор усіх Пегасід, хай же і хор Харит

Крізь вершини стрімкі слави фракійську нам

Пісню вже привезе сюди». [161, с. 518];

➤ *Novem Maeonij numina verticis*

*Magno docta patri **nablia** patriae*

*Dantes, plena super compita **laudibus***

Josaph plaudit Nomini. [216, арк. 157]

– «З меонійських вершин, дев'ять священних муз,

Йдіть сюди, й принесіть арфи дзвінкі, й вручіть

Їх вітчизні вітцю, і прославляйте скрізь

На шляхах це ім'я Йосаф». [161, с. 518];

➤ *Laudes buxa pias, munificae manus*

*Clarent per rutilos Hesperidum **tholos**,*

Trans et terga Padi, vortices ubi

Civis fluctuat alveis. [216, арк. 157]

– «Щедрі руки нехай вже виграють тепер

Так на флейтах хвалу, щоб донеслась вона

Аж до тих Гесперід, де у своїм руслі

Котить води бурхливий Пад» [161, с. 519];

➤ *Plausus Castalij police consciam*

Titanis comitessollicitant chelyn,

*Sed nec sacra Tuis obstupuit **lyra***

Laudes addere laudibus. [216, арк. 158]

– «Чути оплески муз, Феба супутників,

Ось по струнах вони ліри вдаряють вже,

Й не заглохне, о ні, голос її, й додасть

Ще хвалу до твоїх похвал» [161, с. 520];

➤ *Hac sistris **resonant nablia** Apollinis,*

Hac fundant elegos, haud volabili

Hac nexu Charites longa Krokovio

Ducant saecula gloriae. [216, арк. 158]

– «Хай ленає дзвінка арфа Делійця тут,

Хай елегії вже скрізь зазвучать у нас,

Хай Харити усі, отче ти наш, твоїй

Славі довгі віки дадуть» [161, с. 519].

У цих рядках автор тричі використовує анафору прислівника, щоб підкреслити винятковість і особливе становище Києва і академії, яку поет

порівнює з Парнасом. Особливої уваги варти уподібнення Кроковського до царя, з усіма притаманними атрибутами царської влади:

➤ *Sic crescit nitidis et Tua laureis*

Par regum titulis munificentia.

Quae celsis nivei dives honoribus

Princeps pectoris exstit. [216, арк. 153]

– «Так росте і твоя щедрість, що влаврах вся,
Царським титулам вже рівна вона тепер,
І багато чинів славних – краса його
Серця чистого і душі». [161, с. 158];

Окремо серед муз поет виділяє Полігімнію – музу співів. У такий спосіб автору вдається порушити часовий бар'єр між античністю та бароко і передати думку про втілення античної поезії в українських творах. Завершується панегірик четвертою стоянкою, яка є квінтесенцією попередніх трьох. Здається, що тут поетичний пафос досягає найвищої точки, коли поет ледь не обожествляє мецената і приносить йому своє серце і душу:

➤ *Omnia Maecenas aurato densa teatro*

Plantis Tuis advolverem

Hesperiumque decus. [216, арк. 158]

– «То, Меценате, усе, що багате золотом жовтим,
До ніг твоїх поклав би я й також красу Гесперід» [161, с. 521];

➤ *Ac pronus ardor debiti*

Pectoris atque animi. [216, арк. 158]

«Тож і складаю тобі від душі обіти набожні
І серце вірне вже кладу радо на пам'ятник твій» [161, с. 522];

Основним стилістичним прийомом в панегірику є ампліфікація, що полягає у нагромадженні міфологічних образів (автор використовує близько ста

міфонімів), які детально аналізувалися у попередньому розділі. Окрім загально відомих міфонімів, які позначають власні імена, автор також використовує ті, що відсилають читача до прецедентних текстів і вимагають обізнаності з міфології, античної історії і літератури. Так, наприклад, на початку твору поет згадує ім'я Меонійця, який має наказує Музі прийти до Києва, перетнувши блакить моря:

➤ *Maeonius tranare jubet vaga caerulea lymphae.* [216, арк. 145]

– «Вже Меонієць велить перейти синь тривожного моря» [161, с. 522].

Відомо, що Меонієць було одне з імен Гомера, яке походить від давньої назви Лідії – Меонії, звідки за однією з версій походив Гомер. У першому рядку автор особисто закликає Музу прийти до берегів Дніпра, а потім, він посилається на беззаперечного корифея і батька поетичного мистецтва, щоб надати своїм словам більшої вагомості. Отже, і Гомер вже знає про Київський Парнас і визнає його існування і значення для процвітання поезії.

Наступним посиленням на міфологічні сюжети є згадка про один із подвигів Геракла:

➤ *Ergo superbis Hesperidum tholus*

Pomis tumescens germinet Herculi,

Dodona faetus laureates

In pretium cumulet Krokovi. [216, арк. 145]

– «Хай для Геракла сад Гесперід росте

Й плоди несеб Йосафу ж зелений лавр

Дідона хай в густих дібровах

Для нагород леліє й пестить». [161, с. 514].

У цих рядках міститься алюзія на один із подвигів Геракла, якому Гесперіди на знак подяки за порятунок, подарували золоті яблука вічної молодості. Але, на думку автора, щедрість Кроковського має бути відзначена лавром, а не яблуками, хоч вони й дарують вічну молодість.

Цікавим є порівняння багатств Кроковського зі скарбами Мідаса, та його сприяння мистецтву із постаттю Евандра:

➤ *Quid Mydae potrat croceasque glebas*

Orbis Evandri stupet? [216, арк. 146]

- «Чом Мідаса розкіш, Евандра жовті
Землі нас дивують?» [161, с. 514].

Якщо ім'я Мідаса досить часто зустрічається в літературних обробках, то про Евандра, автори згадують значно рідше. Григорій Вишньовський не даремно порівнює свого Мецената саме із цією постаттю. Адже за переказами саме Евандр започаткував алфавіт, мистецтва та моральні закони в Італії.

Окремого коментаря потребує ще один поетичний рядок, у якому йдеться про лесбоську арфу фракійських поетів:

➤ *Laesbia Threijicium non poscens nablia vatum*

Metro haud venusto pectoris

Candida vota fero. [216, арк. 146]

- «Метрів чарівних на арфі лесбійській фракійських поетів
Тобі я не співаю, лиш щирі обіти даю» [161, с. 522].

Як відомо, легендарний співець Орфей був Фракійцем за походженням, і після його смерті золота кіфара співця була закинута хвилями на острів Лесбос, який з того часу почав славитися співами.

Окрім вдячності меценату за його благодіяння, у тексті простежується ще одна думка, яку висловлює поет: він прагне залишити безсмертну пам'ять про Кроковського для нащадків:

➤ *His tu perennes celsus adoreis*

Duces triumphos, quos Tibi dedicat

Cliens Apollo... [216, арк. 147]

- «А ти в тріумфах будеш вести життя

І в славі вічній, бо Аполлон-слуга

Тобі дає їх» [161, с. 513];

➤ *Promit, dulciloquo non sine murmure,*

Ducat Nestoreos Gloria Praesidis

Annos, Rossiadum splendidus aurea

Ducat tempora Cynthius. [216, арк. 147]

– «У солодких словах слава багато літ

Вже владиці тепер зичить, і хай жі він,

Цей Русі Аполлон славний, вовік живе

Й красить лавром своє чоло». [161, с. 520];

➤ *Audivere vagae littora Phocidos*

Respondere sonis ter reboantibus

Vivat Krokoviae munificentiae

Seris nomen in orbibus. [216, арк. 149]

– «У фокідській землі чули оті слова

Й відповіли [...], скрізь рознеслась луна:

«Хай велика ота щедрість Кроковського

В нашім світі вовік живе!» [161, с. 521].

Найбільшою урочистістю проникнуті останні рядки четвертої стоянки на шляху, устеленому лаврами. Тут автор не шкодує побажань довголіття і щасливого життя для свого мецената, знову вдаючись до образів античної міфології, які можуть яскраво передати художній задум автора:

➤ *Et semper referet donec eburneo*

Praesignis solio Delius aureos

Distendet radios et mihi non licet

Donec cedere saeculo. [216, арк. 149]

– «Хай золоті сяють зорі, нехай Аполлон, наче зірка

Щаслива, на шляху твоїм світить до слави вершин.
 Отже, щасливий нащадку чеснои, оце почестей царство
 Преславне вже прийми й над тим світом найдальшим пануй» [161, с. 522].

3.3. Лінгвопоетичні особливості поезії Іларіона Ярошевицького «*Cupido seu amor alatus*»

Попри високий інтерес дослідників до періоду функціонування латинськомовної поезії в Україні, постать Іларіона Ярошевицького залишається, певною мірою, у тіні інших поетів. На наш погляд, такий стан справ зумовлений двома головними факторами. Однією з причин є невеликий творчий доробок поета, який складається із двох поетичних курсів, байок та латинськомовної елегії «*Cupido seu amor alatus*». Серед спеціальних розвідок, які стосуються творчості Іларіона Ярошевицького, можна назвати статтю В. Шевчука. Крім того, існує переклад поеми «*Cupido seu amor alatus*» українською мовою В. Маслюка. Визначальними рисами цього перекладу є те, що перекладач не стільки намагався слідувати букві тексту, як смислу, що призвело до наявних незначних розходжень оригіналу та перекладу. Крім того, перекладач підійшов творчо до структури поеми і змінив місцями її частини відповідно до власних естетичних міркувань. Проте такий переклад унікальний хоча б через те, що оригінал поеми й досі не опублікований.

Про особистість самого автора поеми існує дуже мало відомостей. Поема «*Cupido seu amor alatus*» була написана латинською мовою у жанрі діалогу і складається з 320 рядків. Діалог як жанр, за спостереженнями В. Шевчука, вживався в українській літературі у період з XVI–XVIII ст. і мав такі варіанти:

1) як різновид драми, побудованої у системі монологів, де діалог наближається до декламації;

2) як жанр суто літературний, із театром та декламаціями не пов'язаний;

3) як проза у записі диспутів та у філософських творах, зокрема Т. Прокоповича, а найбільше Г. Сковороди [190, с. 283].

Сам автор свою поему називає елегією, тобто сумною піснею, яка й написана за метричними законами жанру елегійним дистихом. Сюжет поеми є черговою літературною варіацією духовного роману про Варлаама і Йосафа. Про походження цього роману думки дослідників різняться. Одні вважають, що це був індійський роман, інші місцем походження називають Центральну Азію.

Як би там не було, роман мав понад 30 перекладів різними мовами і був дуже популярним в епоху Середньовіччя. У романі йдеться про одного бездітного індійського царя Авеніра, за правління якого християнство разом із монастирями проникло і в Індію, хоча сам цар залишався язичником і чинив гоніння на ченців. Через деякий час у царя народжується син на ім'я Йосаф. Батько пильно охороняв сина від християн та від їхніх вчень, але сталося не так, як хотілося царю. Один пустельник-християнин на ім'я Варлаам побачив у ві сні Йосафа, до якого він має прийти і наставити на путь спасіння. Він таки приходить в Індію і від нього царевич приймає хрещення. Коли про це дізнався цар, то дуже розгнівався і почав умовляти сина відмовитися від своєї віри, але з часом цар сам охрестився, а разом з ним і його народ. Невдовзі цар помирає, а Йосаф зрікається престолу і розшукує Варлаама в пустелі. Так вони жили вдвох, доки не помер і Варлаам. Про Йосафа автор роману пише, що він прожив у пустелі 35 років, де і почив у мирі [190, с. 11–45].

Як бачимо, цей розповсюджений у Середньовіччі сюжет був відомий і в епоху бароко. У поемі Іларіона Ярошевицького він значно перероблений. Фактично автор зберігає головного героя – Йосафа та головну ідею роману – відречення від світу заради віри Христової. Якщо в романі батько вмовляє

Йосафа зректися християнської віри та повернутися до колишнього життя, то в поемі цю роль виконує Купідон. Такий вибір персонажів пояснюється естетикою бароко: «Для поезії бароко характерне...загострене відчуття протиріччя світу,... намагання відтворювати життєві явища у їх динаміці, плинності, переходах...Барокові поети звертаються до теми мінливості щастя, хитання життєвих цінностей, всевладності долі і випадку» [24, с. 83]

Поема належить до оповідного типу «волевиявлення» з елементами розмірковування, адже у творі наявні яскраві філософські мотиви про матерію і дух, життя і смерть. Купідон – це яскравий античний образ, який символізує плотське кохання і забезпечує продовження роду людського на землі. У цьому полягає перше протиріччя, адже християнська релігія не культивує такий вид любові, а ченці взагалі його зрікаються.

Для Йосафа, який віддаляється у пустелю, це є найсильнішою спокусою для повернення до старого життя. І Купідон дійсно починає спокушати його різними образами, нагадуючи про принади колишнього життя, тому що до своєї втечі у пустелю Йосаф був оточений усіяками почестями і земними задоволеннями: «*Cultus ubi est, ubi purpura...ubi toga?*». – «Де одяг, де порфіра, де тога?». [199, арк. 95]. Як бачимо, згадка про порфіру має нагадати Йосафу про царську владу і славу.

Весь діалог побудований за стратегією вмовляння. У світлі християнського вчення Купідон представляє ті лукаві сили, які намагаються відвернути праведника зі шляху спасіння. Особливістю оповіді є те, що читач одразу потрапляє в діалог між Купідоном та Йосафом. Відсутність будь-якого вступу або опису до цієї історії свідчить про те, що цей сюжет був добре знайомим і не потребував окремого розтлумачення. Із самої поеми не зрозуміло, хто такий Йосаф і чому саме його вмовляє Купідон не йти в пустелю і не кидати рідний край. Та, знаючи роман, стає зрозумілою вся унікальність ситуації, адже Йосаф

був не простою людиною, а царським сином, який міг отримувати задоволення від життя більше від усіх інших смертних. Втрата такої людини для світу здавалася занадто великою, щоб його так просто відпустити. Тому автор і використовує образ Купідона, як втілення тілесного начала і найбільш привабливий образ античного світу, який здатен виконати своє завдання і перетягнути головного героя на свій бік.

Якнайкраще тип «волевиявлення» реалізується зарахунок антитези. З перших же рядків зрозуміло, що Купідон веде наступальну стратегію в діалозі, він одразу перебирає ініціативу ведення оповіді на себе. Перша репліка дуже чітко засвідчує його позицію:

➤ *Cur migras castris, hostis amice meis?* [199, арк. 93]

– «Друже, чому йдеш до таборів, ворожих мені?» [авт.]

Цей рядок є ремінісценцією любовних елегій Овідія, дев'ята з яких відкривається таким рядком: «*Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido*». – «Усякий закоханий – солдат, і має свої війська Купідон» [Ovid. 9. 1.].

Далі Купідон застерігає Йоасафа, що коли любов не палає у серці, то вона перетворюється на кригу:

➤ *in glaciem...abivit amor*» [199, арк. 93].

На що Йоасаф відповідає:

➤ *nobiliora teum vulnera pectus amat*» [199, арк. 93].

– «Більш достойні рани любить моє серце». [авт.]

Очевидно, що під цими ранами розуміється сам Христос, якого обирає Йоасаф.

Вся риторика Купідона базується на міфологічних образах, які використовуються підкріпленням його аргументації. Це і Медуза Горгона, якої не боїться Йоасаф, а те, що вона перетворює все на камінь, викликає у нього сміх: «*tote rides*» [*Cedrus Appollinis*, арк. 99]. Це й образ Венери, який майстерно

обіграний автором у контексті християнського світобачення. Купідон говорить про те, що матір кохання Венера була дочкою морських вод, з яких вона народилася, а тому Купідону немає загрози від тих вод і він не зможе потонути. На що Йоасаф обіграє відомі слова про те, що людина – це земля і в землю відійде, так само він говорить і про Венеру, що вона загине там, звідки прийшла: «*Venerem fluvius demerget aquarum*» [199, арк. 97].

Цікаво змальована розмова Купідона з Йоасафом, яка контамінує два протилежні світи, в яких існують герої. Слова Йоасафа підтверджують те, що він добре обізнаний з міфологією, але не сприймає її всерйоз, на відміну від Купідона, який не розуміє іншої парадигми існування. Проте й Купідон не є зовсім Купідоном. Пером поета знання про християнську віру торкнулося і його, але він говорить про це з насмішкою. Ми читаємо, як Купідон дорікає Йоасафу, що той бачить перед собою лише хрест та череп, який він називає мертвою талисою головою і бачить в цьому повне безглуздя. А потім додає, що було б ще зрозуміло, якби це був царський череп, але все одно, краще йому лежати в землі. Латинський вислів «*memento mori*» – пам'ятай про смерть виник набагато пізніше в колі чернечого ордену трапістів, який існував з 1148 р. Постійне нагадування собі про плинність життя і його завершення було абсолютно чужорідним для античного світосприйняття. Тому Купідон і не розуміє Йоасафа, який не насолоджується життям, а тримає перед собою образ смерті.

Бачачи, що Йоасафа марно переконувати земними благами, Купідон вдається до іншої тактики. Він запрошує його піти разом на Сіон і заманює його назвами інших гір, які мали значення в історії християн – Ліван, Кармел, Сіна та Ермон. Але і це не приваблює Йоасафа, який відповідає, що понад усе для нього є Сирійські гори, де він може вилити свої сльози. Спочатку стає незрозумілим, чому головний герой відкидає усяку можливість покинути свою печеру заради святих місць. Але Іларіон Ярошевицький та його сучасники, які читали духовну

літературу, знали про головне правило ченців, які жили або в монастирях, або усамітнено – якщо вже обрав місце свого спасіння, то ні за яких обставин, навіть благочестивих, не залишай його.

Завершення діалогу є прогнозованим для читача: Йоасаф не відступає від своїх позицій і античний світогляд терпить поразку перед християнською вірою у свідомості Йоасафа. Проте кожен із учасників діалогу залишився неперекоганим. Останніми словами Купідона є впевненість, що все подолає любов: «*Omnia qui vincit amor*» - знову спостерігаємо ремінісценцію Іларіона Ярошевицького на античну поезію, тепер уже Вергілія [199, арк. 99]. У відповідь Йоасаф говорить, що буде стояти непорушно, як скеля, а розум і тіло тікають від ніжної любові, тобто від Купідона, в печеру. Цим завершується діалог між Купідоном і Йоасафом.

Одним із улюблених стилістичних прийомів Іларіона Ярошевицького є вживання лексичних повторів, які реалізують у тексті гру слів. Інколи автор з цією метою використовує схожі за звучанням слова:

Для синтаксичного рівня поеми характерне вживання паралельних конструкцій, які, на думку автора, є найбільш вдалим для реалізації типу «волевиявлення» у діалозі. Паралельні конструкції дозволяють чітко розставити акценти:

- *Nic hora certa mori vivere certa mihi.* [199, арк. 97]
- Час жити мені і час помирати; (авт.)
- *Quae tibi mens mores, quae mens tibi mutat amores.* [199, арк. 93]
- «Думка міняє любов, а чи можна змінить твою вдачу?» (авт.);
- *Falleris in glaciem duram mens ignis abivit*
Sed tantum in medius prius abivit amor. [199, арк. 1]
- «Ти помиливсь, що моя любов перетворилася на тверду кригу
Але на краще претворилась любов» (авт.);

➤ *Tempus erit cum tempus erit tibi Josaphe nullum*

Nullum quo possis ludere tempus erit. [199, арк. 99]

– «Ніякого часу не буде для тебе Йосафе,

Ніякого часу не буде тобі забавлятися» (авт.);

➤ *Cape rosas teneri dum flos vivet integer aevi*

Veris et aetis, flos fugitivus abit. [199, арк. 99]

– «Зривай троянди, доки квітка живе навесні і влітку,

Збирається квітка зав'янути» (авт.)

Іларіон Ярошевицький, як і більшість латинськомовних авторів своєї епохи, також актуалізує античну прецедентність у текстах. На відміну від Григорія Вишньовського, поет використовує усім знайомі античні сюжети із дидактичною метою. Так, наприклад, у поемі згадується широко розповсюджений міф про Дедала та Ікара. Проте у персонажів абсолютно різні погляди на цей міф. Якщо Купідон порівнює штучні крила Дедала, які його перенесли через море, із своїми справжніми, і говорить про те, що для нього немає у цьому світі перешкод. Для Йосафа ж ця історія є повчальною, він також порівнює себе з Дедалом, який попереджав хлопця про небезпеки, але той не послухав, і фінал виявився сумним:

➤ *Ille quidem enarrit pueri sed flebile bustum*

Pontus ab Icaris nomine nomen habet. [199, арк. 97]

– «Синові він роз'яснив все як слід, та кінець був печальний

Море тоді нарекли слави Ікара ім'ям» [161, с. 772].

Необхідно ще сказати декілька слів про особливість побудови цього діалогу в естетичній концепції бароко. У поемі стикаються і борються між собою два світи: язичницький і християнський, плотський і духовний. На наш погляд, не потрібно сприймати діалог буквально, його можна розглядати як внутрішню боротьбу головного героя із своїми старими та новими

переконаннями, як спробу нав'язати самому собі твердість поглядів і намірів щодо пустельницького життя.

Форма діалогу також обрана не випадково, адже доводити щось завжди легше, апелюючи до когось, навіть якщо це буде міфологічний персонаж. Ми вже говорили про те, що образ Купідона виконує цю функцію якнайкраще. По-перше, звернення до міфологічних персонажів продиктоване естетикою бароко, яка використовувала античні сюжети в релігійній обробці. По-друге, жанрова специфіка твору зумовлює вибір персонажів, адже поява когось із богів пантеону одразу перенесла б поему в іншу площину та інший жанр. Хлопчик-Купідон, крилатий Амур були традиційними образами, які використовувала елегія.

Про те, що діалог є внутрішнім запевненням героя у своїх переконаннях, на нашу думку, свідчить побудова цього діалогу. Як відомо, будь-який діалог шукає спільної мови і передбачає з боку кожного з учасників готовність до сприйняття опонента. У поемі ми спостерігаємо два паралельних лейтмотиви, які об'єднуються однією тональністю. Для Купідона абсолютно не цікавий спосіб життя, який веде Йоасаф, він ставиться до нього з певною іронією та презирством. Він не намагається зрозуміти Йоасафа, його завдання – переконати героя і використати для цього всі можливі аргументи. Йоасаф, у свою чергу, також абсолютно глухий до слів Купідона. Таким чином, простежується одна з головних метафор твору, що слова Купідона – це стріли, які відскакують від стіни твердої віри Йоасафа і падають біля неї. Загалом, поема написана в дусі своєї епохи і є унікальним яскравим зразком латинськомовної творчості не лише вітчизняної, але й світової літератури.

3.4. Лінгвопоетичні особливості «Елегій» Стефана Яворського

Ще одним яскравим представником бароко в Україні був Стефан Яворський, який народився 1658 р. на Галичині у містечку Яворі. У віці п'ятнадцяти років він вступив до Київської академії, після чого завдяки старанням тодішнього ректора Варлаама Ясинського навчався за кордоном у єзуїтських школах, прийнявши католицизм. Філософію він опановував у Львові та Любліні, у Вільні та Познані вивчав богословські науки. За відомою вже на той час практикою Варлаам Ясинський повернувся до Києва зі ступенем *artium liberalium et philosophiae magister, consummates theologus* і знову прийняв православ'я та чернечий постриг. У Києві Стефан Яворський не пориває своїх зв'язків з академією, починає там викладати риторику, філософію та теологію і стає професором.

Під час викладання в академії Стефан Яворський проявив неабиякі здібності у віршоскладанні, за що його стали називати *poëta laureatus*. У 1700 р., перебуваючи у справах в Москві, його неочікувано висвячують у митрополити. Вочевидь, Стефан Яворський був непересічною особистістю, тому що невдовзі за наказом царя його призначають місцеблюстителем патріаршого престолу і протектором Московської академії. Попри такий кар'єрний успіх Стефан Яворський все своє життя мріяв повернутися до Києва і вести усамітнений спосіб життя, він навіть думав прийняти схиму, але цар Петро I нікуди його від себе не відпускав. У 1702 р. за протекції Стефана Яворського була закладена церва на честь Благовіщення Пресвятої Богородиці у Ніжині, а пізніше тут був побудований і монастир.

За рік до своєї смерті, у 1721 р., Стефан Яворський передав монастирю усю свою бібліотеку. Того ж року ним була написана елегія, яка вважається вершиною поетичної творчості автора «Слізне з книгами прощання».

Український дослідник В. Шевчук висунув припущення, що цей твір було написано як реакцію на царську заборону українського книгодрукування [190, с. 242].

На нашу думку, елегія не містить політичних натяків і передає особисті почуття автора, який прощається зі своїми книгами. Відомо, що бібліотека Стефана Яворського нараховувала більше 600 екземплярів. Спочатку він хотів передати її племіннику Сильвестру Шумському, який навчався тоді у Львові, але той не відповів на листа митрополита і тоді Стефан Яворський приймає рішення передати книги Ніжинському монастирю. Перший каталог книг митрополит розробив власноруч і після титулу каталогу помістив уже згадану латинськомовну елегію.

Сам твір невеликий за обсягом і нараховує всього 38 поетичних рядків, проте високий стиль елегії, пронизливі почуття, які відчутні у кожному рядку, роблять цю поезію перлиною латинськомовної елегійної творчості. На відміну від інших розглянутих елегій, які писалися на потребу, у цьому творі відчувається натхнення та щирі переживання автора, що дає підстави віднести його до оповідного типу «волевиявлення» з елементами розмірковування. Цей тип оповіді реалізується, насамперед, через вживання імперативних форм: *ite, pergite, pascite, fundite, respice, pinge, valete, vale, suscipe*.

Автор ніби веде розмову з книгами і з Богом. Твір дещо нагадує молитовне звернення, тут є щось від церковного гімну, щось від акафістних співів. Такі асоціації виникають за рахунок запозичень з молитовних текстів:

➤ *DEUS, o pater, o summae charitatis abyssus!*. [213, *Eleg.*, 25]

– «О Господи, батьку, безодне найвищої милості!»; [авт.]

➤ *Te precor, indignus vermis, inane, nihil*. [213, *Eleg.*, 30]

– «Тебе молю, недостойний черв'як, пусте місце, ніщо». [авт.]

У цих рядках яскраво проступає барокове прагнення до антитетичності,

коли поет вживає суперлятив по відношенню до Бога, а себе, навпаки, принижує до хробака.

Як уже зазначалося, елегія написана високим стилем. Така піднесеність створюється, у першу чергу, за рахунок лексики, яку можна віднести до релігійного дискурсу. У результаті проведеного лінгвостилістичного аналізу тексту, нами встановлено, що ознаками високого стилю є такі лексеми:

- іменники: *splendor, oris m* (сяйво), *decus, oris n* (окраса), *ocellus, i m* (перлина), *gloria, ae f* (слава), *paradysus, i m* (рай), *charitas, atis f* (милосердя), *pietas, atis f* (ласка), *bonitas, atis f* (благодать), *salus, utis f* (благополуччя).
- прикметники: *felix, icis* (блаженний), *jucundus, a, um* (приємний), *aeternus, a, um* (вічний), *stelifer, fera, ferum* (зореносний), *carus, a, um* (милий).

Важливу роль у тексті відіграють метафори, які також слугують для створення піднесеної тональності твору. Найбільше таких метафор пов'язано із книгами, дещо менше із Богом. Частина метафор представлена формально, іншу частину можна вилучити контекстуально. Ми уніфікували обидва випадки і поділили метафори на дві групи:

1) **метафори книги:** *libellus est spendor* (книга – це сяйво); *libellus est lux* (книга – це світло), *libellus est decus* (книга – це окраса), *libellus est nectar menti* (книга – це нектар душі); *libellus est divitiae* (книга – це багатство); *libellus est gloria magna* (книга – це велика слава); *libellus est paradysus* (книга – це рай); *libellus est amor* (книга – це любов); *libellus est delitiae* (книга – це задоволення); *libellus est testis sceleris* (книга – це свідок гріха); *libellus est labor* (книга – це праця); *libellus est vita* (книга – це життя).

2) **метафори Бога:** *Deus est abyssus charitatis* (Господь – це безодня милосердя); *Deus est pietatis fons* (Господь – це джерело ласки); *Deus est bonitatis apex* (Господь – це вершина благості); *Deus est vita* (Господь – це життя); *Deus*

est salus (Господь – це благо); *Deus est iudex* (Господь – це суддя); *Deus est moderator* (Господь – це владика).

На особливу увагу заслуговує концептуальна метафора, яка наскрізно проходить через увесь твір, «КНИГА – ЦЕ ЖИТТЯ». Ця метафора є стрижневим елементом, на якому тримається уся смислова побудова елегії. На початку твору автор висловлює свою любов та подяку книжкам, головним чином, за допомогою метафор. Саме метафори налаштовують читача на розмірковування про сенс власного життя, порівнюючи його із життям автора. Стає зрозуміло, що книги для поета були більше, ніж об'єкт матеріальної та духовної культури, вони заповнювали усе його земне життя.

Сумний настрій елегії створюється не лише за рахунок того, що автор прощається із бібліотекою, а через те, що він прощається зі своїм життям:

- *«Jam mihi in aeternam claudentur lumina noctem,
Non jam vos minibus sollicitabo meis».* [Eleg., 16-17]
– «Вже очі мої закриваються у вічну темряву.
Вже я не погортаю вас своїми руками». [авт.]

Книжки – це останні приємні спогади, які залишилися поету, а усі його душевні поривання спрямовані у вічність. І тут образ книги виступає своєрідним мостом, який з'єднує земне та вічне життя. Книгу вічності поет називає страшною книгою, адже у ній записані усі людські вчинки, і добрі, і погані:

- *«O liber horrendus, qui tunc erit ante tribunal,
Nudatum faciens omnibus omne scelus!».* [Eleg., 21-22]
– «О страшна книго! Той, хто стане тоді перед судом,
для кожного буде відкритий усякий злочин». [авт.]

Не потрібно забувати про те, що автор був духовною особою, для якої усе земне життя є підготовкою до смерті, після якої настане життя вічне. Саме це хвилює душу поета: чи потрапить його ім'я у книгу вічності:

➤ *Respice et in libro vitae tua nomina pinge. [Eleg., 31]*

– «Зглянься, і у книгу життя запиши моє ім'я». [авт.]

Тому він просить Бога, який своєю кров'ю очистив гріха людства і знову відкрив ворота до раю, вписати його ім'я у цю книгу. Таким чином, книга є життям земним і вічним.

Висновки до Розділу 3

1. Лінгвопоетичний аналіз латинськомовних творів українських авторів засвідчив, що найбільш поширеним типом оповіді є «волевиявлення», який зустрічається у панегіричному жанрі. Тяжіння поетів до уславлення історичних осіб визначалося загальною тенденцією та своєрідною модою тогочасної літератури. Адресатами панегіриків були, як правило, царські особи, або меценати, які сприяли й опікувалися науками та мистецтвом. Для типу «волевиявлення» характерна висока емоційність автора, вживання імперативних конструкцій та умовного способу. Характерною ознакою цього типу в латинськомовній поезії є наявність лексики високого стилю, яка уподібнює адресата до божества. Тип «волевиявлення» реалізується через антитезу – протиставлення. Основними об'єктами антитези виступають такі світоглядні поняття, як життя і смерть, добро і зло, війна і мир, земне та духовне, світське та мирське та ін. Панегірична тональність творів типу «волевиявлення» надає творам гімнічного піднесеного звучання. Високий стиль реалізується також за допомогою метафор. Об'єктами метафоризації можуть виступати людські чесноти, об'єкти живої та неживої природи.

2. Описовий тип оповіді характеризується простими синтаксичними конструкціями інвертивного типу. Особливістю описів є перенасичення деталями, яке реалізується за допомогою художнього прийому ампліфікації. Опис передбачає використання метафор, лексичних повторів. Основною стилістичною фігурою виступає гіпербола, яка застосовується до будь-якого предмету, особи або явища у тексті. На стилістичному рівні цей тип оповіді реалізується також через гіпотипозу – зображення картин дійсності з ефектом перебування «тут і зараз». Гіпотипоза є свого роду кінематографічною фігурою,

яка створює ілюзію руху та живого сприйняття. Багато таких описів присвячено картинам природи, а також особистим переживанням героїв.

3. Поема «*Laudatio Borysthenis*» Феофана Прокоповича є панегіричним гімном, у якому незвичним адресатом похвали виступає річка Дніпро. Основним стилістичним прийомом для досягнення естетичного ефекту виступає ампліфікація, яка, на думку автора, не може бути зайвою у цьому жанрі. Поет вибудовує структуру панегірика, спираючись на такі ключові пункти, як велич річки; місцевість навколо неї і користь, яку приносить Дніпро. Основним прийомом для втілення художнього задуму виступає гіпербола, за допомогою якої, автору вдається переконати читача у виняткових принадах Дніпра в порівнянні з іншими річками. Окрім гіперболи, поет використовує лексику із семантикою перебільшення та надмірності. Характерними у тексті є ремінісценції з віршів Овідія про золоту добу, які засвідчують безперервність літературної традиції. Ключовим завершальним стилістичним прийомом у творі виступає метафора, побудована на антитезі: Дніпро – це батько, а Київ – це мати.

4. Поезія «*Elegia*» Феофана Прокоповича є літературною пародією на третю та четверту елегії Овідія, де у центрі сюжету знаходиться блаженний Олексій і його втеча з Риму. Оповідний тип поезії можна сформулювати як волевиявлення з елементами опису. Опис реалізується через стилістичний прийом – гіпотипозу, за допомогою якого автор передає картини минулого із життя Олексія, які є більш розлогими порівняно із описами про майбутні очікування. За рахунок цього створюється ефект емоційного напруження і переживання про подальшу долю Олексія, який залишив життя у достатку заради невідомого і небезпечного. Емоційний стан героя передається через пряму мову, риторичні вигуки і риторичні запитання. Жанр пародії реалізується за рахунок функціонування прецедентних текстів. Типи запозичень класифіковано в такий спосіб: повне запозичення гемістиха, часткове

запозичення гемістиха, запозичення початкової частини гемістиха, запозичення кінцевої частини гемістиха, запозичення і початкової, і кінцевої частини гемістиха.

5. Поезія «*Descriptiuncula Kijowiae*» Феофана Прокоповича належить до оповідного типу «опис». Цей тип оповіді у тексті реалізується через прості синтаксичні конструкції інвертивного типу. Схематично реалізацію інверсії у текстах представлено наступним чином: літерою *A* позначено прикметник (ад'єктив) на початку рядка та малою літерою *a* – прикметник всередині рядка і узгоджений з даним іменником. Дзеркально протилежно позначено іменник (субстантив): *S* – іменник вкінці рядка та *s* – іменник всередині рядка. За допомогою такої схеми було встановлено п'ять типів інвертивних конструкцій: 1) *AS*; 2) *aS*; 3) *as*; 4) *As*; 5) *мішані типи*. Твір є мовною грою з читачем, коли наступний рядок повторює попередній, відтак, вірш можна читати від початку до кінця і навпаки. Наявність у тексті міфологічної лексики переносить опис у легендарну площину і тим самим ставить місто Київ на карту античного світу.

6. Панегірична ода «*Carmen gratulatorium*» Феофана Прокоповича написана на честь приїзду Петра II у Новгород. Для опису цієї тріумфальної події автор обирає поширений в античності розмір, яким писалися оди – гораціанську строфу, що вже налаштовує твір на високу тональність. Автор знову вдається до ремінісценції античного вірша з оди Горация до Мецената, продовжуючи античну традицію, яка з перших рядків вимагала закликати божество для покровительства адресата оди. Крім античних ремінісценцій у тексті присутні біблійні мотиви із сотого псалма, у якому оспівується майбутнє царювання Давида в Єрусалимі, що підштовхує читача провести паралель між двома постатями і підхопити намір автора сакралізувати царську владу Петра II у Російській Імперії, що відповідало церковним канонам розуміння царя як

помазаника Божого. Для досягнення ефекту достовірності та величі царя поет використовує гіперболу у складі гіпотипози, яка якнайкраще реалізує прийом «тут і зараз».

7. Панегірик Григорія Вишньовського «*Iter laureatum*» належить до оповідного типу волевиявлення і присвячений особі Йосафа Кроковського – ректора Київської академії. Назва твору «Шлях, устелений лаврами» визначила і форму викладу – автор проводить читача шляхом почестей та лаврів, які збирає меценат. Головна ідея твору – щедрість Кроковського, для змалювання якої автор не знає міри у використанні гіпербол. Проте особливо виразною рисою панегірика є функціонування міфологічної лексики, якою перенасичений весь текст. У художні задуми автора входило піднесення постаті мецената і вирізнення його серед простих людей. Для цього найбільш вдалим прийомом стала міфологізація простору, де під час зупинок, які робить автор на довгому шляху, читача зустрічає одна з Муз, а також історичні або легендарні постаті античного світу, що автоматично переносить оповідь у площину сивої давнини. Така гра із хронотопом досягається також за допомогою вживання міфологічних та історичних топонімів, яких автор використовує близько шістдесяти.

8. Елегія «*Cupido seu amor alatus*» Іларіона Ярошевицького належить до типу волевиявлення із елементами розмірковування. В основу твору покладений відомий у середньовіччі роман, який поет переробив відповідно літературних смаків свого часу. Формою оповіді, у якій вповні реалізується тип волевиявлення, автор обрав діалог між пустельником Йосафом, який залишив світське життя і яскравим античним образом Купідомом – втіленням тілесності та пристрасті. На такій контекстуальній антитезі автор вибудовує оповідь, яка зображує душевні вагання людини і одвічну боротьбу тілесного і духовного. На синтаксичному рівні текст елегії позначений вживанням прямої мови і звертань, а також паралельними конструкціями, які втілюють антитезу на формальному

рівні. Незважаючи на релігійний характер поезії, у творі практично відсутня релігійна лексика, натомість автор надає перевагу античним образам та сюжетам. Це пояснюється і назвою твору, де провідна роль у діалозі відводиться Купідону.

9. Елегія Стефана Яворського «Possessoris horum librorum luctuosum vale» також належить до типу волевиявлення із елементами розмірковування. Поезія передає глибоко особисті почуття автора, який прощається зі своїми книгами (бібліотека Стефана Яворського нараховувала більше 600 екземплярів). Елегія є класичним зразком класичного стилю із використанням відповідної лексики. Розмірковування автора виражаються у ключовій концептуальній метафорі, яка наскрізно проходить через увесь текст: *КНИГА – ЦЕ ЖИТТЯ*, репрезентуючи християнське уявлення про існування книги вічності, до якої будуть записані імена праведних. Поет також розмірковує про смерть і життя у вічності, і просить Бога вписати його ім'я до Своєї Книги. Концептуальна метафора реалізується опосередковано через інші метафоричні висловлювання. Заслужують на увагу також метафори, пов'язані із уявленнями автора про божественні властивості Бога. На лексичному рівні тип волевиявлення реалізується через лексичні повтори: анафору та епіфору. Для синтаксичного рівня характерне вживання паралельних конструкцій, інверсій, а також звертань, яких нараховується близько тридцяти.

Основні положення розділу відображено у відповідних публікаціях автора: [87; 88].

ВИСНОВКИ

1. Доведено, що художній текст – це специфічна мовна система, для якої характерна естетично-образна інтерпретація дійсності, якій підпорядковані всі мовні рівні відповідно до авторської індивідуальності. Лінгвопоетичний аналіз художнього тексту полягає у дослідженні елементів мовної організації тексту із позицій естетичного ідеалу і поєднує у собі лінгвістичний, стилістичний і літературознавчий підходи.

2. Уконкретнено теоретичні положення лінгвопоетики, предметом якої є сукупність використаних у художньому тексті мовних засобів, методів і їхнього естетичного впливу на читача, та лінгвостилістики, яка визначає здатність мовних елементів співвідноситися з цією функцією, що виявилися релевантними для дослідження латинськомовних художніх текстів ранньомодерної України кін. XVII– поч. XVIII ст.

3. З'ясовано, що ментальний простір українського латинськомовного поета к. XVII– поч. XVIII ст. характеризується співіснуванням та кореляцією протилежних світоглядних орієнтирів: земного та духовного, латинського та українського, античного та християнського. Такий поділ найповніше відображає бароковий філософський принцип, утілений в антитечності буття. Приналежність авторів до духовного сану виробила специфічні стильові риси української латинськомовної поезії, яка, з одного боку, спиралася на античних класиків, а з іншого – прагнула відтворити світоглядні реалії свого часу не лише в особливій мистецькій формі, а й у змістовому наповненні. Звідси – химерне поєднання релігійних та античних мотивів у бароковому оформленні.

4. Встановлено, що специфіка творення української латинськомовної поезії к. XVII– поч. XVIII ст. зумовлена низкою суспільно-історичних, естетико-

філософських та мовно-культурних чинників, серед яких: територіальне розділення (входження частин українських земель до Речі Посполитої і Російської Імперії); багатомовність (латинська мова – елітарний рівень; книжна українська і польська мови – офіційний рівень; церковнослов'янська мова – церковно-релігійна сфера; народна мова – суспільно-побутовий рівень); міжконфесійний характер релігійного життя (співіснування на одній території православних, католиків, греко-католиків, протестантів); національно-визвольна боротьба (формування та утворення Української козацької держави).

5. Виявлено, що тексти українських латинськомовних поетичних творів кін. XVII– поч. XVIII ст., які містяться в авторських рукописних поетичних та риторичних курсах, орієнтовані на італійські та польські зразки. Основними жанрами латинськомовної поезії є елегія, панегірик та лірична поема. «Штучна» природа української латинськомовної поезії пояснюється низкою факторів: 1) латинська мова не була рідною для українських поетів, але стала необхідною умовою для включення у західноєвропейський інтелектуальний простір; 2) більша частина латинськомовних поезій створювалася з дидактичною метою, що відсувало особистість поета на другий план; 3) у прагненні наслідувати класичні зразки поети втрачали свою авторську індивідуальність. Латинська мова української поезії, зберігаючи лексичні, граматичні та синтаксичні норми класичної латини, характеризується широким спектром лінгвостилістичних інновацій, поява яких підпорядкована естетиці та поетиці бароко.

6. З'ясовано, що викладена в українських частково анонімних, частково авторських латинськомовних поетичних та риторичних курсах («*Fons Castalius*», 1685 p.; «*Cunae Bethleemicae*», 1686–1687 pp.; «*Camoena in Parnasso*», 1689 p.; «*Cytheron bivertex*», 1694–1695 pp.; «*Rosa inter spinas*», 1696–1697 pp.; «*De arte poëtica libri III*», 1705 p.; «*Idea artis poëseos*», 1707 p.; «*Lyra Heliconis*», 1709 p.; «*Leo Roxolanus*», 1719 p.; «*Parnassus*», 1719 p.; «*Praecepta de*

arte poëtica», 1735 р.; «*Hortus poëticus*», 1736 р.) теорія жанрів, крім наслідування теоретичних положень італійських та польських поетиках, містить специфічні риси, притаманні естетиці бароко – вчення про курйозну, символічну та емблематичну поезію.

7. Проаналізовано барокові інновації у латинськомовній українській поезії, які зреалізовані на трьох мовних рівнях: лексичному (надмірне вживання міфологізмів, конфесіоналізмів та топонімів); синтаксичному (паралелізм та його різновид – антитеза, яка увиразнює барокове відчуття розколотості світу); стилістичному (ампліфікація – нагромадження синтаксичних структур та фонетико-морфологічних повторів).

8. Встановлено, що індивідуально-авторські лінгвопоетичні особливості творення та естетизації дійсності у художньому тексті позначені використанням образів та символів, які увиразнюють барокову специфіку та реалізують античну, християнську і середньовічну прецедентність. Прецедентні тексти актуалізують загальновідомі культурні феномени, за рахунок чого створюється ефект впізнаваності. Основними джерелами прецедентності є біблійні тексти («Євангеліє», «Псалтир»), поема Вергілія («Енеїда»), оди Горация («Оди»), пісні Овідія («Скорботні елегії») та мандрівний сюжет середньовічного духовного роману «Варлаам і Йоасаф».

9. Перспективність отриманих у дисертації висновків виявляється: у розвитку історичної лінгвопоетики для аналізу текстів хронологічно віддалених культурних епох; у концептуалізації феномену латинськомовного літературного бароко в Україні для визначення текстових інновацій; у визначенні місця української латинськомовної поезії в системі жанрів української та західноєвропейської літератури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. С. Об общем характере символики раннего Средневековья / С. С. Аверинцев // Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. – 1 (5). – Тарту : Тарт. ун-т, 1974. – С. 96–99.
2. Алепський П. Подорож патріарха Макара / П. Алепський ; Пер. В. П. Огоновського // Життя і знання. – № 4–12. – Львів, 1935; № 1–8. – Львів, 1936. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://shron.chtyvo.org.ua/Zharkykh_Mykola/Pavlo_Khalebskyi.pdf
3. Алефиренко Н. Ф. Текст и дискурс в фокусе языковой личности / Н. Ф. Алефиренко // Языковая личность – текст – дискурс: теоретические и прикладные аспекты : [материалы Международной научной конференции 3–5 октября 2006 г.]. – Самара : «Самарский университет», 2006.–Ч. 1.– С. 6–10.
4. Античные риторики / Под ред. А. А. Тахо-Годи. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1978. – 352 с.
5. Аполлонова лютня : київські поети XVII – XVIII ст. / [упоряд. та прим. В. Маслюк, В. Шевчук, В. Яременко ; ред. В. Крекотень ; пер. В. Яременко]. – К. : Молодь, 1982. – 318 с.
6. Аскоченский В. Киев с древнейшим его училищем Академиею / В. Аскоченский. – К. : В университетской типографии, 1856. – Ч. 1–2. – 370 с.
7. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. – М. : Флинта : Наука, 2004. – 496 с.

8. Безбородько Н. И. Латынь XVII века как языковая проблема / Нина Ивановна Безбородько // Вопросы истории и методики преподавания иностранных языков. – Днепропетровск, 1972. – Вып. 3. – С. 3–6.
9. Безбородько Н. И. Ученая латынь на Украине / Нина Ивановна Безбородько // Вопросы языкознания. – 1978. – № 6. – С. 85–92.
10. Безбородько Н. И. Язык латинских трактатов украинских философов XVII века / Нина Ивановна Безбородько. – Днепропетровск : б.и., 1972. – 137 с.
11. Берков П. Н. Русско-польские литературные связи в XVIII в. / П. Н. Берков. – М. : Изд-во АН СССР, 1958. – 63 с.
12. Білодід І. К. Києво-Могилянська академія в історії східнослов'янських літератур : монографія / І. К. Білодід. – К. : Наукова думка, 1979. – 199 с.
13. Бойко Н. В. Латинськомовна інскрипція в Україні кінця XVI – початку XVIII століть (лексико-граматичний аспект) [Текст] : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.14 / Наталія Василівна Бойко. – К., 2006. – 218 с.
14. Болотнова Н. С. Филологический анализ текста / Н. С. Болотнова. – М. : Флинта : Наука, 2007. – 520 с.
15. Бранский В. П. Искусство и философия / В. П. Бранский. - М.: Наука, 1999. – 704 с.
16. Булгаков М. Исторія Київської академії / ієромонах Макарій Булгаков. – СПб. : Типографія Константина Жернакова, 1843. – 226 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/1367>
17. Бурбело В. Б. Сучасна лінгвопоетика: традиції та нові орієнтири / В. Б. Бурбело // Мовні і концептуальні картини світу : [зб. наук. пр.]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2012. – Вип. 38. – С. 88–95.

18. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / Анна Вежбицкая ; Пер. с англ., отв. ред. М. А. Кронгауз, вступ. ст. Е. В. Падучевой. – М. : Русские словари, 1996. – 416 с.
19. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследования сущности и становления стиля барокко в Италии / Гених Вельфлин ; [пер. Е. Г. Лундберга]. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. – 284 с.
20. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – Л. : Худ. лит., 1940. – 648 с.
21. Виноградов В. В. О теории художественной речи / В. В. Виноградов ; [послесл. Д. С. Лихачева]. – М. : Высшая школа, 1971. – 239 с.
22. Винокур Г. О. О языке художественной литературы / Г. О. Винокур. – М. : Высшая школа, 1991. – 448 с.
23. Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история. (О западноевропейских литературах XVI – первой половины XIX века). – М. : Художественная литература, 1990. – С. 79–107.
24. Вирши. Силлабическая поэзия XVII – XVIII веков. / Общ. ред. П. Беркова ; вступ. ст. И. Розанова. – М. : Сов. писатель, 1935. – 325 с.
25. Вишневський Г. Шлях, устелений лаврами / Г. Вишневський ; [перекл. з лат. В. Маслюк] // Антологія української поезії : У 6 т. – К., 1984. – Т. 1. – С. 228–236.
26. Возняк М. С. Історія української літератури : У 2 кн. : Навч. вид / М. С. Возняк. – Вид. 2-ге, перероб. – Кн. 1. – Львів : Світ, 1992. – 696 с.
27. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – Изд. 6-е. – М. : УРСС Эдиториал, 2008. – 144 с.

28. Гнатюк Л. П. Мовний феномен Григорія Сковороди в контексті староукраїнської книжної традиції : монографія / Л. П. Гнатюк. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2010. – 446 с.
29. Голенищев-Кутузов И. Н. Барокко и его теоретики / И. Н. Голенищев-Кутузов // XVII век в мировом литературном развитии. – М. : Наука, 1969. – С. 102–153.
30. Голубев С. Т. Киевский митрополит Петр Могила и его сподвижники. Опыт церковно-исторического исследования : В 2-х тт. / С. Т. Голубев. – Т. 2 / [Соч.] С. Голубева. – К. : Тип. С. В. Кульженко, 1898. – VIII, VI, 524, [2], 12, 4, [2], 498 с.
31. Гончаров Б. П. О реформе русского стихосложения в XVIII веке (К проблеме ее национальных истоков) / Б. П. Гончаров // Русская литература. – 1975. – № 2. – С. 51–69.
32. Григорьев В. П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта / В. П. Григорьев. – М. : Наука, 1986. – 255 с.
33. Грицай М. С. Українська література XVI – XVIII ст. і фольклор / М. С. Грицай. — К. : Вид-во Київ. ун-ту, 1969. – 114 с.
34. Гриценко С. П. Лексичний вплив як чинник динаміки структури мови-реципієнта (на матеріалі латинських запозичень українських пам'яток кінця XVI–XVII ст.) [Текст] : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.15 / Світлана Павлівна Гриценко. – К., 1999. – 290 с.
35. Грузинський О. «Elegia Alexii» Теофана Прокоповича / О. Грузинський // Зап. Наук. Т-ва ім. Шевченка. – 1909. – Кн. 4. – С. 14–25.

36. Грушевський М. Історія української літератури : в 6-ти тт. / М. Грушевський. – Т. 6. : Літературний і культурно-національний рух першої половини XVII ст. / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної Академії наук України ; Археографічна комісія Міжнародної асоціації українців. – К. : АТ «Обереги», 1995. – (Київська б-ка давнього укр. письменства. Студії ; Т. 1). [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://litopys.org.ua/hrushukr/hrush6.htm>
37. Гудзій М. К. Феофан Прокопович / М. К. Гудзій // Матеріали до вивчення історії української літератури [Текст] : в 5-ти т. : посібник для філологічних факультетів ун-тів і пед. ін-тів / ред. кол. : О. І. Білецький [та ін.]. – К. : Радянська школа, 1959–1966. – Т. 1. : Давня українська література. Доба феодалізму – до кінця XVIII ст. / упоряд. : О. І. Білецький, Ф. Я. Шолом. – 1959. – С. 574–587.
38. Дзеверін І. Українська література XIV–XVI ст. / Ігор Дзеверін. – К. : Наукова думка, 1988. – 602 с.
39. Довгалецький М. Поетика (Сад поетичний) / М. Довгалецький ; Пер. В. П. Маслюка. – К. : Мистецтво, 1973. – 436 с.
40. Дорошкевич В. И. Новолатинская поэзия Белоруссии и Литвы : Первая половина XVI в. / В. И. Дорошкевич. – Минск : Наука и техника, 1979. – 208 с.
41. Дубенко О. Ю. Порівняльна лінгвопоетика як автономна дисципліна філологічного циклу / О. Ю. Дубенко // Молодий вчений. – 2015. – № 1(1). – С. 157–160.

42. Єрмоленко С. Я. Методи стилістичних досліджень / С. Я. Єрмоленко // Українська лінгвостилістика ХХ – початку ХХІ ст. : система понять і бібліографічні джерела / за ред. д-ра філол. наук, проф. С. Я. Єрмоленко. – К. : Грамота, 2007. – С. 13–17.
43. Житецкий П. Теория поэзии / Житецкий П. – К. : Тип. Императорского Унив-та, 1904. – 294 с.
44. Задорнова В. Я. Восприятие и интерпретация художественного текста / В. Я. Задорнова. – М. : Высшая школа, 1984. – 152 с.
45. Запаско Я. Пам'ятки книжкового мистецтва : каталог стародруків, виданих на Україні : 1574–1800. – Кн. 2. – Ч. 1 : 1701–1764 / Я. П. Запаско, Я. Д. Ісаєвич. – Львів : Вища школа, 1984. – 131 с.
46. Запаско Я. Пам'ятки книжкового мистецтва : каталог стародруків, виданих на Україні : 1574–1800. – Кн. 2. – Ч. 2 : 1765–1800 / Я. П. Запаско, Я. Д. Ісаєвич. – Львів : Вища школа, 1984. – 128 с.
47. Іваньо І. В. Про українське літературне барокко / І. В. Іваньо // Радянське літературознавство. – 1970. – № 10. – С. 41–53.
48. Іваньо І. В. Теофан Прокопович / І. В. Іваньо // Філософська думка. – 1970. – № 6. – С. 90–91.
49. Ісаєвич Я. Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми / Ярослав Ісаєвич. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2002. – 520 с.
50. Ісаєвич Я. Д. «Lycium trilingue» : Концепція тримовної школи у Європі в ХVІ ст. / Ярослав Дмитрович Ісаєвич // Острозька давнина : дослідження і матеріали / [відп. ред. І. Мицько]. – Львів, 1995. – С. 8–12.

51. Історія української літератури [Текст] : у 8-ми тт. / ред. кол. : Є. П. Кирилюк (голова) [та ін.]. – К. : Наукова думка, 1967 – 1971. – Т. 1 : Давня література (XI – перша половина XVIII ст.) / відп. ред. Л. Є. Махновець ; авт. тома : В. П. Колосова, В. І. Крекотень, Л. Є. Махновець, О. В. Мишанич. – К., 1967. – 539 с.
52. Кадлубовский А. «Правила піитические» Аполлоса Байбакова / А. Кадлубовский // Журнал Министерства народного просвещения. – 1899. – № 7. – С. 189–240.
53. Караулов Ю. Н. Национальные образы сознания в ассоциативной структуре слова / Ю. Н. Караулов // Национальный менталитет и языковая личность : [Сб. науч. тр.] / Перм. госуниверситет. – Пермь, 2002. – С. 3–17.
54. Карпова Л. С. Лингвопоэтика повествовательных типов и другие методы лингвопоэтического исследования / Л. С. Карпова // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета [Электронный ресурс]. – Режим доступа : philol.msu.ru/ref/avtoreferat 2009
55. Климовская Г. И. Тонкий мир смыслов художественного (прозаического) текста. Методологический и теоретический очерк лингвопоэтики : монография / Г. И. Климовская. – 2-е изд., стереотип. – М. : Флинта, 2011. – 168 с.
56. Ковалик І. І. Методика лінгвістичного аналізу тексту / І. І. Ковалик, Л. І. Мацько, М. Я. Плющ. – К. : Вища школа, 1984. – 120 с.
57. Кожевникова Н. А. О соотношении типов повествования в художественных текстах / Н. А. Кожевникова // Вопросы языкознания. – 1985. – № 4. – С. 104–114.
58. Кожин А. Н. Введение в теорию художественной речи : Учеб. пособие / А. Н. Кожин. – М. : Флинта, 2013. – 224 с.

59. Кожина М. Н. О понятии стиля и месте художественной литературы среди функциональных стилей / М. Н. Кожина. – Пермь : [б. изд.], 1962. – 63 с.
60. Кожина М. Н. О специфике художественной и научной речи в аспекте функциональной стилистики / М. Н. Кожина. – Пермь : [б. изд.], 1966. – 213 с.
61. Колосова В. Твір Касіяна Саковича «Вірші на жалосний погреб Петра Сагайдачного : (До 350-річчя з часу заснування Київської академії) / В. Колосова // Радянське літературознавство. – 1965. – № 12. – С. 32–44.
62. Конецкая В. П. Лексико-семантическая характеристика языковых реалий / В. П. Конецкая // Великобритания: лингвострановедческий словарь. – М. : Наука, 1980. – С. 16.
63. Кононович-Горбацький Й. Оратор Могілянський / Й. Кононович-Горбацький ; Пер. М. Д. Роговича // Філософська думка. – 1972. – № 3. – С. 86– 89.
64. Корж Н. Г. О некоторых лексических особенностях латинского языка Г. С. Сковороды / Наталья Григорьевна Корж // Труды филологического факультета Харьковского госуниверситета им. М. Горького. – Харьков, 1960. – Т. 8. – С. 11–24.
65. Корж Н. Г. Место и особенности латинского языка в творчестве Г. С. Сковороды [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Наталья Григорьевна Корж. – Харьков, 1955. – 16 с.
66. Косіцька О. М. Латинськомовний текст у церковному житті України кінця XVI–XVII ст. (на матеріалі документації Греко-католицької церкви) [Текст] : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.14 / Ольга Михайлівна Косіцька. – К., 2009. – 262 с.

67. Косов С. Патерікон — 1635 / С. Косов // Архив Юго-Западной России. – К., 1914. – Ч. 1. – Т. VIII. – С. 471.
68. Кощій О. М. Мова новолатинської історичної поеми в Україні кінця XVI ст. [Текст] : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.14 / О. М. Кощій. – К., 2011. – 20 с.
69. Красных В. В. «Свой» среди «чужих» : миф или реальность? / В. В. Красных. – М. : Гнозис, 2003. – 317 с.
70. Красных В. В. Основы психолингвистики и теории коммуникации / В. В. Красных. – М. : Гнозис, 2001. – 270 с.
71. Крекотень В. І. Київська поетика 1637 р. / В. І. Крекотень // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI–XVIII ст. – К. : Наукова думка, 1981. – С. 118–154.
72. Крекотень В. І. Становлення поетичних форм в українській літературі XVII ст [Текст] : автореф. дис. ... д-ра філол. наук (у формі наук. доповіді) : спец. 10.01.02 / Крекотень Володимир Іванович. – К., 1992. – 68 с.
73. Курціус Е. Р. Європейська література і латинське середньовіччя / Ернст Роберт Курціус ; [пер. з нім. А. Онишко]. – Львів : Літопис, 2007. – 752 с.
74. Лавриненко С. Рец. на кн. : [Мойсієнко А. К. Мова як світ світів. Поетика текстових структур / А. К. Мойсієнко. – Умань : Софія, 2008. – 280 с.] / С. Лавриненко // Мовознавство. – 2010. – № 6. – С. 82–84.
75. Ластовець М. Ю. Вчення про літературні жанри в анонімній латинськомовній поетиці «Самоена in Parnasso» / М. Ю. Ластовець // *Studia linguistica* : [Зб. наук. праць]. – К. : ВД Дмитра Бураго, 2014. – Вип. VIII. – С. 265–269.

76. Ластовець М. Ю. Київський осередок ученості кінця XVII – початку XVIII ст.: мовознавча концепція / М. Ю. Ластовець // Мовні і концептуальні картини світу : [Зб. наук. праць]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2014. – Вип. 47, ч. 1. – С. 605–613.
77. Ластовець М. Ю. Латинськомовна поема «Cupido seu amor alatus» Іларіона Ярошевицького як літературна пам'ятка XVIII століття / М. Ю. Ластовець // Літературознавчі студії : [Зб. наук. праць]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2015. – Вип. 43, ч. 1. – С. 364–369.
78. Ластовець М. Ю. Мовна особистість Августина Блаженного: лексичний, концептуальний та прагматичний виміри / М. Ю. Ластовець // Класичні мови і сучасне мовознавство : хрестоматія для студентів-класиків. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2015. – С. 308–333.
79. Ластовець М. Ю. Перифрастичні конструкції у латинськомовній поемі «Descriptiuncula Kijoviae» Феофана Прокоповича / М. Ю. Ластовець // Science and Education a New Dimension, Philology, 2015. – Issue 65, part III. – Pp. 160–165.
80. Ластовець М. Ю. Суспільно-політичний контекст формування особистості латинськомовного поета в Україні кінця XVII–початку XVIII століття / М. Ю. Ластовець // Класичні мови і сучасне мовознавство : хрестоматія для студентів-класиків. – К. : ВПЦ Київський університет, 2015. – С. 334–346.
81. Ластовець М. Ю. Феномен українського літературного бароко: жанрові особливості / М. Ю. Ластовець // Studia linguistica : [Зб. наук. праць]. – К. : ВД Дмитра Бураго, 2013. – Вип. VII. – С. 189–193.

82. Лефтерова О. М. Фонова інформація та її роль в індивідуальному мовленні (на матеріалі латиномовних творів С. Оріховського) [Текст] : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.15 / Ольга Миколаївна Лефтерова. – К., 1998. – 177 с.
83. Либуркин Д. Русская новолатинская поэзия: материалы к истории (XVII – первая половина XVIII веков) / Д. Л. Либуркин. – М. : РГГУ, 2000. – 280 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://vk.com/doc159832542_157588338?hash=c1af09d3c10d027dda&dl=28aabb49a7217e1962
84. Липгарт А. А. Методы лингвопоэтического исследования / А. А. Липпгарт. – М. : Московский лицей, 1997. – 102 с.
85. Липгарт А. А. Основы лингвопоэтики : учебное пособие / А. А. Липгарт. – М. : КомКнига, 2007. – 152 с.
86. Лихачев Д. С. XVII век в русской литературе / Д. С. Лихачев // XVII век в мировом литературном развитии. – М. : Наука, 1969. – С. 299–328.
87. Лихачев Д. С. Барокко и его русский вариант XVII века / Д. С. Лихачев // Русская литература. – 1969. – № 2. – С. 18–45.
88. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: структура стиха : пособие для студентов / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 271 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://personal.pu.if.ua/depart/ihor.kozlyk/resource/file/pdf/lotman_yu_m_analiz_poeticheskogo_teksta_struktura_stiha.pdf
89. Лотман Ю. М. Структура художественного текста [Текст] / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
90. Люта Т. Ю. Дарча Галшки Гулевичівни Київському братству : джерела, інтерпретації, актори [Текст] / Т. Ю. Люта // Київська Академія. – К., 2008. – Вип. 5. – С. 6–24.

91. Люта Т. Ю. Дарча Галшки Гулевичівни Київському братству: історіографічний аспект [Текст] / Т. Ю. Люта // Київська Академія. – К., 2007. – Вип. 4. – С. 20–30.
92. Ляпон М. В. Языковая личность: поиск доминанты [Текст] / М. В. Ляпон // Языковая личность и языковая способность // Язык – система. Язык – текст. Язык – способность : [сб. ст.] к 60-летию Ю. Н. Караулова / Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова РАН. – М., 1995. – С. 260–276.
93. Макаров А. М. Світло українського бароко / А. М. Макаров. – К. : Мистецтво, 1994. – 288 с.
94. Маслюк В. П. Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні / В. П. Маслюк. – К. : Наукова думка, 1983. – 236 с.
95. Мацько Л. І. Методологія і методи стилістики / Л. І. Мацько // Стилістика української мови : підручник / О. М. Сидоренко, О. М. Мацько ; за ред. Л. І. Мацько. – К. : Вища шк., 2003. – С. 11–20.
96. Миронова В. М. Граматичні особливості латинської актової мови XV–XVI ст. в Україні (на матеріалі гродських і земських судових актів Галицької, Сяноцької, Перемишльської і Львівської адміністративних округ Галицької Русі) [Текст] : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.14 / Валентина Миколаївна Миронова. – К., 1999. – 140 с.
97. Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи / А. В. Михайлов // Историческая поэтика. – Москва.: Наука, 1994, С. 15-20.
98. Мицько І. З. Острозька слов'яно-греко-латинська академія (1576–1636) / Ігор Зіновійович Мицько. – К. : Наукова думка, 1990. – 190 с.

99. Мойсієнко А. К. Віршовий текст як динамічна структура / А. К. Мойсієнко // Мовознавство. – 2002. – № 2–3. – С. 3–9.
100. Морозов А. А. «Маньеризм» и «Барокко» как термины литературоведения [Текст] / А. А. Морозов // Русская литература. – 1966. – № 3. – С. 70–96.
101. Морозов А. А. М. В. Ломоносов : Путь к зрелости [Текст] / А. А. Морозов. – М.; Л. : Наука, 1962. – 487 с.
102. Морозов А. А. Основные задачи изучения славянского барокко [Текст] / А. А. Морозов // Советское славяноведение. – 1974. – № 4. – С. 54–66.
103. Морозов А. А. Ломоносов и барокко [Текст] / А. А. Морозов // Русская литература. – 1965. – № 2. – С. 70–96.
104. Морозов А. А. Проблема барокко в русской литературе XVII – начала XVIII века // Русская литература. – 1962. – № 3. – С. 3–38.
105. Морозов А. А. Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени / А. А. Морозов // Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века. – Л. : Наука, 1974. – С. 184–226.
106. Морозов П. Феофан Прокопович как писатель : Очерки из истории русской литературы в эпоху преобразований / П. Морозов. – СПб. : Тип. В. С. Балашова, 1880. – 403 с.
107. Москальская О. И. Грамматика текста : учебное пособие / О. И. Москальская. – М. : Высшая школа, 1981. – 183 с.
108. Мухин Н. Кієво-братскій училищный монастырь : историческій очеркъ (писано на Евгеніє-Румянцевскую премію) / Н. Мухинь. – К. : Тип. Г. Т. Корчакъ-Новицкаго, 1893. – 407 с.
109. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили : монография / Д. С. Наливайко.— К. : Мистецтво, 1980. – 288 с.

110. Наливайко Д. С. Київські поетики XVII – початку XVIII ст. в контексті європейського літературного процесу / Д. С. Наливайко // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI – XVIII ст. : [зб. ст.] / Відп. ред. О. В. Мишанич. – К. : Наукова думка, 1981. – С. 170–186.
111. Наливайко Д. С. Україна і європейське Відродження / Д. С. Наливайко // Вітчизна. – 1972. – № 5. – С. 183–199.
112. Наливайко Д. С. Українська література XVI–XVIII століть у слов'янському і європейському контексті / Наливайко Д. С., Кречотень В. І. // IX міжнародний з'їзд славістів : Слов'янські літератури. – К. : [б. вид.], 1983. – С. 18–42.
113. Наливайко Д. С. Києво-Могилянська академія і Європа / Д. С. Наливайко // Всесвіт. – 1972. – № 7. – С. 185–199.
114. Наливайко Д. С. Світ барокко / Д. С. Наливайко // Всесвіт. – 1976. – № 3. – С. 185–206.
115. Наливайко Д. С. Українське барокко в контексті європейського літературного процесу XVII ст. / Д. С. Наливайко // Радянське літературознавство. – 1972. – № 1. – С. 30–47.
116. Некрашевич-Короткая Ж. В. Латиноязычный героический эпос Беларуси в контексте европейской эпической традиции (XVI – первая половина XVII в.) / Жанна Вацлавовна Некрашевич-Короткая // Известия Национальной академии наук Беларуси : Серия гуманитарных наук. – Минск : Беларуская навука, 2009. – № 3. – С. 95–104.
117. Нерознак В. П. Теория словесности: старая и новая парадигмы / В. П. Нерознак // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста : Антология / Под ред. В. П. Нерознака. – М. : Akademia, 1997. – С. 8.

118. Нерознак В. П. Языковая личность / В. П. Нерознак, И. И. Халеева // Эффективная коммуникация: история, теория, практика : словарь-справочник. – М. : КРПА Олимп, 2005. – С. 587–591.
119. Ничик В. М. Феофан Прокопович в рукописных собраниях XVIII века / Ничик В. М., Рогович М. Д. // Русская литература. – 1976. – № 2. – С. 91–94.
120. Нічик В. М. Внесок діячів Києво-Могилянської академії в єднання духовних культур російського, українського й білоруського народів / В. М. Нічик // Філософська думка. – 1974. – № 5. – С. 67–80.
121. Новиков Л. А. Художественный текст и его анализ / Л. А. Новиков. – М. : Рус. яз. , 1988. – С. 16-17.
122. Нудьга Г. «De Russorum, Moscovitarum et Tartarorum...» / Г. Нудьга // Жовтень. – 1976. – № 10. – С. 145–152.
123. Огієнко І. І. Історія українського друкарства / Іван Огієнко. – К. : Либідь, 1994. – 446 с.
124. Одинцов В. В. Стилистика текста / В. В. Одинцов. – М. : Наука, 1980. – 261 с.
125. Перетц В. Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI–XVIII вв. / Владимир Николаевич Перетц. – Л. : Издательство АН СССР, 1926. – 176 с.

126. Петров М. І. Київська Могиллянська колегія (академія) і найважливіші моменти в розвитку київської художньої літератури XVII і XVIII ст. / М. І. Петров // Матеріали до вивчення історії української літератури [Текст] : в 5-ти т. : посібник для філологічних факультетів ун-тів і пед. ін-тів / ред. кол. : О. І. Білецький [та ін.]. – К. : Радянська школа, 1959–1966. – Т. 1. : Давня українська література. Доба феодалізму – до кінця XVIII ст. / упоряд. : О. І. Білецький, Ф. Я. Шолом. – 1959. – С. 485–503.
127. Петров Н. И. Значение Киевской академии в развитии духовных школ в России с учреждением св. Синода в 1721 г. и до половины XVIII века / Н. Петров. – К. : [б. изд.], 1904. – 110 с.
128. Петров Н. И. О словесных науках и литературных занятиях в Киевской академии от начала до ее преобразования в 1819 г. / Н. Петров // Труды Киевской духовной академии. – 1866. – Т. 2, № 7. – С. 305–330; Т. 3, № 11. – С. 343–388; № 12. – С. 522–569; 1867. – Т. 1, № 1. – С. 82–118; 1868. – Т. 1, № 3. – С. 465–525.
129. Петров Н. И. Очерки из истории украинской литературы XVII и XVIII веков: Киев. искусств. литература XVII — XVIII вв., преимущественно драмат. / Н. И. Петров. – К. : [б. изд.], 1911. – 535 с.
130. Петров Н. И. Выдержки из рукописной риторики Ф. Прокоповича, содержащие в себе изображение папистов и иезуитов / Н. И. Петров // Труды Киевской духовной академии. – 1865. – Кн. 4. – С. 614–637.
131. Петров Н. И. Из истории гомилетики в старой Киевской академии / Н. И. Петров // Труды Киевской духовной академии. – 1866. – Кн. 1. – С. 87–124.
132. Петров Н. И. Киевская академия во второй половине XVII века / Н. Петров. – К. : [б. изд.], 1895. – 171 с.

133. Петровский А. В. Личность в психологии : парадигма субъективности / А. В. Петровский. – Ростов н/Д. : Феникс, 1996. – 512 с.
134. Пешковский А. М. Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы / А. М. Пешковский. – М. : Гос. акад. художеств. наук, 1927. – 68 с.
135. Пищальникова В. А. Проблемы лингвоэстетического анализа художественного текста : учебное пособие / В. А. Пищальникова. – Барнаул : Изд-во Алтайск. ун-та, 1984. – 59 с.
136. Полякова Е. В. Стилистические и лингвоэстетические особенности рассказов Г. Х. Манро [Текст] дис. ... канд. філол. наук .. спец. 10.02.04 / Елена Владимировна Полякова. – М. , 2014. – 225 с.
137. Помазан І. О. Українська історична поезія епохи Бароко: генеза, розвиток, жанрова своєрідність [Текст] : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / Ігор Олександрович Помазан. – Х., 1998. – 156 с.
138. Попов П. М. З історії поетики на Україні (XVII – XVIII ст.). / П. М. Попов // Матеріали до вивчення історії української літератури [Текст] : в 5-ти т. : посібник для філологічних факультетів ун-тів і пед. ін-тів / ред. кол. : О. І. Білецький [та ін.]. – К. : Радянська школа, 1959–1966. – Т. 1. : Давня українська література. Доба феодалізму – до кінця XVIII ст. / упоряд. : О. І. Білецький, Ф. Я. Шолом. – 1959. – С. 393–403.
139. Попов П. М. Панегірик Крщоновича Лазарю Берановичу: невідоме черніг. вид. 80-х років XVII ст. / Попов П. М. – К. : [б. вид.], 1927. – 32 с.
140. Прокопович Ф. Про риторичне мистецтво / Ф. Прокопович ; Пер. І. В. Паславського // Філософська думка. – 1971. – № 1. – С. 99–109.
141. Прокопович Ф. Про риторичне мистецтво / Ф. Прокопович ; Пер. Ю. Ф. Мушака // Філософська думка. – 1970. – № 6. – С. 91–101 ;

142. Прокопович Ф. Про риторичне мистецтво / Ф. Прокопович // Прокопович Ф. Філософські твори. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 1. – С. 103–507.
143. Прокопович Ф. Сочинения / Ф. Прокопович ; Под ред. И. П. Еремина. – М., Л. : Изд-во АН СССР, 1961 – 512 с.
144. Регушевський Є. С. Рукописи професора О. С. Грузинського / Є. С. Регушевський // Радянське літературознавство. – 1970. – № 10. – С. 76–78.
145. Резанов В. Н. К вопросу о старинной драме : Теория школьной декламации по рукописным поэтикам. / В. Н. Резанов // ИОРЯС. – СПб, 1913. – Т. 18. – Кн. 1. – 40 с.
146. Резанова З. И. Лингвоперсонология: типы языковых личностей и личностно-ориентированное обучение: монография / под ред. Н. Д. Голева, Н. В. Сайковой, Э. П. Хомич / [Рец. З. И. Резановой, Е. В. Иванцовой] // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2009. – № 2 (6). – С. 127–131.
147. Рогович М. Д. Неопублікований Ф. Прокопович / М. Д. Рогович // Вітчизна. – 1969. – № 10. – С. 176–178.
148. Рождественский Ю. В. Общая филология : учебное пособие / Ю. В. Рождественский. – М. : Новое тысячелетие, 1996. – 326 с..
149. Рудковська А. Ю. Лінгвопоетичні особливості французької готичної прози (на матеріалі творів XVIII–XIX століть) [Текст] : автореф. дис... канд. філол. наук : спец. 10.02.05 / Рудковська Анна Юріївна. – К., 2006. – 20 с.
150. Сазонова Л. И. К вопросу о поэзии русского барокко / Л. И. Сазонова // Вопр. лит. – М. : Наука, 1985.-С. 109-129.

151. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія / О. О. Селіванова. – Полтава : Довкілля. – К., 2006. – 716 с.
152. Сенів М. Г. Засоби вираження просторового дейксису у латинській і сучасних мовах / Михайло Григорович Сенів // Наукова спадщина професора С. В. Семчинського і сучасна філологія : [зб. наук. праць] : у 2 ч. / [упоряд. та наук. ред. В. Ф. Чемес]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2001. – Ч. 2. – С. 372–380.
153. Сивокінь Г. М. Давні українські поетики / Г. М. Сивокінь. – Х. : Вид-во Харк. ун-ту, 1960. – 107 с.
154. Сивоконь Г. М. «Сад поэтический» / Г. М. Сивоконь // Вопросы литературы. – 1974. – № 5. – С. 254–260.
155. Сидоренко Г. К. Українське віршування / Г. К. Сидоренко. – К. : Київський університет, 1972. – 141 с.
156. Сидоренко Г. К. Історичні коріння і тенденції розвитку українського вірша / Г. К. Сидоренко // Українська мова і література в школі. – 1968. – № 6. – С. 6–14.
157. Сиротинина О. Б. Языковая личность и факторы, влияющие на ее становление / О. Б. Сиротинина // Термин и слово. – Н. Новгород, 1997. – С. 7–12.
158. Сиротіна В. О. Про специфіку словесних значень у художньому тексті / В. О. Сиротіна // Мовознавство. – 1981. – № 1. – С. 34–42.
159. Ситько О. М. Поетика української світської новолатинської поезії доби пізнього середньовіччя та бароко [Текст] : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / Олена Миколаївна Ситько. – Кіровоград, 2007. – 20 с.

160. Слово многоцінне. Хрестоматія української літератури, створеної різними мовами в епоху Ренесансу та Бароко XV–XVIII століть [Текст] : літ.-худож. вид. : В 4 кн. – Кн. 1. Література епохи ренесансу (друга половина XV–XVI століття). Література раннього бароко (80-ті роки XVI століття – 1632 рік) / упорядкув. : В. Шевчук, В. Яременко. – К. : Аконіт, 2006. – 800 с.
161. Слово многоцінне. Хрестоматія української літератури, створеної різними мовами в епоху Ренесансу та Бароко XV–XVIII століть [Текст] : літ.-худож. вид. : В 4 кн. – Кн. 2. Література високого бароко (1632–1709 рік) / упорядкув. : В. Шевчук, В. Яременко. – К. : Аконіт, 2006. – 800 с.
162. Слово многоцінне. Хрестоматія української літератури, створеної різними мовами в епоху Ренесансу та Бароко XV–XVIII століть [Текст] : літ.-худож. вид. : В 4 кн. – Кн. 3. Література високого бароко (1632–1709 рік) / упорядкув. : В. Шевчук, В. Яременко. – К. : Аконіт, 2006. – 800 с.
163. Слово многоцінне. Хрестоматія української літератури, створеної різними мовами в епоху Ренесансу та Бароко XV–XVIII століть [Текст] : літ.-худож. вид. : В 4 кн. – Кн. 4. Література пізнього бароко (1709–1798 рік) / упорядкув. : В. Шевчук, В. Яременко. – К. : Аконіт, 2006. – 800 с.
164. Слухай Н. В. Художественный образ в зеркале мифа этноса : М. Лермонтов, Т. Шевченко [Текст] / Н. В. Слухай. – К. : [б. и.], 1995. – 486 с.
165. Смирнов И. П. Барокко и опыт поэтической культуры начала XX века / И. П. Смирнов // Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. – М. : Наука, 1979. – С. 335-361.
166. Смуцинська І. В. Еволюція лінгвопоетики жанру французької авторської казки від XII ст. / І. В. Смуцинська, Г. С. Чайківська // Мовні і концептуальні картини світу : Зб. наук. праць]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2014. – Вип. 50, ч. 2. – С. 441–451.

167. Сорокин Ю. А. Человек говорящий в его модусах и отношениях : обзор-дискуссия / Ю. А. Сорокин // Массовая культура на рубеже XX–XXI веков : Человек и его дискурс : [Сб. науч. трудов] / Под ред. Ю. А. Сорокина ; ИЯ РАН. – М. : Азбуковник, 2003. – С. 7–23.
168. Софронова Л. А. Принцип отражения в поэтике барокко / Л. А. Софронова // Барокко в славянских культурах: [Сб. науч. трудов]. М.: Наука, 1982. – С. 83.
169. Студинський К. «Адельфотес» – граматика видана у Львові в 1591 р. / К. Студинський // Зап. Наук. Т-ва ім. Шевченка. – 1895. – Т. 7. – С. 5.
170. Студинський К. Панегірик «Εὐφώνια веселобрмячая», посвячени Петрови Могилі в р. 1633 / К. Студинський // Зап. Наук. Т-ва ім. Шевченка. – 1895. – Т. 8. – С. 1–12.
171. Ткаченко О. Г. Елегія в давній українській літературі / О. Г. Ткаченко. – Суми : Собор, 1996. – 118 с.
172. Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение : курс лекцій / Борис Викторович Томашевский. – Л. : Учпедгиз, 1959. – 536 с.
173. Тураева З. Я. Лингвистика текста: (текст : структура и семантика) : учеб. пособие для студ. пед. ин-тов по спец № 1193 «Иностранные языки» / З. Я. Тураева. – М. : Просвещение, 1986. – 127 с.
174. Українська поезія : середина XVII ст. / Упоряд., вступ. ст. та прим. В. І. Кречотня та М. М. Сулими. – К. : Наукова думка, 1992. – 104 с.
175. Фрумкина Р. М. Психолінгвистика : учеб. пособие для высш. учеб. заведений / Р. М. Фрумкина. – М. : Издательский центр, 2003. – 320 с.
176. Хижняк З. І. З історії Києво-Могилянської Академії XVII–XVIII ст. / З. І. Хижняк. – К. : ВД «КМ Академія», 2005. – 62 с.

177. Хижняк З. І. Ректори Києво-Могилянської академії 1615–1817 рр. / З. І. Хижняк. – К. : ВД «КМ Академія», 2002. – 189 с.
178. Циганок О. Про перспективні напрямки дослідження давніх українських поетик / О. Циганок // Мандрівець. – 2012. – № 5. – С. 69–72. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mandriv_2012_5_16
179. Циганок О. М. Профунеральний лист в українських латиномовних поетиках та риториках XVII – XVIII ст. / О. М. Циганок // Літературознавчі студії : [Зб. наук. праць]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2013. – Вип. 40, ч. 2. – С. 305–311.
180. Циганок О. М. Фунеральне письменство в українських поетиках і риториках XVII–XVIII ст.: теорія та взірці. : монографія / О. М. Циганок. – Вінниця : ПП «ГД «Едельвейс і К», 2014. – 362 с.
181. Циганок О. М. Шляхи рецепції шкільної латинської епітафії IV–VI ст. в українських барокових поетиках / О. Циганок // Мандрівець. – 2012. – № 3. – С. 64–65. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mandriv_2012_3_12
182. Чаковская М. С. Текст как сообщение и воздействие / М. С. Чаковская. – М. : Высшая школа, 1986. – 128 с.
183. Чижевський Д. І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Д. І. Чижевський. – Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США, 1956. – 511 с.
184. Чижевський Д. І. Українське літературне бароко : вибр. праці з давньої л-ри / Дмитро Іванович Чижевський. – К. : Обереги, 2003. – 576 с. – (Серія «Київська бібліотека давнього українського письменства» ; Т. 4).
185. Чистович И. А. Феофан Прокопович и его время / И. А. Чистович. – СПб. : Тип. Имп. Академии наук, 1868. – 751 с.

186. Шанский Н. М. Лингвистический анализ художественного текста / Н. М. Шанский. – Л. : Просвещение, 1990. – С. 32.
187. Шевченко-Савчинська Л. Г. Латиномовна українська література. Загальний огляд : монографія / Л. Г. Шевченко-Савчинська. – К. : Медієвіст, 2013. – 218 с.
188. Шевченко-Савчинська Л. Г. Новолатинська література – класична область пограниччя культур. Український аспект / Л. Г. Шевченко-Савчинська // Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Сер. : Філологічна. – 2012. – Вип. 27. – С. 321–324. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2012_27_97.
189. Шевченко-Савчинська Л. Г. Переваги філолого-історичного методу дослідження новолатинської літератури (на прикладі «*De virtutibus Graecorum et Romanorum...*» Романа Тимківського) / Л. Г. Шевченко-Савчинська // *Studia linguistica* : [Зб. наук. праць]. – К. : ВД Дмитра Бурого, 2014. – Вип. VIII. – С. 254–259.
190. Шевчук В. О. Муза Роксоланська : українська література XVI–XVIII ст. : у 2 кн. / В. Шевчук. – К. : Либідь, 2004. – Кн. 1 : Ренесанс. Бароко. – 401 с.
191. Шуляк С. А. Лінгвопоетика і проблеми організації текстових структур / С. А. Шуляк // Психолого-педагогічні проблеми сільської школи. – 2008. – № 25. – С. 92–97.
192. Щербина Р. А. Латинськомовна історіографія в Україні середини XVII ст. як мовно-культурне джерело (на матеріалі хронік про Визвольну війну українського народу 1648–1657 років) [Текст] : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.14 / Р. А. Щербина. – К., 2006. – 19 с.

193. Якобсон Р. Лінгвістика і поетика / Роман Якобсон ; [перекл. О. Демська] // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [ред. М. Зубрицька]. – Вид. 2-е, доп. – Львів : Літопис, 2001. – С. 465–487.
194. Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии / Роман Якобсон // Семиотика. – М. : Радуга, 1983. – С. 462–482.
195. Яковенко Н. Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XIV–XVII ст. / Наталя Яковенко. – К. : Критика, 2002. – 416 с. – (Серія «Критичні студії» ; Вип. 1).
196. Якубинський Л. П. О звуках стихотворного языка / Л. П. Якубинський // Поэтика : сборники по теории поэтического языка. – Петроград, 1919. – Вып. 3. – С. 45.
197. Яременко М. В. 1701 рік в історії Могилянської академії / Максим Яременко // Пам'ятки України. – 2014. – № 11. – С. 6–13.
198. *Camoenae in Parnasso Kijovo-Mihilaneo ad suavissimum caelestis musae Mariae modulamen duplici oratoris poëticoque sono inter amoena litterariorum ludorum spectacula suum devote exhibens tenorem anno coelitus orbi astra ex quo sevit gaudia Musa 1689 : рукопис // Відділ рукописів НБУВ. – 657/448 С ; 658/449 С. – 221 арк.*
199. *Cedrus Apollinis pharetrali Rossiaco Orpheo ob bicornem exstruendam cytharam bino poëseos et rhetorices stylo instructam ad concessum pennis gloriae mentibus ac montibus instans in bicolli Kijovo-Mohyleano Parnasso erecta et ad fluvium Borysthenem pegaseis fontibus irrigata anno 1702 : рукопис // Відділ рукописів НБУВ. – ДС/П 241. – 209 арк.*
200. *Cunae Bethleemicae (1686 – 1687) : рукопис // Відділ рукописів НБУВ. – 499 П / 1729. – 298 арк.*

201. Cytheron bivertex irriguis poëtico-oratorii eloquii fontibus rorans in collegio Mohilaeano polonis neovatibus erectus atque clarissimae cytheroniadi castissimae Virgini Mariae sacratus anno quo Filius aeterni Patris hanc dimissus in oram (1694 – 1695) : рукопис // Відділ рукописів НБУВ. – ДС/П 235. – 203 арк.
202. De arte poëtica libri III ad usum et institutionem studiosae iuventutis Roxolanae dictati in orthodoxa Academia Mohyleana anno Domini 1705 : рукопис // Відділ рукописів НБУВ. – ДС/П 248. – 97 арк.
203. Dictionnaire etymologique de la langue françoise par M. Ménage. – Paris : 1750. – 1445 p.
204. Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, mis en ordre par M. Diderot de l'Académie des Sciences et Belles-Lettres de Prusse, et quant à la partie mathématique, par M. d'Alembert de l'Académie royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse et de la Société royale de Londres. – Paris : 1751–1772. – V. 1. – 1751–1758. – 950 p.
205. Fons Castalius in duplices rivulos solutam scilicet et ligatam orationem Kijovo-Mohilaeanis musis consecratus felici auspicio emanavit anno Domini 1685 : рукопис // Відділ рукописів НБУВ. – 656 / 446 С. – 85 арк.
206. Hortus poëticus legendi gratia flores et fructus ligatae et solutae orationis in alma Kijoviensi Academia Mohylozaborowsiana in maius alimentum Roxolano abdolonimo eiusque orthodoxae patriae penes Iordanicum et marianum pontum pastinatus Anno quo eXIMie LeCta Urbs gLaDIIs ozoV IUssIt Anno Calendis 8bris 1 1736 Anno : рукопис // Відділ рукописів НБУВ. – ДС/ 261. – 209 арк. ; 521 П/1710. – 162 арк.

207. Idea artis poeseos ad usum et institutionem studiosae iuventuti Roxolanae tradita in orthodoxa Kijoviensi Academia a reverendissimo patre Laurentio Gorka professore poeseos anno quo praesule Barlaamo Kijoff detracta parenlat scilicet 1707 Iacobi Rudinski: рукопис // Відділ рукописів НБУВ. – ДА/П 420. – 361 арк.
208. Krzyzanowski J. Szkice folklorystyczne / J. Krzyzanowski. – Krakow : 1980. – С. 266.
209. Leo Roxolanus ad Apollinis citharam et pedes erectus sive Nobilis Collegii Leopoliensis S. Jesu juvenus poeseos instructa praeceptis anno ligati verbi 1693 : рукопис // Відділ рукописів НБУВ. – 674 / 463 С. – Арк. 137–197.
210. Lyra Heliconis intra regiam aviti tentorii supremi domini maecenatis patris pastoris illustrissimi sanctissimo digito citata atque geminum solutae nempe et ligatae orationis melos in alma Mohilomazepiana Academia Roxolanis neovatibus eiusdem benedictionis auspiciis concinnans ... sub reverendo patre Paisio Kлеріе. 1709 : рукопис // Відділ рукописів НБУВ. – 674/463 С. – 183 арк.
211. Parnassus alias Apollini cythara nobis exercitium poëticum in Collegio Kievomohilano traditum et explicatum anno verbi Incarnati 1719 in annum 1720 : рукопис // Відділ рукописів НБУВ. – ДС / П 252. – 254 арк.
212. Praecepta de arte poëtica in usum Roxolanae iuventuti in alma ac orthodoxa Kijovo-Mohylo-Zaborowsciana Academia tradita et explicata 1735 : рукопис // Відділ рукописів НБУВ. – ДА П / 424. – 169 арк.
213. Procopowič Th. Illustrissimi ac reverendissimi Theopani Procopowič Miscellanea sacra, variis temporibus edita, nunc primum collata publicoque edita / Procopowič Th. — Vratislaviae, 1744. — 324 p.

214. Procopowič Th. Lucubrationes illustrissimi ac reverendissimi Theophani Procopowič quae (praeter unam narrationem) iam poëmata, iam epistolas, iam orationes in se comprehendunt. Nunc primum in unum corpus collatae et in publicam lucern editae / Procopowič Th. – Vratislaviae, 1743. – 284 p.
215. Rosa inter spinas seu Ars poëseos suos continens difficultatum aculeos concluso horto Mariae in debitum venerationis cultum dedita atque neopoëtis ad carpendum ex ea tam ligati quam soluti eloqui fructum in Helicone Mohilaeano explicata anno quo Deus quaeque potens laurum construxit ab Ozov (1696 – 1697) : рукопис // Відділ рукописів НБУВ. – 665/456 С. — 230 арк. ; ДС/П 237. – 106 арк.
216. Wiśniowski Gregorius. Iter laureatum : [Панегірик Йоасафові Кроковському] // Відділ рідкісної книги НБУВ. – 1604. – Арк. 141–159 зв.

Лексикографічні джерела

217. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов : [лингвостилистика, синтаксис, морфология, фonomорфология, фонетика, лексикология : около 7000 терминов] / Ольга Сергеевна Ахманова. – Изд. 5-е. – Москва : Либроком : URSS, 2009. – 569 с.
218. Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь : более 200 000 слов и словосочет. / Иосиф Хананович Дворецкий. – Изд. 12-е, стер. – М. : Дрофа : Русский язык-Медиа, 2009. – 1055 с.
219. Жеребило Т. В. Словарь лингвистических терминов / Т. В. Жеребило. – Изд. 5-е, испр. и доп. – Назрань : ООО «Пилигрим», 2010. – 486 с.
220. Короткий словник лінгвістичних термінів / за ред. С. Я. Єрмоленко. – К. : Либідь, 2001. – 224 с.