

Українсько-сербський збірник:

УКРАС

ІСТОРИЯ ° КУЛЬТУРА ° МИСТЕЦТВО



Українсько-сербський збірник:

# УКРАС

ІСТОРИЯ ° КУЛЬТУРА ° МИСТЕЦТВО

випуск 1 (5)

рік 2010

Київ, «Темпора», 2011

УДК 93+008+7](477):(497.11)]082.2  
ББК 63+71+85(4 Укр)(4 Юго)  
У 45

#### РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Деян Айдачич — головний редактор  
Оксана Микитенко  
Алла Татаренко

#### РЕДАКЦІЙНА РАДА

Михайло Гуць (Київ)  
Олена Дзюба (Київ)  
Микола Зубов (Одеса)  
Олег Павлюченко (Київ)  
Людмила Попович (Белград)  
Павло Рудяков (Київ)  
Міодраг Сібінович (Белград)  
Валерій Яровий (Київ)

Перша сторінка обкладинки: Гравюра з книги «Исторія разныхъ славенскихъ народовъ, найпаче болгаръ, хорватовъ и сербовъ изъ тмы забвенія изытая». — Вієнна, 1794.

Друга сторінка обкладинки: Літографія Атанаса Йовановича «Йован Раїч», 1852 р.

Третя сторінка обкладинки: Відкриття пам'ятної дошки Йовану Раїчу, 2009 р.

*Літ. редактор:* Леся Марченко  
*Верстка та обкладинка:* Марія Шмуратко

УДК 93+008+7](477):(497.11)]082.2  
ББК 63+71+85(4 Укр)(4 Юго)

© «Українська», 2010

## ЗМІСТ

### ЙОВАН РАЇЧ – ІСТОРИК І ПИСЬМЕННИК

<i>Максим Яременко: Навчання Йована Раїча в Києво-Могилянській академії</i> . . . . .	9
<i>Деян Айдачич: «Про богів та благочестя слов'ян» в «Історії різних слов'янських народів» (1794) Йована Раїча</i> . . .	19
<i>Драгана Грбич: Йован Раїч і Феофан Прокопович</i> . . . . .	26
<i>Мирослав Тимотієвич: Алгоритичні персоніфікації Йована Раїча на заголовних сторінках «Теологічного тіла»</i> . . . .	43
<i>Марта Фрайнд: Принципи обробки Йованом Раїчем «Трагікомедії» Е. Козачинського</i> . . . . .	57
<i>Юрій Пелешенко: Йован Раїч і українська поезія XVIII ст.</i> . . . .	68
<i>Віталій Курінний: У Могилянці вшанували Йована Раїча</i> . . . .	75

### СТАН УКРАЇНСЬКО-СЕРБСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ

<i>Вероніка Ярмач: На перехресті художніх світів</i> . . . . .	79
<i>Оксана Микитенко: Сербські переклади на сторінках «Всесвіту»</i> . . . . .	98
<i>Антології та авторські книги сербських авторів українською мовою</i> . . . . .	109
<i>Наталія Білик: Роман Мілети Продановича «Колекція» у світлі сучасного українського перекладу</i> . . . . .	114
<i>Вероніка Ярмач: Вук Драшкович «Суддя» (Пропозиція для перекладу)</i> . . . . .	117
<i>Вероніка Ярмач: Віда Огненович «Отруйне молочко кульбаби» (Пропозиція для перекладу)</i> . . . . .	119

### ПРАЦІ ВЕРОНІКИ ЯРМАК

<i>Вероніка Ярмач, Маргарита Пономаренко: Лінгвостилістика тюркізмів у сербській мові (на матеріалі поетичних творів А. Шантича)</i> . . . . .	123
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

<i>Вероніка Ярмач: Проблема передачі претеритів у перекладах українського поетичного дискурсу сербською мовою</i> .....	138
<i>Вероніка Ярмач: Сучасна поетична колористика (Міжслов'янські лінгвостилістичні паралелі)</i> .....	153
<i>Вероніка Ярмач: Синтетичні та аналітичні претерити як опорні елементи процесуальної структури різних видів прозового діалогічного дискурсу (на матеріалі творів Симо Матавуля та Іво Чипіко)</i> .....	165
<i>Вероніка Ярмач: Претерити як стилетворчі елементи сербського критичного дискурсу кінця ХІХ — початку ХХ ст.</i> .....	176
<i>Вероніка Ярмач: Стилістична транспозиція аналітичних і синтетичних темпоральних конструкцій зі значенням минулого як джерело їх експресивності в есеїстичній творчості Йована Дучича</i> .....	186
<i>Вероніка Ярмач: Аорист у поезії та прозі Й. Дучича</i> .....	197
<i>Вероніка Ярмач: Стилістичні функції неповного перфекта в сербській літературній мові кінця ХІХ — початку ХХ ст.</i> .....	204
<i>Вероніка Ярмач: Вербоїди та прислівники як темпоральний фон роману Вука Драшковича «Ніч генерала»</i> .....	217
<i>Вероніка Ярмач: Стилістичні особливості використання претеритальних конструкцій у романі Мілети Продановича «Сад у Венеції» та в його перекладі українською мовою</i> .....	226
<i>Бібліографія кандидата філологічних наук, доцента В. І. Ярмач (сербістика)</i> .....	239
<b>СЕРБЬСЬКА КУЛЬТУРА В УКРАЇНІ: ХРОНІКА 2010 р.</b> .....	244
<b>ПРО АВТОРІВ</b> .....	247



ІОВАН РАІЧ – ІСТОРИК І ПИСЬМЕННИК





## Навчання Йована Раїча в Києво-Могиллянській академії

Перш ніж почати розгляд винесеної у заголовок теми, слід зазначити, що її формулювання занадто «гучне». Справді-бо, і сучасні українські історики, і дослідники Києво-Могиллянської академії XIX — початку XX ст. щодо Раїча зазначали тільки, що він навчався у Києві. Відомі сьогодні академічні історичні джерела замовчують ім'я цього знаного серба. Навіть час його студій в Україні дослідники датують по-різному, або й взагалі воліють не апелювати до чітких хронологічних меж, вказуючи, натомість, доволі широко на 1750-ті роки\*.

Певні припущення про початок навчання Йована Раїча можна зробити, базуючись на інформації документів Київської губернської канцелярії. Серед останніх містяться матеріали про, що перетинали кордон Російської імперії та складали присягу на вірність імператорському престолу (остання процедура була обов'язковою для іноземців, що планували довший час перебувати в межах імперії, але й не перешкоджала їх виїзду за кордон). Серед «заграничних» прибульців, які присягали у травні та в наступні місяці 1754 р., значиться «Іоанъ Равичъ»\*\*. Така вкрай лаконічна інформація, що не містить детальнішої вказівки на походження особи, надається тільки для припущень про тожність відомого серба з цим чоловіком. Ідентифікацію ускладнює й той факт, що в Україні прізвище «Равич» мали не лише іноземці, а, приміром, уродженці українських територій Речі Посполитої. Так, 1741 р. серед урядників київського магістрату значився райця Равич\*\*\*. В академічній книзі для щорічного збору пожертв на Сироїд, «въ которой уписуются имена и прозвания добротных дателей съ киевоподолскихъ міщанъ», під 1757 р.

---

\* Саме так неконкретно 1750-и рр. датовано навчання Раїча в Академії в енциклопедичному виданні, що вже за своїм характером претендує на певний підсумок наукових досягнень попереднього часу: *Києво-Могиллянська академія в іменах, XVII–XVIII ст.: Енцикл. видання.* — К., 2001. — С. 452.

\*\* Центральний державний історичний архів України у м. Києві (далі — ЦДІАК України). — Ф. 59. — Оп. 1. — Спр. 1591. — Арк. 32 зв.

\*\*\* *Акты и документы, относящиеся к истории Киевской академии. Отделение II (1721–1795 гг.) / Со введением и примечаниями Н. И. Петрова* (далі — *АцД*). — К., 1904. — Т. I (1721–1750 гг.). — Ч. 1. — С. 259. — № L.

другим серед кількох десятків осіб записаний якийсь «Іоанъ Равичъ» — один із трьох, які пожертвували найбільші суми у 50 копійок. Аналогічно згаданий добродій учинив і наступного року\*. Фіксація в обох випадках на початку переліків та помітна сума милостині недвозначно вказують на важливе місце цього достойника серед київських міських громадян. Не виключено, що це міг бути згаданий безіменний райця або його родич. 1761 чи 1762 р. серед могилянських студентів у школі граматики навчались «Григорій Равичъ» та «Іванъ Равичъ»\*\*. Утім, місце їх походження теж невідоме. Відсутність згадок про обох у реєстрах студентів із родин священно- і церковнослужителів дозволяє припустити, що йдеться або про представників світських станів з Гетьманщини (не виключено — з Києва), або ж про прибульців з-за кордону. Крім того, досить поширеною тоді була практика складання присяги вже після початку навчання. При здійсненні цієї процедури студенти зазвичай виділялися в окрему групу, але біля прізвища Равича ніякого маркування немає. Якщо припустити, що Іоан Равич, який присягав у Києві в першій половині 1754 р., був саме нашим героєм, то початок студій серба в Академії слід датувати вереснем того ж року.

Навчання сербів у Київській академії та зв'язки могилянців із Сербією у XVIII ст. детально досліджені. Яскравою ілюстрацією такої взаємодії може слугувати місія Мануїла (в чернецтві — Михаїла) Козачинського, який прибув у Сербію на прохання митрополита Вікентія (Іоановича) 1733 р. У Карловцях Мануїл викладав синтаксиму, поетику й риторику, а 1738 р. повернувся до Києва\*\*\*. Саме тут у «славено-латинських школах» під опікою колишнього могилянського вихованця ніби й розпочав «заправлятися науками» Йован Раїч\*\*\*\*, який, зрештою, теж потрапив до Києва. За підрахунками Миколи Петрова, тільки впродовж 1721–1762 рр. у Київських Атенах студіював щонайменше 31 серб\*\*\*\*\*, а у 1754 р., коли до міста, ймовірно, прибув

\* ЦДІАК України, ф. 1711, оп. 1, спр. 2, арк. 3, 4.

\*\* Там само, ф. 59, оп. 1, спр. 3552, арк. 5 зв.

\*\*\* Цікаво, що від 1736 р. Козачинський, будучи світською людиною, на вимогу Вікентія почав проповідувати. Це викликало невдоволення римо-католиків, тож Мануїл був вимушений висвятитися на священника (Там само, ф. 130, оп. 1, спр. 16, арк. 41–42 зв.).

\*\*\*\* *Киево-Могилянська академія в іменах, XVII–XVIII ст.* — С. 452.

\*\*\*\*\* Петров Н. Воспитанники Киевской Академии из сербов с начала синодального периода и до царствование Екатерины II (1721–1762 гг.) // *Отдельный оттиск из Известий Отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук.* — 1904. — Т. IX. — Кн. 4. — С. 3, 9–12, 15.

наш герой, у зворотному напрямку відправлено (26 листопада) одного з вихованців Академії: через Снітинський форпост за кордон Російської імперії вийшов «Киевской академії иеромонах Иосифъ Савичъ до Сербіи к преосвященному Сербскому Висариону, епископу Бачкому, проповеднику»\*. Принагідно зазначу, що і в наступні століття вже у стінах Київської духовної академії (1819–1923; саме в такій іпостасі після реформи поставили колишні Могиллянські «латинські школи») серби були одними із нечисленних, але постійно присутніх студентів: за століття функціонування навчального закладу його закінчили близько сотні осіб, серед них — майбутні церковні ієрархи, засновники навчальних закладів на батьківщині, письменники та науковці. Дехто з вихованців-сербів лишився працювати в Україні, як-от ректор Полтавської духовної семінарії Іван Пічета (1844–1920).

Вихідці з Сербії у XVIII ст. відвідували й інші українські «латинські училища». Зокрема, 29 липня 1746 р. 28-літній Мойсей Панагіотович, монах сербського «Стониколского прозиваемого Хермня мнстря», просив переяславського єпископа дозволити навчання «славенолатинского языка» у Переяславському колегіумі. Він народився у Белграді, а чернечий постриг прийняв 1734 р. у монастирі, «имянуемомъ Хермне». За 10 років «рады обучения латинского и греческого языка, жіль онъ, Мойсей, Венгерской земли въ городі Егері» при грецькій Миколаївській церкві. З початковими знаннями латинської та грецької мов чернець прибув до Переяслава і на 1749 р. у тамтешньому навчальному закладі дійшов до риторики та клопотався про дозвіл продовжити студії у Московській академії\*\*.

1755 р., коли у Києві мав студіювати Раїч, до Переяславського колегіуму прийняли Петра Іоаннова, який прибув «Цесаріи сербской націи зъ города Карловець въ Россію для обучения латинского и російского языковъ»\*\*\*. Вихідці із Сербії навчалися також у Харківському колегіумі\*\*\*\*.

\* ЦДІАК України, ф. 59, оп. 1, спр. 2519, арк. 69, 80 зв. Можливо, це той самий серб-монах Йосиф, який, за даними Петрова, мав залишити Київ разом із Ісаєю Новаковичем 1755 р. (Петров Н. Воспитанники Киевской Академии из сербов с начала синодального периода и до царствование Екатерины II (1721–1762 гг.). — С. 11).

\*\* ЦДІАК України, ф. 990, оп. 1, спр. 96, арк. 1–2 зв., 4–4 зв., 10. Дякую за вказівку на цю та наступну справи Лідії Андріївни Сухих — досвідченому архівісту, яка досліджувала, серед іншого, переселення сербів на територію України.

\*\*\* Там само, спр. 271, арк. 1–1 зв.

\*\*\*\* Посохова Л. Ю. *Харківський колегіум (XVIII — перша половина XIX ст.)*. — Х., 1999. — С. 49.

Заходи сербських і київських митрополитів, викликані у XVIII ст. потребою православних балканців конкурувати з Католицькою Церквою, зумовили тісні українсько-сербських взаємини у справі шкільництва\*. Навчання Йована Раїча припало на час активного переселення його земляків на територію України та створення ними компактних адміністративно-територіальних і військових одиниць Новосербія та Слов'яносербія. Більше того, розквартирування військових-сербів у Києві на Подолі призвело у першій половині 1750-х рр. до конфліктів між ними та могилянськими спудеями, зокрема через «житлове» питання\*\*. 7 лютого 1755 р. Синод у відповідь на клопотання генерал-майора Хорвата навіть наказував київському митрополиту намагатися не відпускати православних ченців із «Цесарії» після навчання в Академії до сербського преосвященного. Натомість вимагалось, аби київський владика «елико возможныя свои употреблял по пристойности увещания, внушая им пристойным образом и то, что они и в Российской империи по усмотрению состояния их с уважением содержаны быть имеют». Таким чином Хорват сподівався поселити чорне духовенство у Новій Сербії і за його допомогою сприяти переходу «материкових» земляків під своє командування\*\*\*.

Чому ж академічна документація, відома дослідникам, не фіксувала серед студентів 1750-х рр. нашого героя? Можливо, подальші пошуки дозволять натрапити на слід Раїча у Києві. Проте не варто забувати, що у навчальному закладі спеціальна щорічна фіксація студентів із зазначенням інформації про кожного з них, стосувалася виключно вихідців із духовного стану з підросійської України. Інші згадки про вихованців носили принагідний частковий характер. «Втрапити в історію» можна було, порушивши звичний, «нормативний» ритм академічного життя, приміром, «відзначившись» у бійці, конфлікті з викладачем тощо. Тоді починалися судові розбори і, як наслідок, з'являлися письмові матеріали. Вочевидь, Раїча оминула така доля. За «класичним» варіантом, закінчення навчання в Академії мало увінчатися видачею атестату, підписаного префектом, в якому вказувалося на час перебування у науці, її успішне завершення та складання присяги. Однак є всі підстави твердити, що чимало студентів полишало Київські Атени без письмового підтвердження факту

\* Див.: Петров Н. Воспитанники Киевской Академии из сербов с начала синодального периода и до царствование Екатерины II (1721–1762 гг.). — С. 3–8.

\*\* *АцД.* — К., 1905. — Т. II. — С. 101–103. — № XL.

\*\*\* Там само. — С. 147–148. — № LX.

студій. До того ж, не відомо, чи в Академії зберігалися копії або чернетки виписаних атестатів, а за дозволом видати такий документ часто зверталися не до керівництва «шкіл», а до київського митрополита (в юрисдикції якого перебував заклад), тож записи, що засвідчували факт навчання того чи іншого студента, могли взагалі не зберігатися у могилянському діловодстві. Оригінал свідоцтва мандрував із колишнім вихованцем і опинявся там, де той шукав «хліба насущного». Таким чином, атестат Раїча, якщо він його отримав, слід шукати у Сербії. Зрештою, за припущенням дослідників, пожежа 1780 р., яка знищила академічну бібліотеку, могла те саме зробити і з архівом навчального закладу, ліквідувавши інформацію про його вихованців.

Через брак відомостей про навчання Йована Раїча в Могилянській академії можемо робити лише загальні припущення, що базуються на знаннях про історію «шкіл» 1750-х років. У це десятиліття до закладу вступило чимало вихованців, хоч і менше, ніж у другій половині 1740-х чи у 1760-і роки. Так, 1753 р. у Київських Атенах навчалися 1013, у 1754 — 844, 1755 — 1003, 1756 — 908, 1757 — 869, у 1758 — 854 особи. Натомість із 1744 по 1748 р. та у 1763–1765 рр. кількість вихованців завжди перевищувала 1100, а в 1761–1762 і 1766–1769 — 1000 студеїв\*. Наведена статистика, яка за два роки може показувати помітні коливання чисельності вихованців, підтверджує відому практику українського «латинського» шкільництва — студенти (окрім вихідців із духовенства) починали навчатися чи залишали заклад за власним бажанням, і ніхто не міг заборонити їм так чинити. Отож плінність студентського контингенту була доволі помітною. Загалом за кількістю вихованців у 1750-і роки Київська академія залишалася не тільки найбільшим навчальним закладом підросійської України та Російської імперії, а могла рівнятися до подібних «шкіл» сусідньої Речі Посполитої. Для порівняння, у Московській академії в першій половині XVIII ст. кількість студентів коливалася від 200 до 600 осіб\*\*, у Санкт-Петербурзькій після її заснування 1721 р. вона становила від 26 до 82 у перші п'ять навчальних років і в наступні десятиліття не перевищувала останнього показника\*\*\*.

\* *Києво-Могилянська Академія кін. XVII — поч. XIX ст.: повсякденна історія. Зб. док. / Упор. О. Ф. Задорожна, Т. Л. Кузик, З. І. Хижняк, М. В. Яременко. — К., 2005. — С. 237. — № 151.*

\*\* *Смирнов С. История Московской славяно-греко-латинской академии. — М., 1855. — С. 180–181.*

\*\*\* *Чистович И. История С.Петербургской духовной академии. — СПб., 1857. — С. 11, 44–45.*

Упродовж XVIII ст. чисельність вихованців львівських єзуїтських «шкіл» коливалася між 550 і 700 хлопців, а у Віленській академії в середньому становила 800 аліумнів\*.

Розміром студентської корпорації Могилянські «школи» виділялися також на фоні закладів іншого типу. Зокрема, в перші шість десятиліть XVIII ст. у Краківському університеті число вихованців орієнтовно становило 650–750 студентів, а загалом сумарна оцінка усіх краківських «студіозів» називає близько 2 тисяч осіб\*\*. У Братиславі, де в XVIII ст. функціонували протестантський ліцей, католицька гімназія та Королівська юридична академія, навчалася трохи більше тисячі студентів\*\*\*. У 28 німецьких університетах початку XVIII ст. разом студіювало майже 9 тисяч осіб, а середня чисельність в одному становила приблизно 290 чоловік. Кількатисячними залишалися тільки навчальні заклади Іберійського півострова, а в Парижі більше тисячі вихованців налічувалося на одному юридичному факультеті\*\*\*\*. Зате щорічне число вступників до Московського університету від 1755 до кінця 1770-х років не перевищувало 25 осіб, нараховуючи в середньому 15 чоловік. Затим їх кількість коливалася від 17 до 54 новоприбулих, а з 1785 р. знову скоротилася. У 1760 р., наприклад, у закладі навчалася 54 особи\*\*\*\*\*.

Що ж міг почути Йован Райч на лекціях у Києві та від кого з професорів? Впродовж 1751–1755 рр. Академію очолював ректор Георгій Кониський (майбутній білоруський владика, засновник Могилівської семінарії за зразком *Alma Mater*), а затим до 1758 р. Манасія Максимович (навчався не лише в Києві, а й за кордоном, де згодом також друкувався). Ректори викладали теологію. Філософії навчали префекти Давид Нащинський (1753–1755 рр., слухав лекції в німецьких університетах, навчав німецької мови у Києві, майбутній ректор), Авраамій Флоринський (1755–1757 рр., першу половину 1755 р. викладав риторику\*\*\*\*\*) та один

\* Bednarski S., T.J. *Upadek i Odrodzenie szkół jezuickich w Polsce. Studium z dziejów kultury i szkolnictwa Polskiego*. — Kraków, 2003. — S. 117.

\*\* *Dzieje Uniwersytetu Jagiellońskiego w latach 1364–1764*. — Kraków, 1964. — Т. I. — S. 368–369.

\*\*\* Даниш М. Українські студенти в Братиславському ліцеї у XVIII ст. // *Український історичний журнал*. — 1991. — № 3. — С. 63.

\*\*\*\* Di Simone M. R. *Admission // A History of the University in Europe*. — Cambridge, 1996. — Vol. II. *Universities in Early Modern Europe (1500–1800)*. — P. 302–311.

\*\*\*\*\* Феофанов А. М. Социальный состав и численность студентов Московского университета во второй половине XVIII — первой четверти XIX века // *Отечественная история*. — 2006. — № 6. — С. 120–121.

\*\*\*\*\* *Изд.* — К., 1905. — Т. II. — С. 411. — № СXXXI.

із найпомітніших вихованців і очільників Могилянських «шкіл», майбутній ректор та київський митрополит Самуїл Миславський (1757–1761 рр., у 1755 р. — професор піітики, а в 1756 р. — риторики)\*. Останній навіть листувався з відомим бранденбурзьким професором Християном Баумейстером, який в одному з листів до київського префекта 1758 р. зробив йому наступний комплімент: «Не думайте Вы, что Брандебурская Академия господина предостойного Академии Киевской префекта Самуила Миславского не знает; я уповаю, и в самом Париже он почтен тем именем, которим украшается тамошнее Сорбонское училище»\*\*.

З-поміж професорів інших курсів Раїч міг слухати ієромонахів Володимира Каліграфа (викладав риторики у 1753–1754 рр.), Теофіла Несіна (у 1754–1755 рр. читав поетику, а в 1755–1756 рр. — риторіку), Ісаакія Савицького (викладача піітики у 1757–1759 рр.). Навчителем німецької, гебрійської (з 1752 р.) та французької (з 1753 р.) був вихованець київського, а також угорських і пруських навчальних закладів священник Констянтин Крижановський. 1758 р. викладання німецької, а 1760 р. і французької мов перейшло до Томи Халчинського. Від 1753 до 1758 р. грецької мови навчав Віктор Ладиженський, який також у 1756 р. одночасно викладав арифметику, а від 1758 р. — риторіку. Від 1758 р. грецький клас перейшов під опіку Григорія Горлянського, а з наступного року — Єфрема Дяковського\*\*\*.

Кістяк могилянського курікулюму був традиційним для гуманістичної школи підвищеного типу: граматичні класи, в яких завоювали латинську мову (адже від граматики всі основні курси мали викладатися латиною), піітика, риторика, філософія та теологія. Навряд чи варто детально звертатися до кожної школи окремо, тим паче, що Раїч, з огляду на певну підготовку, не мусив починати навчання з «нуля». Зупинимось лише на середніх та вищих класах. Отож, згідно з рішеннями київського митрополита 1752 р. у відповідь на академічні пропозиції, в поетиці мали студіювати «Цицероновы епистолаы, науку о периодах и их разборе», правила розстановки наголосів, «науку о хрии», «de generibus carminum науку», «тропи и фигуры протолковать», а віршування вивчали і на латинських та польських прикладах, і на російських (із творів Феофана (Прокоповича) чи Михайла Ломоносова). У риторіці студенти опановували теорію та практику красномовства,

\* Там само. — С. 412. — № СXXXI; *Києво-Могилянська Академія кін. XVII — поч. XIX ст.: повсякденна історія*. — С. 501–502.

\*\* *Ацд.* — К., 1905. — Т. II (1751–1762 гг.). — С. 223. — № LXXXVIII.

\*\*\* Там само. — С. 406, 409–410, 413, 415–416. — № СXXXI.

вивчаючи, зокрема, Цицерона та Горація, а також коротко прослуховували діалектику — як вступ до філософії. Окремо вивчалася грецька мова (під час курсу вихованці практикувалися переважно читати та перекладати). Владика наголошував також, що «філософи» та «богослови» зобов'язані відвідувати диспути\*.

За пізнішою інформацією, 1758/1759 н. р., у філософському курсі (тривав 2 роки, складався з раціональної, натуральної і моральної філософій) акцентувалося на працях «разных новейших, яснейших и в Европе славнейших авторов», а також практикувалося казnodіяння у класі найуспішнішими студентами з кафедри. «Богослови» (теологічний курс був чотирирічний і крім власне богословських наук — догматики, моральної теології тощо — включав освоєння необхідних в області релігії знань) вивчали, між іншим, книгу «Православное исповедание церкви восточных грекороссийских» (латинською мовою). Для potwierдження теологічних знань та тлумачення правд віри студіювалася Біблія (не без допомоги латиномовної літератури), догматика також базувалася на перечитуванні «Каменя віри»\*\*. Подивитися на тогочасну навчальну програму Києво-Могилянської академії доцільно на ширшому фоні, адже XVIII ст. — час кардинальних змін у європейських освітніх практиках. В одних країнах Європи модернізація освіти відбувалася раніше, в інших пізніше, проте тенденції були схожими: оновлення курікулумів зводилося до поступового витіснення латинської мови та запровадження вивчення нових європейських мов, актуалізації студій секулярних предметів, зокрема тих, які вимагав розвиток державних бюрократичних апаратів, військової справи, науки та техніки (математика, військова та цивільна архітектура, історія, географія тощо). Зміни відбувалися навіть у викладанні традиційних курсів гуманістичної школи.

Чи реагували на виклики часу в Києві? Ще 1738 р. в Академії збагатили курікулум німецькою мовою, яку міг вивчати у 1750-х рр. і Йован Раїч, як і французьку, що вперше почала викладатися 1753 р. У вересні 1753 р. в Академії у переліку професорів з'явився окремий викладач математики, однак перед початком наступного навчального року, у планованому переліку професорів він не фігурував, як і в наступні роки\*\*\*. Як уже зазначалося, 1756 р. викладання арифметики ділив разом із навчанням грецької мови

\* Там само. — С. 80–83. — № XXVIII.

\*\* Там само. — С. 325–328. — № СІІІ.

\*\*\* Там само. — С. 97–98. — № XXXVI; с. 133–134. — № LI; с. 173–175. — № LXIX.



Віктор Ладигенський. Арифметика у 1758/1759 н. р. викладатися з другої граматичної школи — інфіми. Причому вже тоді опанували, як і в сучасній початковій школі, додавання, віднімання, множення та ділення. Пізніше в граматиці до арифметики додавалася географія — «математична» та «історична». Студіювання цих предметів тривало у синтаксими аж до риторики. «Філософи», натомість, продовжували поглиблювати знання про частини світу, читаючи відповідну літературу німецькою мовою. Як бачимо, навчання секулярних предметів переважно не мало самостійного характеру (окремий курс та спеціальний професор) та могло поєднувати одночасно кілька завдань (наприклад, паралельне опанування мови)\*. Слід зазначити, що спроби розширити коло предметів у Могилянських Атенах (і не лише в 1750-ті роки) вимагало додаткових коштів, а на той час, як характеризують дослідники, матеріальне становище закладу було «жалюгідним»\*\*. Покращення відбулося у 1760-ті роки після зміни київського митрополита Тимофія (Щербацького, 1748–1757 рр.) на Арсенія (Могилянського, 1757–1770 рр.).

1755 р. у Києві відбулася спроба очистити викладання філософії від «смиття схолястиків». Префект Академії Давид Нащинський прохав митрополита дозволити викладати курс не за Пурхоцієм, позаяк «ныни во всей Европе принятая и толкуемая Волфианская философия превосходно полезнее, понеже основательнее, вразумительнее и твердее от Пурхоциевой», а за відомим сучасником Баумайстером. Цю ініціативу підтримав також колишній могилянський професор, білоруський владика Георгій Кониський, до якого за порадою звернувся його київський колега\*\*\*. Таким чином, від середини століття стара єзуїтська філософія, що раніше викладалася у Києві, не лише вважалася застарілою, а й була змінена на нову вольфіанську (за припущенням дослідників — чи то під впливом німецьких університетів, чи через внутрішні зміни у філософуванні Товариства і послаблення його впливу на київських професорів)\*\*\*\*.

\* Там само. — С. 328–329, 331–333. — № СІІІ.

\*\* Петров Н. И. Введение // *Ауд.* — К., 1905. — Т. II. — С. XVII–XVIII.

\*\*\* Там само. — С. 175–181. — № LXX (цит.: с. 176, 179). Оригінал листа-відповіді Георгія Кониського: Державний архів м. Києва, ф. 3, оп. 1, спр. 5, арк. 1–2 зв.

\*\*\*\* Див. детальніше: Симчич М. Зауваги до впливів на викладання філософії в Києво-Могилянській академії кінця XVII–XVIII ст. // *Київська Академія.* — 2006. — Вип. 2–3. — С. 74–85; Симчич М. *Philosophia rationalis у Києво-Могилянській академії. Компаративний аналіз могилянських курсів логіки кінця XVII — першої половини XVIII ст.* — Вінниця, 2009. — С. 143–144.

На час перебування Раїча в Києві припадають також технічні новації у навчанні: при владіці Тимофії (Щербацькому) почалося введення в усіх школах Академії друкованих посібників замість переважно рукописних\*. На той час навчальний заклад володів чи не найбільшою в Україні книгозбірнею.

Наскільки глибоко зачерпнув наш герой з криниці могилянської премудрості, що вивчав, читав, із ким спілкувався — залишається таємницею, якщо шукати відповіді в документації Київської академії. Відтак, саме вивчення сербських матеріалів може допомогти краще висвітлити київську сторінку життя Йована Раїча, адже на батьківщину він мав привести не лише письмовий доказ свого навчання у «другому Єрусалимі», а й спогади, враження, зрештою — певний багаж знань, про які могли писати він сам чи його сучасники.

---

\* Петров Н. И. Введение // *Ацд.* — К., 1905. — Т. II. — С. XVII.

## «Про богів та благочестя слов'ян» в «Історії різних слов'янських народів» (1794) Йована Раїча

Тексти про віру давніх слов'ян у багатьох богів, написані в різні епохи, використовують різні джерела, обирають різні відомості, додаючи до них певні факти або їх опускаючи, часто конструюючи історію слов'ян та їх давньої віри у світлі ідеологічно й релігійно забарвлених упереджень. Отож, бачення слов'янських вірувань змінювалося, воно має свою історію, яку варто вивчати, і праця Йована Раїча становить внесок до мозаїки цілісної картини сприйняття поганських богів у другій половині XVIII ст.

Багатотомну «Історію різних слов'янських народів, зокрема болгар, хорватів і сербів» Й. Раїч почав писати після здобутої вищої освіти в Київській академії (1753–1756) й закінчив її 1768 р., за чотири роки до постригу в ченці. Однак величезний рукопис простояв у автора більше двадцяти років. Митрополиту Стратимировичу вдалося переконати Раїча віддати йому свою історію для друку після виконаного замовленого перекладу короткої історії сербських держав німецького автора Албрехта Гебхардія [Ґирковић, XIV–XV]. Перша книга «Історії різних слов'янських народів» з'явилася у Відні 1794 р. і принесла авторові заслужену славу не лише поміж сербами. У довгій вступній частині розглядається рання історія слов'ян, у другій частині подається історія болгар, у третій — далматських слов'ян (хорватів), натомість сербам присвячені книги від четвертої й до останньої, одинадцятої.

У главі «Про богів і благочестя слов'ян» (I кн, XXI) Йован Раїч висвітлює язичницькі вірування слов'ян, уявлення про богів та їм присвячені ритуали — ідолопоклонство, жертвопринесення, обітниці. Текст розділений на 13 параграфів, що містять багато цитат. Як людина XVIII ст., вихована в духовних закладах, але, водночас, і як людина недалекого просвітництва, він про язичницькі вірування говорить як про щось пережите, давнє і непотрібне. Драгана Грбич у книзі про мудрого богослова написала:

Раїчу, історику і вченому, заважало не тільки те, що вигадані речі сприймаються як істина, але й те, що він як теолог ніяк не міг прийняти народну традицію, засновану на поганській спадщині, оскільки це суперечило б його монотеїстичним

християнським переконанням і концепту катехізму як «сутнісної» науки [Грбић, 418]

Історик використав хроніки німецького місіонера Гельмольда, цитуючи та переказуючи його фрагменти про вірування балтійських слов'ян [Раїч, 263–265], але він не згадує ні середньовічні хроніки Сакса Граматика й Тітмара, ні археологічну, на той час новітню, працю німця Андреаса Готтліба Маша про скарби Ретри (1771, *Die gottesdienstlichen Alterthümer der Obotriten, aus dem Tempel zu Rhetra*). У розділі, що стосується богемців та моравів, Раїч опирається на Мавроурбіна та чеського священика й історика Йоана Дубравія (Яна Скали з Дубравії, 1486–1553) [Раїч, 261–265]. Мавроурбін — це російський варіант імені дубровницького бенедиктинця Мавра Орбинія, автора книги «*Il regno de gli Slavi*» (1601, *Королівство слов'ян*). Перекладач з італійської, граф Сава Владиславич, серб, у скороченому російському виданні книги під назвою «Книга Історіографія початія имене, славы, и розшїрення народа славянского», опублікованої в Санкт-Петербурзі 1722 р., помилово так назвав Орбинія й таким чином закріпив у східнослов'янських культурах цю форму його імені. Раїч користувався російським перекладом і тому, описуючи благочестя слов'ян та литвинів, цитує його як Мавроурбіна [Раїч, 260, 265–268, 271–272]. Вірування східних слов'ян описані в «Синописі про росів» [Раїч, 268–271], анонімному творі, що «поширював російську монархічну ідеологію» [Шевчук, 34] і після першої публікації 1674 р. неодноразово передруковувався. Синописис «у частині, присвяченій поганській релігії, спирався на праці польських істориків, передусім Мацея Стрийковського (*Kronika Polska, Litewska, Żmódzka i wszystkiej Rosi*, 1582), Матвія Меховського (Меховіти), Яна Длугоша, Марцина Кромера, а також на християнські антипоганські проповіді та ін.». [Жиленко; Мильников, 222]. У розділі про богів немає посилань на історії В. Татищева (1748) та М. Ломоносова (1760 і далі). Коли Раїч пише про богів у польській традиції, посилається на Мавроурбіна (Орбинія), котрий, очевидно, використовував історію епохи відродження поляка Яна Длугоша. Щодо південних слов'ян (іллїрійських, як їх називав Раїч), то тут дослідник цитує візантійського хроніста Прокопія Кесарійського [Раїч, 259–261], Іоана Луція [Раїч, 260], використовує рукописи схильного до містифікацій графа Джорджа Бранковича [Раїч, 259–261] та власні спостереження [Раїч, 260, 273]. Хоча Й. Раїч за Мавроурбіном та «Синописисом» слов'янами вважав і готів, остготів, вандалів, гепідів, але про їхніх богів у цьому розділі не пише.

Язичницьких священиків Раїч називає — *жрець, піп*, один раз — *священик* [Раїч, 265] а місця священнодійств — *храм, капище*. Натомість слова із префіксом *свят-* (напр. *святилище, свято*), які автор приписує до християнської релігії, не використовуються. Певний негативний відтінок присутній у назвах, пов'язаних із зображенням богів, втілених у предметах культу, — *болван, Ідол, кумир, істукан*, місця священнодійств — *престол ідолопоклонства*, назви священнодійства — *забобонні церемонії* [Раїч, 266], *Ідолослуженіє* [Раїч, 267, 272], *Ідолопоклонство* [Раїч, 267, 270]. Виразно оціночними є прикметники *скверний, богомерзкий, нечестивий*, що співвідносяться не лише з богами, але й з ритуальними діями. Раїч наголошує на важливості пісень і танців, які супроводжують язичницькі свята. В авторському тексті язичники могли богів *почитати, кланятися їм, благоговіти, складати обітниці, жертвувати, жертву приносити, обіцянки приносити, вдячність приносити, честь віддавати Ідолу, Ідола величати, чарування творити*, вони *допомоги шукали, богу обіти творили, приносили їм їжу з молока і курятини* [Раїч, 272], *кров людську приносили* [Раїч, 264, в. 268]. Язичницькі свята супроводжують: *пригощення, частування, плескання, танці, веселощі, ігри, піснеспіви, хороводи, вигуки, стрибання тощо*.

Автор не намагається подати загальнослов'янську картину язичницьких вірувань давніх слов'ян, адже жоден зі згаданих богів не з'являється у світогляді всіх слов'янських народів. Кілька разів іменами давньогрецьких та давньоримських богів Раїч називає істоти слов'янських вірувань, вважаючи зайвим називати слов'янські імена, що нібито й так відомі. Але потім, розглядаючи богів поляків та росів, вказує, який зі слов'янських богів відповідає (прирівнюється) давньогрецькому: Юпітерові — Перун, Аресу чи Марсу — Ладо, Плутонові — Нія, Афродіті (Венері) — Дідилія, Артеміді (Діані) — Зеванна, Зевонія, Церері — Марцанна [Раїч, 271]. Звісно, обов'язкове відшукування аналогій є помилковим, у цьому Раїч просто наслідував традиційні підходи, не відрізняючись від своїх попередників та сучасників.

Цієї ж традиції дотримається автор і стосовно представників нижчої міфології, коли йдеться про жіночі істоти, які живуть у лісах або водах. Він цитує уривок з «Історії Богемії» Іоана Дубравія: «Славины древніи весма суевѣрны были, и почитали рѣки и луги, и тѣхъ богини Діану и Нимфи» [Раїч, 261]. Вони в міфологічній системі пов'язані з Діаною — богинею лісів та мисливства. Раїч цитує також Прокопія: «рѣки почитаютъ и Нимфи» [Раїч, 260]. Фольклорні записи ХІХ ст. неодноразово стверджують

поширеність віл, топелиць чи русалок, але Раїч не згадує їх, бо в слов'ян вони вважаються захисницями не території, а свого позалюдського простору. Достатньо уваги Раїч приділяє й іншій різноманітній обрядовості — танкám, жертвопринесенням, пісням, святам.

*Лад, Ладо, Нія, Марзан, Зазилія, Зієванка* чи *Зієвонія* — слов'янські імена, зафіксовані у тексті за Дж. Бранковичем (віддзеркалення містифікації Длугоша). *Марзана* у сарматських слов'ян — *Марцанна*. У дослідженнях, що подають реконструкції давньої віри, розглядаються *Мара, Марена*. «Синописис» подає шість головних ідолів, яким поклоняються роси — Перун (бог грому, блискавиці, хмар дощових), Велес (опікун худоби), Позвизд, Ладо, Купало, Коляда [Раїч, 268–270]. Автор співставляє їх із сербськими віруваннями й додає ще кілька близьких істот (напр. до Лада — Леля, Полеля та Ладу). Литвини, яких Раїч вважає слов'янським народом, за Мавроурбіном [Раїч, 272], вірять у Жничча, Перуна та зміїв.

В «Історії» Раїч, наслідуючи Мавроурбіна, пише про вітрів, яким кланялися роси, *Догоду* та *Похвиста*. *Догода* і *Похвист* у тексті сербського історика не мають давньогрецьких відповідників. Раїч додає, що роси також поважали й *Ладу* — матір Кастора й Полукса, яких їхньою мовою називалися *Лель* та *Полель*. Ці істоти — містифікаторський витвір Яна Длугоша в «Історії Польщі» у XV ст. [Айдачич, 215].

Вірування балтійських слов'ян ратарів Раїч ілюструє описом міста Ретри — головного центру ідолопоклонства за твором Гельмольда [Раїч, 263–264]. Існує більш давній опис святилища ратарів у творі священика й місіонера Тітмара Мерзбургського (975–1018), але сербський історик його не згадує. За Гельмольдом, це місто оточене ровами з багатьма ворітьми та ідолом Радогостом. Радогост — увесь у золоті, на голові сидить птах із розпростертими крилами, на грудях — голова бика, а в лівій руці — спис. Сербський мовознавець та фольклорист Александар Лома доводить, що Радогоста можна вважати Сварожичем:

Але найдавніше джерело, Тітмар, називає головного ретранського бога Сварожичем (*Zuarasiz*), а це ім'я, без сумніву, давнє і має широке значення; воно власне є тим єдиним спільним між давньоруським і західнослов'янським поганством, оскільки воно занотоване у середні віки також у русів як назва обоготвореного вогню [Лома, 196].

Лома переконливо стверджує, що Сварожич/Радогост був, до того ж, і богом війни, якому приносили криваві жертви —

захоплених ворогів [Дома, 197]. Така думка уможливілює зв'язок вірувань між географічно віддаленими слов'янськими народами.

На працю Гельмольда Раїч посилається, описуючи вірування племені вагрів на ольденбурзькій землі. Прове або Прона стоїть на стовпі з вінцем на голові, у правій руці тримає розпечений залізний «держал», а в лівій — хоругву [Раїч, 264]. Богинею полабських слов'ян Раїч за Гельмольдом називає Сивою, богиню родючості [Раїч, 264–265]. «Венера полабів» з волоссям до колін та піднятими руками стоїть оголена й тримає в одній руці виноград, а в іншій — золоте яблуко. У жертву їй слов'яни приносили волів та овець.

Відомий опис ідола бога Святовита з чотирма обличчями в Арконі, на півночі балтійського острова Руян, подав у «Gesta danorum» датчанин Саксон Граматик. Він з'являється також і в Мавроурбіна [Мавроурбін, 62–63]. Раїч описує Святовита, цитуючи фрагменти з пізнішого твору Йоана Дубравія «Historia regni Bohemiae ab initio Bogemorum» (1554).

Имѣль Идолъ сей чѣтыри лица, каковъ древле былъ Яна, въ десной руцѣ држалъ рогъ, а въ лѣвой лукъ, по близъ его повъшенна была узда, седло, и мечъ, такожде по близъ его бѣлъ конь [Раїч, 265].

\* \* \*

Описуючи слов'янських богів в «Історії різних слов'янських народів», Йован Раїч, як добре обізнаний компілятор, подає репрезентативну вибірку з відомих на той час джерел. Він використовує матеріали різного рівня автентичності, однак тоді ще не було сумніву в їх точності та надійності. Цитати про ідолів та осередки ідолопоклонства оживляють сухий текст. Як міфолог Раїч зображує здобутки та помилки свого часу. Наслідуючи Длугоша, він встановлює зв'язок античного та слов'янського пантеону, приписуючи слов'янським богам відповідні властивості та риси богів давніх греків і датчан. Досить складно відірватися від пасток гарної картини минулого, підтримуваної поетами пізнього бароко та класицизму. Раїч плутає істот античного пантеону з вигаданими богами, тому не можна помітити тих спільних рис, які насправді їм притаманні.

Цікавими є етнологічно-фольклористичні бачення Раїча Різдва та Купала. Раїч описує язичницькі залишки післяріздвяних святкувань іллірійських слов'ян:

Главнѣйшій Праздникъ почитаемъ былъ у нихъ въ онѣя дни когда мы Пентикостію праздновати обыкохомъ. А сходящеса во уреченныя дни велико хоро составляли, писканми и плесканми

Ладу и Коладу съ въздыханми вспоминающе призывали, и благоугоднимъ стадомъ того себе именовали. Обычай той богомерзкій у Иллирическихъ Славянъ и по просвъщенїи и до нашихъ времянь продолжился. Въ уреченное бо время, то есть: около сошествїя святаго Духа по селамъ собираются нѣкіи юношы и дѣвицы и въ особенныя одежды облачатся и по домамъ съ голими саблями ходять, пѣсни къ скаканію припѣваще съ воспоминаніемъ Лади и Коледи, на примѣръ: *добръ вечеръ Коледо, домакине Коледо*, и прочая. Суть и иная еще подобная языческая богочтенїя Хрїстіаномъ неподобная, которая у нихъ найпаче о Рождествѣ Хрїстовѣ, и Иоанна Предтечи содѣваються. Они то за нѣкое увеселеніе годовое непшуютъ, невѣдуще, что сквернаго Ладу и Коледу почитаютъ [Раич, 262].

За життя сербського історика існував післяріздвяний обряд коляди, під час якого колядники (*коледари*) ходили від хати до хати, співаючи колядки. Але немає підтверджень його зв'язку з богами Ладою та Колядою. У пісенних приспівих звучало «коляда», але це не було звертанням до бога. Лада не згадувалася навіть у такій формі. Раїч подає опис «юношы и дѣвицы и въ особенныя одежды облачатся и по домамъ съ голими саблями ходять», що нагадує перевдягнені групи, але фольклористичні записи не підтверджують слова автора, який язичницького бога й богиню називає «скверними», що можна зрозуміти як реакцію християнського духовника на втручання язичницьких елементів у найбільше християнське свято. Меч як ритуальний предмет характерний для груп *лазариці*.

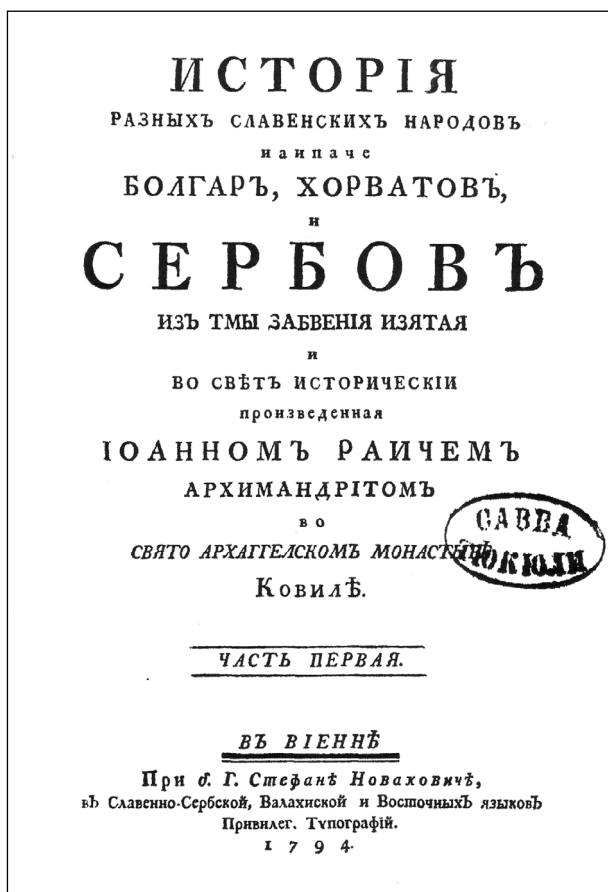
Посилання Раїча на Мавроурбіна (Орбінія) та Бранковича дало розділові книги багато неавтентичної інформації. Більш надійними виявилися джерела, присвячені балтійським слов'янам (Гельмольд). «Історія» Раїча деякий час задовольняла читачів, які цікавилися давньою вірою, але з появою міфологічних досліджень та порівняльно-генетичних підходів описи богів автора втратили наукову цінність, залишаючись просто джерелом.

### Література:

1. *Айдачич Д.* Славїстичні дослідження: фольклористичні, літературознавчі, мовознавчі. — Київ, 2010.
2. *Војинович С.* Хронологија живота и рада Јована Рајића // *Живот и дело / Уредник Марта Фрајнд.* — Београд, 1997. — С. 7–27.
3. *Грбић Д.* Алєгорије ученог пустинољубитеља. Поступак алєгоријације у опусу Јована Рајића. — Београд, 2010.
4. *Жилєнко І.* Проблеми дослідження джерельної бази «Синописиса». <http://izbornyk.org.ua/synopsis/syn03.htm>



5. *Јован Рајић*. Живот и дело / Уредник Марта Фрајнд. — Београд, 1997.
6. *Лома А.* Пракосово. Словенски и индоевропски корени српске епике. — Београд, 2002.
7. *Мавроурбин*. Книга Историографія початія имене, славы, и розширення народа славянского. — Санкт-Петербург, 1722.
8. *Мыльников А. С.* Картина славянского мира: взгляд из Восточной Европы. Представления об этнической номинации и этничности XVI — начало XVIII века. — Санкт-Петербург, 1999.
9. *Раич Иоанн*. Исторія разныхъ славенскихъ народовъ, найпаче болгарь, хорватовъ и сербовъ изъ тмы забвенія изытая. — Виенна, 1794. — Ч. I.
10. *Ђирковић С.* Јован Рајић и почеци модерне историографије код Срба, у: Историја разныхъ славенскихъ народовъ, найпаче болгарь, хорватовъ и сербовъ изъ тмы забвенія изытая. — Виенна, 1794; Нови Сад, 2002. — VII—XXXIV.
11. *Шевчук В.* Муза роксоланська. — 2 кн. — Київ.



## Йован Раїч і Феофан Прокопович

Про зв'язки Йована Раїча з Києво-Могилянською академією, як і про зв'язки сербського народу з Російською імперією у XVIII ст., «які не були настільки бурхливими, наскільки одноманітними»\*, вже достатньо написано. «Основною метою приїзду сербів у Київську академію була підготовка вчителів для сербських шкіл. [...] Але існували й інші мотиви. Найголовніші з них — родинні», бо «велика частина сербів, особливо з Помор'я, назавжди емігрувала до Росії»\*\*. Йован Раїч найчастіше торкався теми, що стосувалася його зв'язків з Емануїлом Козачинським — одним із перших поважних освітніх авторитетів, який пізніше став його покровителем в Україні. Щоправда, Е. Козачинський не був єдиним автором, що впливали на Йована Раїча, з цих теренів. Водночас Й. Раїч, тоді молодий учень, побічно ознайомився з творами Феофана Прокоповича — «основоположника просвітительства»\*\*\* у Російській імперії.

Загалом зв'язки Йована Раїча з Малою Росією починаються перед від'їздом до Києва. Він народився 1726 р., у той же час, коли в Карловцях Максим і Петро Суворов розпочали роботу в школі, заснованій на системі російської освіти. Раїч не мав нагоди навчатися тут, оскільки такі заклади схоластичного типу, як і латинські, в Белграді і Карловцях швидко зачинялися. Раїч розпочав навчання у 6 років, а вже будучи 11-літнім, як найкращий учень, став помічником дякона Петра Райковича, який у своїй російсько-слов'янській школі у Карловцях навчав писати і читати дітей. Петар Райкович продовжував діяльність започатковану братами Суворовими. У творі «Точное изображеніе катихисма», пишучи про започаткування шкільної системи між сербами на території Габсбурзької монархії та про свої перші кроки у вивченні букваря Феофана Прокоповича, Раїч залишив важливі свідчення про обставини цієї доби: «Від Її високості Анни Іванівни, імператриці всієї Росії, було послано Великоруса Максима Суворова, який родом із самої Москви. Коли він

---

\* Никола Радојчић, «Кијевска академија и Срби», у: *Српски књижевни гласник*, XXXI, бр. 9, 1. нов., 1913, 668.

\*\* Валеријан Прибићевић, «Срби питомци кијевске академије у времену од 1721–1762. год», *Богословски гласник*, бр.4, 1905, 250.

\*\*\* Д.Д. Благој, *История русской литературы XVIII века*, Москва, 1945, 56.

приїхав, то привіз із собою велику кількість букварів і граматик (і мені, тоді ще малому, усміхнулося щастя, щоб отримати у подарунок букварик з восьми сторінок), і тоді користування дощечками залишилося у минулому [...]»\*. На основі цих подарунків «митрополит Мойсіє [Петрович] створив слов'янську і латинську школу, і таким чином започаткував русифікацію сербського духовного життя»\*\*, а буквар Прокоповича став «однією з тих книг, за допомогою яких стара сербська, "сербульська", літературна мова перетворилася на російсько-слов'янську, відповідно слов'яно-сербську літературну мову»\*\*\*.

Так само й у самій Російській імперії буквар мав освітнє та релігійно-просвітницьке значення і, частково, політичну місію. Він був «першою книгою, яка давалася дітям у руки на початку навчання; водночас, простому народу він замінював усну церковну проповідь. Тлумачення заповідей і символів віри викладалося дітям як матеріал для початкового тренування читання і для вивчення напам'ять; разом з тим воно викладалося народові як засіб для правильного розуміння основ православної віри. Таким поєднанням двох завдань однією книгою очевидно відображається погляд Феофана і Петра Великого на народ як натовп нерозумних дітей, яких потрібно виховувати і навчати таким же способом, як і малолітніх: за допомогою букваря і лозини. Лозину тримав у своїх руках Петро, а про буквар клопотався Феофан»\*\*\*\*.

Автобіографічний запис Раїча про перші кроки у шкільній освіті з'явився наприкінці його життя\*\*\*\*\*. Його вважають не лише важливим свідченням культурно-політичних обставин, але й, насамперед, автобіографічним фактом, що указує на відомі елементи поетики Раїча. Із «Букваря» Йован Раїч навчився основам писемності і сповіданню православної віри. Але вже тоді мав ознайомитися й з основними ідеями просвітництва.

\* Јован Рајић, *Историја катихизма православних Србаља у цесарским државама*, превод Ђ.П. Даничара Штампарија браће Јовановић, Панчево 1884, 21.

\*\* Мита Костић, «Духовни регуламент Петра Великог (1721) и Срби, Прилог историји нашег рационализма», у: САН књ. XVII, Зборник радова Института за проучавање књижевности, књ. 2, Београд, 1952, 79.

\*\*\* Димитрије Кириловић, «Буквар Теофана Прокоповича код Срба», у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, III, Нови Сад, 1956, 18.

\*\*\*\* Петаръ Морозовъ, «Феофанъ Прокоповичъ какъ писатель», С. Петербургъ, 1880, 278–280. Наведено према Димитрије Кириловић, «Буквар Теофана Прокоповича код Срба», у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, III, Нови Сад, 1956, 14–15.

\*\*\*\*\* 1795. године Јован Рајић јесамоза девет дана написао дело *Точное изображение катихизма* чији се један део може сматрати његовом аутобиографијом.

Про це свідчить як структура самого букваря (насамперед, цілі і призначення, зазначені у передмові російського та пристосованого сербського видання), так і той факт, що «Буквар» Прокоповича дійсно був «складовою частиною Регламенту», який «Прокопович написав і за дорученням царя Петра надрукував 1720 року як одну з трьох книг, які у Регламенті прописує під заголовком “Первое учение отрокомъ въ немже буквы и слоги. Таже: краткое толкование законнаго десятословия млтвы гдњи, смвола въры и девяти блаженствъ. Повъленіемъ всеросс. Держ. Петра Великаго, Императора и самодержца всероссійскаго. Четвертое изд. Напечатана при Санктпетербургъ в трицкомъ Александроневскомъ мнтръ 1721 л. мца іуліа”»\*.

Однак у контексті культурно-політичних подій, зокрема русифікації сербської мови і культури, важливо наголосити також на тому факті, що «Буквар» Прокоповича, опираючись на просвітительські ідеї, програмно сформульовані в Регламенті, певною мірою відкрив шлях для опосередкованого впливу західноєвропейської раціоналістичної думки. Свою роль у русифікації сербської культури та мови «Буквар» Прокоповича відігравав «приховано», оскільки 1768 р. митрополит Мойсей Петрович наказав підготувати нове його видання, щоб усунути всі ознаки, які вказують на те, що книга російська, адже на той час в Австрії було заборонено ввезення книг з Росії. Тому, «потрібно було цю російську книгу одягти у нові шати і надати їй лояльного вигляду перед австрійською владою»\*\*. «З Духовним регламентом царя Петра I у третьому десятилітті XVIII століття вперше із Росії було ввезено до сербів нові ідеї раціоналізму, критичного ставлення до церкви і традицій, про необхідність освіти і потребу світової науки як основного засобу для розвитку і звільнення духовного життя народу від тодішнього середньовічного релігійно-церковного опікунства. [...] Тому, відповідно до цього, історія Духовного Регламенту Петра Великого 1721 року і букваря Прокоповича представляє для сербів у той же час і початкову історію сербського раціоналізму у XVIII столітті»\*\*\*.

Уже на початку навчання Йован Раїч ознайомився з просвітительськими ідеями, які суттєво впливали на політичне, релігійне та культурне життя Російської імперії першої половини XVIII ст. Цей досвід пізніше відобразився на способі його мислення і, певною мірою, направив Раїча на шлях формування себе як одного

\* Мита Костић, наведена праця, 70.

\*\* Димитрије Кириловић, наведена праця, 19.

\*\*\* Мита Костић, наведена праця, 89.

з представників сербського релігійного просвітництва. Одним словом, гостра критика неосвіченості та марновірства і пародіювання звичаїв замість істинної набожності як ключової ідеї (релігійної) просвітництва, які Раїч, імовірно, вперше зустрів у передмові до «Букваря», а розвивав їх і плекав, вивчаючи різну літературу протягом свого навчання, домінантно окреслили такі його твори як *Исторія*, *Трагедія* и *Точно изображение катихисма*.

Засвоєння і дотримання хоча б основних постулатів православної догми як вірного шляху до етичного порядку, наслідком якої є соціальна благодать на цьому світі та, з іншого боку, блаженство і спасіння душі, імпліцитно ставлячи у звання просвітителя насамперед процес просвічення, відкриває одне з центральних питань просвітительської філософії — питання відповідальності. У Регламенті підкреслюється важливість індивідуального вибору, що є дзеркалом відповідальності і зрілості окремої людини, а також зазначається, що якщо народ вивчить хоча б основи православного сповідання, обмеженого догмою і заповідями, то, ймовірно, він залишиться на шляху гідності. А якщо хтось при таких повчаннях зостанеться морально зіпсованим, то буде відповідати перед Богом сам, а не його вчителі. Кілька десятиліть тому в своїй «Відповіді на питання, що є просвіта» Еммануїл Кант виділить саме відповідальність як ключовий показник зрілої, тобто просвіченої, індивідуальності, яка більше не приховується за колективом, а сміливо приймає рішення і відповідає за свої вчинки.

Завершуючи повчання останнім оповіданням першої частини «Цветника», який ілюструє Гідність, перш ніж перейти до іншої частини, котра стосується Вади, Йован Раїч притягує свого читача до відповідальності і безпосереднім звертанням залишає за ним свободу вибору: «Человѣче! Здѣ предложена имаша блага и зла, избери себѣ, еже хоцещи»\*. Окрім загальних порад, які походили з християнської гідності, і на противагу критиці розпусної і грішної поведінки, досить часто Раїч подавав у повчаннях конкретні приклади, здебільшого з історії. Описуючи у завершальній частині другого тому «Історії» умови життя у Сербському царстві золотої доби, Й. Раїч насамперед акцентує увагу на обставинах, які призвели до розорення. Відповіді за ці події він вимагає насамперед від царів Душана й Уроша.

У контексті дослідження зв'язків між творами Йована Раїча і Феофана Прокоповича варто простежити, у який спосіб

\* Јован Рајић, *Цветникъ*, Будим, 1802, 378.

проблема відповідальності подана в іншому творі Раїча — драмі «Трагедія сиречь печална повѣсть ѿ смерти послѣдѣго црѣ сербскаго Уроша пѣтаго, и ѿ паденіи сербскаго царства».

Картина занепаду роду Неманичів і в «Історії», й у «Трагедії» розкрита як провина царя Душана\*. З одного боку, падіння царства автор пояснює гріхом Душана і Божим покаранням, яке торкнулося не тільки його прямих нащадків, а й усього роду. У «Трагедії» таку позицію займає Мінерва, відкрито приписуючи спадкову вину царю Душану та звинувачуючи його за помилкову оцінку Вукашина. З іншого боку, автор вважав Душана відповідальним за байдуже ставлення до своєї освіти й навчання сина Уроша. Грунтуючись на «Житију цара Душана», Раїч показує, що саме недосконале виховання та надто раннє одруження принца Уроша відсторонили його від науки і зумовили нездібність до володарювання, яка врешті призвела до розорення і спустошення царства\*\*. Однак акцент на цих фактах зроблено лише в «Історії», а в «Трагедії» образ юнака розвинено в межах вищезгаданого тону барокової поетики: вбивця і узурпатор Вукашин — Урош як жертва вбивці та як жертва гріха предків. Запозичуючи драматичну основу з «Траєдокомедіє», Раїч, під впливом цього обрамленого концепту, розвивав базу для характеристики образів Вукашина, Уроша і Душана, у той час, як ідею про необхідність просвіти він розробляв через алегоричні поняття в оригінальних третій явах, яких у «Трагедії» Козачинського немає. Ті програмні елементи, які лежать в основі філософії просвітництва у драмі Раїча, в цілому походять зі структурно-семантичного потенціалу алегорії. У «Траєдокомедії» вона має відмінну природу по відношенню до алегорії і двох сцен, заснованих на алегоричному значенні біблійних парабол, які ми знаходимо у «Траєдокомедії»\*\*\*.

Одним із оригінальних образів алегоричного характеру, що зустрічаються лише в «Трагедії», є тінь Душана. Ідею такого структурного рішення, яким відкрито звучить критика і засуджуються помилки окремих людей та народу, що бідує в неосвіченості та перебуває на каторзі в марновірстві, Раїч міг здобути, читаючи не «Траєдокомедію» Еммануїла Козачинського,

\* Јован Рајић, *Историја словенских народа*, том I, Предисловіе, Матица српска, Орфеус, Нови Сад, 2002, (ненумерисана) 23–24. страна.

\*\* Јован Рајић. *Историја словенских народа*. — Том II. — С. 635 и 650.

\*\*\* Више о овом проблему у: Драгана Грбић. «Поступак алегоризације у Рајићевој драми Трагедија»; у: Драгана Грбић. *Алегоріје ученог пустињољубитеља*. — Институт за књижевност и уметност, Београд, 2010. — С. 274–363.

а, можливо, багатьма роками раніше читаючи «Траєдокомедију» Феофана Прокоповича, який сам на титульній сторінці жанрово визначає свою драму *Владимиръ всѣхъ Славенноросійськихъ странъ Князь и Повелитель*. Незважаючи на те, що драму Козачинського Раїч переписав, будучи учнем у Карловцях, заради власної забави\*, переробив він її лише кількома десятиліттями пізніше, коли вже безперечно мав значний читацький досвід, розвинутий на античній і західноєвропейській літературі, а, разом з тим, неодмінно, і на творах Феофана Прокоповича.

У драмі Прокоповича «Дух князя Ярополка нарікає на свого вбивцю — брата Володимира, його викликав із могили братовий намір завести в Києві християнство»\*\*. Хоча за мотивно-тематичною композицією «Трагедія» Раїча про вбивство царя Уроша і падіння Сербського царства повністю відмінна від «Володимира» у плані структурних елементів, які через характеристику і розвиток образів наперед порушують драматичну дію, деякі основні елементи, типові для традиції західноєвропейських моралістів і шкільної драми, втілені, наприклад, в образах жерця і духів, присутні й у Прокоповича. Вибираючи одну з ключових подій російської історії — Володимирове «навернення Росії у християнство»\*\*\* на межі X–XI ст., Прокопович провів паралель зі своєю добою, бо «Володимир — це алегорія Івана Мазепи, але десь на тому рівні, на якому в «Олексії, чловіці Божім[...]»\*\*\*\*. Так само і Йован Раїч, беручи подію XIV ст., спробував за допомогою історичних образів дати своїм сучасникам поради в дусі релігійної просвіченості.

Образ тіні Душана, як і образ Ангела, є проявами фантастичної природи, які, відповідно, походять із пекла і неба. У Раїча їхня функція реалізується в сфері тлумачення національної історії. Ангелова порада Урошеві узгоджена з появою іншого образу

---

\* Претпоставља се да је Рајић учећи се у Карловцима можда чак и учествовао у изведби *Траєдокомедије*. Такође је интересантно указати на Ерчићеву тврдњу да је Козачински наслов за своју драму *Траєдокомедија* позајмио од Прокоповичевог *Владимира*. Властимир Ерчић, «Животопис М. Козачинског» у: Козачинскиј, *Траєдокомедија*, Институт за књижевност и уметност, Матица српска, Српско народно позориште, Београд-Нови Сад, 1980.

\*\* Валерій Шевчук: «Гефан Прокопович. Життя і творчість», у: Валерій Шевчук, *Муза Роксоланська, Книга друга Розвинене Бароко Пізне Бароко, Либідь, Київ, 2005, 308.*

\*\*\* Димитрије Оболенски, Роберт Оти, «Владимир I и преобраћење Русије», у: Димитрије Оболенски, Роберт Оти, *Историја Русије*, Сію, Београд, 2003, 76–79.

\*\*\*\* Валерій Шевчук: «Гефан Прокопович. Життя і творчість», у: Валерій Шевчук, наведена праця, 310.

тієї ж концепції — тіні царя Душана. Причини загибелі тінь Душана пояснює спадковою провиною, й Ангел радить Урошеві терпіти неминучі страждання на землі, щоб у такий спосіб спокутувати гріхи предків, і обіцяє йому після земної жертви місце в раю. Із діалогу Мінерви з духом царя Душана імпліцитно можуть визначитися усі ті просвітительські елементи, які є найголовнішими у кінці драми, в пісні «Сербля» *исходжашичи в Кесарију појет пјесн сију* (или *Прискорбна горлице!*).

\* \* \*

Основи освіти, здобуті з творів Феофана Прокоповича у Карловцях і, найімовірніше, на уроках самого Еммануїла Козачинського, Йован Раїч розширював подальшим навчанням. Таким чином, або ж через посередництво російських і українських авторів, або ж під час свого безпосереднього проживання у Малоросії він постійно підтримував з нею духовний контакт.

Й. Раїч швидко досяг успіхів у навчанні і проявив себе як здібний учень, тому 1744 р. під покровительством учителя Петра Райковича він поїхав до єзуїтської гімназії в Коморані. Чотирма роками пізніше, наляканий примусом зміни віри, Раїч переходить у протестантську гімназію в Шопроні — лютеранський Лісеум. Досвід і знання, отримані Раїчем в уніатських школах, були важливими не лише для нього, але й для усього сербського православного народу. Завдяки вивченню у тих школах катехісису, Раїч усвідомив, що він дійсно є католицьким і введений зусиллями австрійського двору для користування православних сербів, аби його прийняття, як початково вирішив Синод, сприяло поуніаченню. «Цей катехісис — абсолютно як римський, а створив його єзуїт Петро Канізіє». Побачивши цей вислів, архієреї червоніли. І знову архієпископ запитував архімандрита: «Звідки Ви знаєте, що це римський катехісис?». Архімандрит відповідав: «Звідти знаю, що сам, коли перебував у єзуїтській школі в Коморані, кожної суботи разом з іншими своїми однокашниками мусив вивчати з нього на пам'ять лекцію [...]»\*.

У 1753 р. Йован Раїч став учнем православної Духовної академії у Києві. Вперше він вирушив до Києва, гнаний ідеєю удосконалення теологічної науки, долаючи пішки 50 миль від Відня до Братислави (про це занотовано й у його щоденнику)\*\*. Йован Раїч прямував до Києва, оскільки «де б ще міг навчатися дякон?

\* Јован Рајић. *Историја катихизма православних Србаља у цесарским државама*. — С. 42.

\*\* Ђорђе Мушицки «Податци за животопис архимандрита Јована Рајића», у: *Летопис Матице српске*. — Књ. 120. — 1879.



Хіба-що у Києві або Москві»\*, як слушно зазначив Досітей Обрадович на прикладі Раїча. У Київській духовній академії система богословського вчення була зорієнтована на боротьбу православних проти римокатоликів\*\*. За допомогою набутих тут знань Раїч хотів заснувати і утвердити свою теологічну діяльність проти католицької та протестантської віри, яку таємно розпочав ще у Коморані і Шопроні.

За час навчання Раїча у Києві в Академії змінилося два ректори. У період із серпня 1752 р. до серпня 1755 р.\*\*\* ректором був Григорій Осипович Кониський (1717–1795), паралельно — викладач богослов'я. Ставши Мстиславським, Оршанським, Могильовським єпископом (а згодом, 1783 р., і Білоруським архієпископом), він залишив посаду ректора. Від 10.9.1755 до 2.7.1758 Академію очолив Манасія Максимович (світське ім'я Михайло, ?–1758). Зайнявши ректорську посаду, він очолив і кафедру богослов'я, де викладав також історію православної церкви\*\*\*\*. Як зазначає З. І. Хижняк, обидва викладачі перебували під впливом творів Феофана Прокоповича, а в контексті записів про міжнародне значення і зв'язки Київської духовної академії дослідниця наголошує на тому, що «багато знаних потім письменників, істориків, просвітників, художників, педагогів Сербії, сотні сербських юнаків отримали освіту в Київській академії, зокрема — відомий сербський історик, драматург, просвітник Іоан Раїч, будимський єпископ Діонісій Новакович, громадський і культурний діяч Арсеній Стойков, художники Герасим Зеліч, Йосиф Сербин, Васа Остоїч, Йован Четир Грабован. Відроджене ними національне мистецтво носило глибокі сліди київської художньої школи»\*\*\*\*\*.

Наполегливість, старанність і точність у навчанні як основні елементи схоластичного підходу до науки Йован Раїч засвоїв ще в нових школах у Карловцях. Займаючись у Київській духовній академії, насамперед, геологією, філософією і риторикою, Раїч сформував власне християнське православне вчення і узгодив

\* Досітей Обрадовић. *Живот и прикљученија*. — Нолит, Београд, 1987. — С. 87.

\*\* Никола Радојчић. *Српски историчар Јован Рајић*. — Научна књига, Београд, 1952; Nikola Radojčić «Rajićeva Hrvatska istorija» у: *Rad Jugoslovenske akademije znanosti i umjetnosti*. — Sv. 222. — Zagreb, 1920.

\*\*\* Зоя І. Хижняк. *Ректори и Києво-Могилянської академії 1615–1817*. — Вид. дім «КМ Академія», Київ, 2002. — С. 146.

\*\*\*\* Зоя І. Хижняк. Наведена праця. — С. 150.

\*\*\*\*\* Зоя І. Хижняк. Валерій Маньківський. *Історія Києво-Могилянської академії*. — Вид. дім «КМ Академія». — Київ, 2003. — С. 149.

його з гуманістичними положеннями та схоластичними принципами, на яких ґрунтувалася наукова система даної інституції. Це визначить і тип просвіченості в опусі Раїча. У період свого навчання і професорування він цікавився творами тих авторів, які позначилися на релігійному та культурному житті Російської імперії першої половини XVIII ст. Ще молодим учнем Йован Раїч розпочав роботу над переписуванням і перекладом богословських творів. Так, 1749 р. у Сопроні Йован Раїч переписав «Каноник» — перший збережений твір із підписом автора, а 1751 р. закінчив виписки із твору Стефана Яворського «Камінь віри». У 1756 р. у Москві Раїч переписав «Зразок відречення» Феофана Прокоповича. 1764 р. у Венеції було надруковано його переклад «Слово про грішного чоловіка» Гедеона Криновського, а наступного року в Яшию — книгу «Виправлення грішника духом смирення». Цей твір Раїча значною мірою спирався на «Духовний регламент» і вважається документом політичної природи. Стосовно самого «Регламенту» відомо, що в ньому зазначається обов'язок священика повідомляти належним службам і органам усе, почуте на сповіді, що є негативно спрямованим проти Володаря і його дому. Таїнством сповіді доводилося нехтувати: у такий спосіб вона ставала фактором, що контролюється державою. Оскільки вищезазначені принципи повторюються у творі Раїча, то книга постає твором політичної літератури, який задовольняє інтереси габсбурзького абсолютизму\*.

Будучи професором богослов'я в Новому Саді, Раїч у період з 1764 до 1768 р. працював над своїм найоб'ємнішим богословним твором у п'яти томах — «Теологическом телу», який містить чимало перекладів і виписок, запозичених здебільшого у Феофана Прокоповича.

Уперше, 1757 р., повернувшись із Києва ученим православним богословом, Раїч не знаходить наснаги серед власного народу, тому кількома роками пізніше знову вирушає в дорогу. Він зрозумів, що разом зі збереженням віри народу потрібне і освічення в сфері національного ідентичності, що можливо втілити тільки шляхом нагадування про його власну історію. Знаючи, що найбільша скарбниця документів важливого історичного значення знаходиться у Хіландарі, Раїч 1757 р. вдруге вирушає до Києва, щоб отримати повний дозвіл з Царєграда, а звідти далі прямує на Святу Гору, де перебуває протягом трьох місяців 1758 р.

\* Владимир Вукашиновић. *Српска барокна теологија*. — Издавачки фонд Српске православне цркве. Архиепископије београдско-карловачке. Епархијски управни одбор Епархије жичке. — Беседа, Београд, Краљево, Нови Сад, 2008. — С. 56.

Образ гордого і самовпевненого Йована Раїча, який володів російським дозволом, виданим у Києві, постає перед читачем «*Мореплаванија*» — відомого твору, написаного у вигляді дорожніх нотаток з автобіографічними елементами, які охоплюють період Раїчевої подорожі на кораблі з молдавського міста Яшия до Святої Гори (19. 6. 1758 — 7. 8. 1758). «І так, милістю Творця 20. Іюліа рано в польъ девѣ таго часа в газъ, а в самой полдень в Царградъ къ брегу пристахомъ. Гдѣ вамоши царскіи весь корабль осматривать начали, и насъ осмотривше отпустиша. Тутъ же и харачій преибѣгше харачъ требовахъ; но мы имъ дерзновено пашепоортъ рѣсскій показавъ уста заградихомъ, они же пориказали намъ съ корабля выбратсы»\*.

Після свого другого від'їзду на чужину заради науки Раїч знову повернувся і залишився служити сербському народові, науці і православ'ю. Короткий час після свого першого повернення з Києва він працював професором географії та риторики, а пізніше — директором Латинської школи у Сремських Карловцях. Пізніше, проживаючи при дворі владики Вікентія Відака у Темішварі, Йован Раїч викладав майбутнім богословам, а у 1764 р. на запрошення друга і захисника, угорського єпископа Мойсея Путника переїхав до Нового Саду і працював там професором богословської науки. Відмовившись 1770 р. від пропозиції митрополита Йована Джорджевича зайняти місце священника в церкві св. Георгія у Відні і коректора слов'янських книг у друкарні Курцбека, Раїч таким жестом свободи і «непідвладної» волі викликав до себе ненависть і здобув ще одне прізвисько — дикий богослов. Сподіваючись на мир і духовну роботу, Мойсей Путник у 1772 р. висвятив Йована Раїча в чернецтво в Ковильському монастирі, де той згодом став архімандритом і працював аж до своєї смерті 1801 р.\*\*

\* \* \*

Окрім цих символічних зв'язків Йована Раїча з Києвом, прокладених життєвою стежиною, надзвичайно важливу роль у формуванні його світогляду відігравали твори російських та малоросійських письменників, які відбилися у поезиці Йована

\* Јован Рајић. *Мореплаваније Ивана Раича 1758 года*, у: Зборник *Јован Рајић — живот и дело*, уредила Марта Фрајнд. — Институт за књижевност и уметност, Београд, 1997. — С. 184.

\*\* За хронологију живота и рада Јована Рајића видети: Станиша Војновић. «Хронологија живота и рада Јована Рајића», у: Зборник *Јован Рајић — живот и дело*. Уредила Марта Фрајнд. — Институт за књижевност и уметност, Београд, 1997. — С. 7–27.

Раїча і через його творчість позначилися на сербській літературі другої половини XVIII ст. Твердження Ніколи Радойчића про те, що без розуміння впливу Київської духовної академії на сербів неможливо зрозуміти початок і середину їхнього XVIII ст., може усвідомлюватися як у сенсі поетичних напрямків, так й у сфері політично-релігійних зв'язків. Саме своєю тематичною і жанровою різноманітністю — історія, теологія, література — творчість Йована Раїча, певно, найкраще серед праць сербських авторів XVIII ст. ілюструє це думку.

У праці «*Киево-Могиланська академія в іменах XVII–XVIII століття*» в енциклопедичному визначенні поряд з іменем Йована Раїча виділено три твори, які репрезентують різноманітність його творчості. Усі вони безпосередньо пов'язані з Києво-Могиланською академією. «Ще навчаючись у КМА, виявив інтерес до слов. історії. Створена ним на батьківщині 4-томна “Історія слов'янських народів, насамперед Хорватів, Болгар і Сербів” (Відень, 1792–95) стала однеєю з гол. підвалин відродження серб. нації. Р. переклав серб. мовою проповіді найвидатніших укр. проповідників, що ввійшли до його збірки “Проповіди, перекладені чи точніше сказати переложені з руської” (1794, у 3 ч.) 1798 доповнив і видав п'єсу М. Козачинського «Трагедія, сиречь печальная повесть о смерти послѣднего царя сербского Уроша Пятого и о падении сербского царства» (1734), яка відтворювала істор. минуле серб. народу. П'єса написана староукр. книжною мовою, була першим драм. твором у серб. л-рі, поширювалася у списках»\*. Усі літературні твори Раїча, як оригінальні, так і створені шляхом переробки і перекладу, суттєво окреслені алегоричним значенням.

Стефан Яворський, перший вірець Йована Раїча, і Феофан Прокопович, до творів якого Раїч повертався кілька разів, за природою своєї творчості, релігійною і політичною приналежністю в історії української літератури зазвичай вважаються протилежностями один одного. Але в опусі Йована Раїча, так і в межах Карловацької митрополії обидва автори розглядаються разом. У літературно-поетичному контексті найбільш ілюстративним прикладом відмінностей, які відкривають через поетичні й релігійні та політичні невідповідності, містяться в їхньому розумінні риторики — у схоластичному підході до теології, яка є зброєю політичної апології та основою літературної творчості.

\* *Киево-Могиланська академія в іменах XVII–XVIII ст. Енциклопедичне видання.* Упоряд. З. І. Хижняк, за ред. В. С. Брюховецького. — Вид. дім «КМ Академія», Київ, 2001. — С. 252.

У Києві засади риторики і поетики сформували Феофан Прокопович (творами «*De arte poetica*» і «*De arte rethorica*») та Стефан Яворський трактатом «*Риторична рука*». Імплицитні протестантські ідеї у Прокоповича, і, відповідно, католицько-єзуїтські в Яворського, хоч і були ключовими, але мали відмінності у трактуванні риторики й ораторського мистецтва у творах обох авторів. Яворський, наслідуючи думку Аристотеля про важливість емоцій із другої книги «Риторики», підтримував виразну жестикуляцію заради досягнення сильних емоційних ефектів і переконливої бесіди. При цьому, він наводить «руку, як алегорію риторики» і «пальці, як її елементи», а «останній, п'ятий палець риторики, який називається вимова», Яворський присвячує тлумаченню використання голосу і рухів під час проповіді\*. На противагу цьому, Феофан Прокопович у «Духовному регламенті» разом із протестантським поглядом на ораторську практику, в якій суть упевненості походить як із гарно вивченого предмета, так і зі специфічних особливостей особистості мовника, виступає проти «надмірного проповідницького пародіювання, відкрито натякаючи на прокатолицький метод Стефана Яворського»\*\*.

Серед сербів, які проживали на півдні Габсбурзької монархії, разом із вищезгаданими були відомі й інші твори цих двох авторів. Із теологічного твору Яворського «*Камінь віри*» Раїч зробив об'ємні виписки, ще будучи учнем єзуїтської гімназії, а Віссаріон Павлович, найвірогідніше, створив свою школу на принципах освіти з «Духовного Регламенту», який зберігав у власній бібліотеці. «Міркування, представлені Прокоповичем і Яворським у Карловацькій митрополії, тлумачаться як цілісна узгоджена точка зору. Одна з причин такого міркування засновується на тому факті, що їхні твори не розглядалися у світлі боротьби церкви з державною реформою, а були поставлені на службу подібних інтересів Карловацької митрополії»\*\*\*.

\* \* \*

Відмінності в поетиці Стефана Яворського і Феофана Прокоповича були помічені завдяки визначеним позиціям, представленим у їхніх риториках. Відслідковуючи зв'язки Йована Раїча з Києво-Могилянською академією на прикладі алегорії як

\* Мирослав Тимотиєвић. *Српско барокно сликарство*. — Матица српска, Нови Сад, 1996. — С. 191

\*\* Мирослав Тимотиєвић. Наведена праця. — С. 191.

\*\*\* Мирослав Тимотиєвић. Наведена праця. — С. 162.

центральної фігури не лише Раїчевої творчості, але і сербської літератури XVIII ст., можна виявили відомі поетичні подібності і відмінності, побувані на засадах риторики.

У зв'язку з початком шкільного навчання Йована Раїча вже згадувалися імена Феофана Прокоповича і Еммануїла Козачинського, а частиною з оригінального опусу Раїча, яка, ймовірно, об'єднує цих двох авторів, є вірш «СЕРБЛІА *исходѣиши в Кесарију поѣт пјесн сију*» (або «Прискорбна горлице!»).

Ця поезія вперше була опублікована 1798 р. як фрагмент Раїчевого твору «*Трагедіа сиречь печалнаѣ повѣсть ѿ смерти послѣдѣго црѣѣ сербскаго Уроша пѣтаго, и ѿ паденіи сербскаго царства*». Але через винятково складний генезис, важко стверджувати, коли саме її створено в остаточній формі. Відомо, що різні її варіанти могли з'явитися уже на початку другої половини XVIII ст. у рукописних поетичних збірках. Вважалося, що цей вірш Раїча написано у вигляді переробки поезії Еммануїла Козачинського, яка є частиною «*Траєдокомедије*» (*И тогда вси шест школ, со Сербиею поют пѣсн сию\**, дуже часто перша півстрофа «Преславна Сербие» використовується як заголовок). Імовірно, що він з'явився за зразком вірша Феофана Прокоповича «*Плачь Малія Россіи на проклятихъ Ляхолубцовъ*», переписаного Раїчем у Києві 1755 р. Однак незважаючи на те, що вірш «Сербліа», очевидно, було написано у період великої популярності поезії «Преславна Сербие», яка існувала самостійно і після видання «*Траєдокомедије*», він є оригінальним твором Йована Раїча, що зустрічається в різних джерелах інспірації.

У контексті згаданого трактування риторики і, насамперед, відношення до стилістичних фігур, а також у світлі часто наголошуваного в літературі факту зв'язків Козачинського та Раїча, важливо відзначити, що, на основі методу алегоризації, поезія «Сербліа» ближча до твору Феофана Прокоповича, ніж до вірша Еммануїла Козачинського.

На відміну від Сербії у «*Траєдокомедији*», де в діалозі беруть участь персоніфіковані образи шкільних дисциплін, алегоричне значення яких полягає у функціональному виділенні ролі науки й утвердженні шкільної системи, завдяки чому закріплюється жанр шкільної драми, у «*Трагедіи*» Раїча Сербія, найімовірніше (оскільки немає дидаскалії, яка б це експліцитно підтвердила), провадить «діалог» із патріархом (він залишається на сцені навіть після другої яви) й через низку алегоричних образів відкриває

\* Мануил (Михаил) Козачински. *Траєдокомедия*, тринадцятое дѣйствиѣ, у: Властимир Ерчић. Наведена праця. — С. 559–563.

істинну загибель власного царства. Так само, «Преславна Сербие» Козачинського має двопланову структуру — у першій частині (три початкові строфи) Сербія побивається через убивство царя, кінець роду та неповагу духовництва й церкви; у другій частині вірша вона прославляє патріарха Вікентія Йовановича, який утвердив шкільну освіту і здобув милість австрійського царя, котрий отримав сербську корону. Першу частину вірша Козачинського виконано у сповненому жалю тоні, відповідно, в інтонації плачу, тоді як у другій частині піднесенням тоном акцентується на образі патріарха Йовановича і значенні шкільної освіти, що оформлюється інтонацією оди. Така дуальна структура, з точки зору жанру, на мікрорівні відображає «мішанину» жанрів у творі вцілому — трагедії та комедії. При цьому елементи, що становлять джерело гумору, не вважаються комічними, і тільки своїм святковим піднесенням і оптимістичним поглядом у майбутнє протистоять серйозному й трагічному пафосу минулого.

Вірші Раїча та Прокоповича, разом із визначенням жанру у передмові «*Трагедії*», послідовно написані у формі плачу, а жалібність в обох творах розкривається крізь комплекс мотивів із виразним алегоричним потенціалом.

Загалом же вірш Йована Раїча «*Серблія*» побудовано на алегорії наративного типу, основний мотив якої — загибель царства — репрезентується фігуральним алегоричним образом безвідрадної Сербії. Наративна алегорія\* передбачає існування фабули в самому алегоричному образі, а основна думка оповідання інтерпретується на багатьох рівнях. Відповідно до цього, «фабула» вірша розвивається крізь низку алегоричних картин, підпорядкованих основній ідеї алегорії. Провідна ідея вірша — переселення сербського народу з півдня на північ внаслідок обставин, які призвели до політичних і релігійних блукань, — розвивається через решту мотивів у алегоричних образах, які систематично нанижуються на головну «фабульну нитку» вірша. Наративним типом алегоризації, послідовним розвитком мотиву про загибель країни, оформленим жалібним тоном, який розвивається у вигляді плачу, Раїч наближається до вірша Прокоповича «*Плачъ Малія Россіи на проклятихъ Ляхолубцовъ*»\*\*. Але основний характер

\* Више о томe у: MacQueen, John: *Allegory*. — Methuen&Co Ltd, London, 1978; и Fletcher Angus: *Allegory The Theory of a Symbolic Mode*. — Cornell University Press, Ithaca, New York, 1967.

\*\* Теофан Прокопович. *Плачъ Малія Россіи на проклятихъ Ляхолубцовъ*, перепис Јована Рајића, у: Светозар Матић. «Песме Јована Рајића», у: *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*. — Књ. 4. — 1924. — С. 223–224.

центрального та всіх інших алегоричних образів у вірші Раїча відрізняється від наявних у поезії Прокоповича. Водночас між ними існує спільна риса: обидва письменники використовують типові мотиви для зображення супротивника. У Раїча головний фігуральний алегоричний образ втілюється у мотиві зі сфери фауни. Відтак, Сербія зображена у вигляді зоологічної фігури — горлиці, у той час як у вірші «*Плачъ Малія Россіи*» образ держави представлений алегорією антропоморфного характеру — Росія-матір. Подібно до Прокоповича картину загиблого царства зобразив Орфелін у вірші «*Плач Сербії*» (1762/1763, майже одночасно із досліджуваною поезією Раїча), формуючи картину країни через алегоричний образ матері, не здатної більше захищати своїх дітей, відповідальних за її гірку долю.

Обираючи мотив пташки-горлиці як основу для свого алегоричного образу, Раїч уписує у свій вірш ширшу ідею. Алегорія горлиці подовжує низку алегоричних образів фігурального типу, що мають зневажливе символічне значення. Цей образ побудований на основі мотиву орла як символу верховного бога Зевса — Юпітера, що після прийняття християнства стає і символом принципу Сонця та зображується на гербах великих християнських держав. Алегоричні образи, засновані на мотивах сокола та яструба, також широко використовуються у негативному значенні супротивника, хижака та узурпатора. Між орлом з одного боку і соколами та яструбами з іншого з'являється алегоричний образ, створений на мотиві голуба (відповідно, горлиці — фемінізованого символу через граматичний рід держави), як 1) символу Святого Духа, який своєю печаллю наголошує на потворності світу і відсутності духовності на землі, а також на визволенні просвічених держав, що за допомогою розумового світла та чистоти сердечної можуть здобути радість спасіння у земному житті. Проте горлиця як основна алегорія у вірші в той час же з'являється як голуб — 2) символ свободи, яка можна повернути лише завдяки розумній поведінці. Усі інші мотиви зі сфери фауни — гніздо, пташенята, крила — розвивають алегоричний образ фігурального типу, відповідно, розгортають фабульну нитку наративної алегорії у вірші в цілому.

Незважаючи на те, що тематичною основою печалі за долею сербського народу вірш Раїча з образом пташки як ключового мотиву в розвитку алегорії зооморфного типу подібний до жалоби Прокоповича над долею малоросів, він таки віддалений від вірша «*Плачъ Малія Россіи*», але наближається до інших українських поетичних творів XVIII ст. «У вірші українського гетьмана



і поета Івана Мазепи Україна зображується у образі чайки: Ой горе, горе / Чайці-небозі, /Що вивела чаєняток / При битій дорозі!»\*.

Проте Раїч не випадково обирає саме орла захисником горлиці. «Орелъ мой высокопарный, / сильный, крѣпкій, и преславный»\*\*, якого горлиця у «Трагедії» обирає захисником, подібний до «двоголового орла», зображеного на гербі Російської імперії і Габсбурзької монархії. Раїч обирає його символом своєї поеми «*Бој змаја са орлови*» (1791). «Орао орла позива, / опет двојеглавна, / Са запада у помоћ / с орлићи преславна»\*\*\*.

На відміну від трагічного пафосу, яким забарвлена доля сербського народу в драмі Раїча, і серйозного інтонаційного тону, яким критикуються усі вчинки, що призвели до такого стану, в поемі «*Бој змаја са орлови*» критика божевілля означена сатиричним тоном. Такий самий тон надихав Раїча і коли він переписував сатири Антіоха Кантемира\*\*\*\* — палкого прихильника ідей Феофана Прокоповича, якого дошкульно критикував його Батько. «Регламент почали називати “проклятою книгою”»\*\*\*\*\* і знищили усі його зшитки [...]. У такий же спосіб реакція критикувала і буквар Прокоповича, який був огидним для прихильників старожитностей через гострі виступи проти марновірства і забобонів\*\*\*\*\*. Особливо гостро критикував «Буквар» прибічник староцерковної партії Димитріє Кантемир, який доводив, що ця книга написана не в дусі православ'я, а «двозначні і глузливі вислови щодо релігійних» питань у початковій книзі для дітей є недоречними. «“Буквар” старим звичаєм принижує священний порядок навчання, відповідно до якого після абетки вивчається часословець і псалтир, потім читається апостол і наприкінці Біблія»\*\*\*\*\*.

\* Јуриј Пелешенко. «Јован Рајић и украинско песништво осамнаестог века», у: Зборник *Јован Рајић — живот и дело*. Уредила Марта Фрајнд. — Институт за књижевност и уметност. — Београд, 1997. — С. 271.

\*\* Јован Рајић. *Трагедіа сиречь печална повѣсть о смерти послѣднего црѣ сербскаго Уроша патаго, и о паденіи сербскаго царства*. — Печатано при кралевск. Універ. Писмени Славено-Сербскі, въ Будимѣ, 1798. — С. 62.

\*\*\* Јован Рајић. *Бој змаја са орлови*. — Штампарија Браће Јовановић, Панчево, 4.

\*\*\*\* Више о томе у: Мирјана Бошков «Кантемирова сатира “На состояние света сего. К солнцу” у рукописним зборницима Јована Рајића», у: *Зборник Матице српске за славистику*. — Св. 13. — Нови Сад, 1977.

\*\*\*\*\* П. Морозовъ. *Феофанъ Прокоповичъ какъ писатель. Очеркъ изъ исторіи русской литературы въ эпоху преобразования*. — СПб, 1880. — С. 266. Наведено према Мита Костић. Наведена праця. — С. 77.

\*\*\*\*\* Пыпынъ. *Исторія русской литературы III*. — СПб, 1902. — С. 355. Наведено према Мита Костић. Наведена праця. — С. 77.

\*\*\*\*\* Мита Костић. Наведена праця. — С. 77.

Варто відзначити, що «Буквар» і «Регламент», а в контексті ключових ідей просвітництва і «Плач Сербії» Йована Раїча, і «Плачъ Малія Россіи» Феофана Прокоповича, разом із жалем через напад зовнішніх противників на православ'я, містять спільну критику вад неученості і марновірства, внаслідок чого народ змушений жити у складних умовах.

Уведенням «Плача Сербії» в контекст «Трагедії» і на основі структурування алегоричної мотивної композиції як драми, так і вірша, Й. Раїч створює широку семантичну площину: хоч Сербія і впала, але не все втрачено, оскільки вона знає, де можна знайти втіху і надію на порятунок. Не лише з ракурсу нових політичних обставин, але й шляхом духовного навіювання і віри в те, що просвіченим розумом і чистим серцем (як пропагували володарі просвіченого абсолютизму Петро Великий і Катерина II та, відповідно, Марія Терезія і Йосип II) можна досягти спасіння душі, яке пропонували і володарі святого роду Неманичів. Таким посланням у кінці драми Йован Раїч певним чином «через плач» дає апологію просвіченого розуму, що в поєднанні із чистим серцем, сповненим справжньої віри, єдиний веде до спасіння.

*Переклад Людмила Верещак*

## Алегоричні персоніфікації Йована Раїча на заголовних сторінках «Теологічного тіла»

«Ars emblematica» — одна з ключових категорій, що визначають барокову культуру та мистецтво. У тридцятих роках минулого століття вона стала стрижнем у європейській барокології, у сербській культурі XVIII ст. не була предметом широкого дослідження (через значення, яке надає їй емблематика). У компаративній роботі, де переплітаються історії літератури, риторики, поезики та мистецтва, попередні студії систематично не розглядалися. Так само залишився невивченим вагомий внесок Йована Раїча у введення та поширення емблематики у сербській культурі того часу. Увагу істориків мистецтва в основному привертала портрети та графічні ілюстрації Раїча в його «Історії», але забутими лишилися зображення алегоричних персоніфікацій, емблем і символів на заголовних сторінках його рукописів, з-поміж яких слід виділити малюнки з богословського твору «Теологічне тіло».

Першим їх зауважив Димитрій Руварац, який у монографії про Раїча подає загальний опис та зміст рукописів і наприкінці праці коротко коментує малюнки. Однак висловлює припущення, що їх виконав або Яків Орфелін, або Арсеній Теодорович (хоч на кожному є підпис Раїча). Пізніше у своїй докторській дисертації алегоричну структуру малюнків відкрила Радмила Михаїлович, вказавши на близькість їх до моралізаторсько-дидактичної тематики барокового шкільного театру. Зосереджена на тлумаченні емблемної піктограми з вуликами, оточеними бджолами, вона значно менше уваги приділяє іншим зображенням алегоричних персоніфікацій. Щодо проблеми авторства малюнків, то професор Михаїлович, крім підпису Раїча, помічає на заголовній сторінці останнього тому і час створення ілюстрацій, але не вирішує окресленої Д. Руварацем дилеми.

Інші дослідники творчості Йована Раїча взагалі не порушували цієї проблематики, тому малюнки лишилися недостатньо витлумаченими. Проте вони займають важливе місце у сербській бароковій емблематиці, оскільки є відображенням нової

педагогіки поєднання малюнків із текстами і багато у чому доповнюють відомості про якість освіти, отриманої Раїчем у Київській духовній академії, та його бачення книги.

## I

Малюнки зроблені пером, темними та чорними тушами, й обрамлені сиво-темними акварелями. На заголовній сторінці першого тому намальована алегорична персоніфікація людини з запаленим факелом у правій руці, ліва ж рука відведена вбік і прикрита довгою драпованою тканиною. Людина стоїть на підвищеному прямокутному постаменті так, що структура всієї експозиції нагадує барокові пам'ятники подібної тематики. Над фігурою зображений голуб Святого Духа, оточений хмарами, а під нею написано: «Богословія откровенная». На фронтальній стороні постаменту в рамці зазначено назву: «Беседа Первая о священномъ писаніи, еже естъ светъ вышестественный духомъ святымъ воуженный на немже оутверждается хрїстианская откровенная Богословія». У центрі його написано «Томъ I», а в правому кутку читаємо підпис «И. Раичъ». На наступних заголовних сторінках, згідно з описами Димитрія Руварца та Радмили Михаїлович, у такий самий спосіб показані алегоричні персоніфікації теологічних чеснот. Заголовна сторінка другого тому містить зображення жіночої фігури, яка у правій руці тримає свиток із написом «Вера», а в лівій — хрест. На фронтальній стороні постаменту написано: «Беседа вторая о веруемыхъ въ коей Сумволь православнаго исповедания словомъ божіимъ и свидетельствы соборовъ и отецъ святыхъ изясняется». У центрі зазначено «Томъ II», а у правому кутку міститься підпис «Раичъ». На заголовній сторінці третього тому жіноча фігура у правій руці тримає свиток, де написано «Любовь», а в лівій — палаюче серце, над яким начертані альфа й омега. Постамент містить напис «Беседа Третія о творимыхъ идеже законъ десятословія за правило неуклонное истиниыя любве изясень предлагается», а в центрі — «Томъ III», але підпису немає. На заголовній сторінці четвертого тому намальована жіноча фігура зі складеними до молитви руками. Зліва від неї зображено якір, а внизу підписано «Надежда». На фронтальній стороні постаменту подано назву: «Беседа Четвертая о просимыхъ, яже имеетъ во основаніе незIBLEМОЕ молитву Господню Отче нашъ съ толкованиемъ». У центрі зазначено номер тому, а в нижньому правому кутку, як і на інших малюнках є підпис «Раичъ». На останній заголовній сторінці замість алегоричної персоніфікації з'являється архітектурна рамка

з вуликом, оточеним бджолами. Посеред них намальовано голуба Святого Духа, над яким перелічено святі таїнства: «Крещеніє, Миропомазаніє, Евхаристія, Покаяніє, Священство, Бракъ, Елеосвященіє», а праворуч внизу написано: «Вся совершает тойже Духъ». Під малюнком зазначено назву: «Беседа Пятая о тайнахъ обоихъ заветовъ а наипаче седмихъ новаго завета со всеми окрестностими ихъ оупражняется», під якою бачимо номер тому, час появи малюнків «в Новом Саде 1766.» і підпис «Раичъ с. р.».

Найперше слід розглянути проблему авторства малюнків. Якщо вони з'явилися у Новому Сади 1766 р., як зазначено рукою Раїча перед заголовною сторінкою останнього тому, то вважати їх автором Арсенія Теодоровича не можна, оскільки він народився лише роком пізніше. Дослідження авторства Якова Орфеліна значно складніше. Відомо, що того ж року, коли з'явилися малюнки у «Теологічному тілі», він вступив до Віденської художньої академії, однак, можливо, й раніше мав художню освіту. Можна припустити, що Захарій Орфелін готував сина до вступу в Академію, але ця підготовка не могла бути тривалою та систематичною, адже від 1763 р. Захарій жив спочатку у Темішварі, де працював канцеляристом єпископа Вікентія Йовановича Відака, а пізніше найдовше мешкав у Венеції, де був пов'язаний із друкарнею Димитрія Теодосія. Перша датована, хоча і не підписана праця Якова Орфеліна — малюнок для заголовної сторінки I тому «Історії» Раїча — з'явилася за два роки після зарахування художника до Академії, коли той уже цілком відповідав запитам освіченого та вимогливого замовника, яким був Йован Раїч. Малюнок, збережений в оригінальному рукописі «Історії», разом із художніми вміннями його автора, розкриває особливості Раїчевого сприйняття. Готуючи тексти до друку, останній опрацьовував і можливі варіанти, і малюнки для гравюрних ілюстрацій. Ідею для заголовної сторінки своєї праці Раїч узяв із першого тому Йорданової книги «De originibus Slavicis», надрукованої у Відні 1745 р. Поряд із зображенням піраміди, яку зустрічаємо й у варіації, він хотів бачити також дві фігури воїнів, що міг намалювати лише майстерний художник. Виконавцем задуму освіченого історика став молодий Яков Орфелін із дворічною академічною освітою.

Проте цей факт не може бути доказом більш ранніх зв'язків Я. Орфеліна з Раїчем. Отже, залишається відкритим питання авторства ілюстрацій на заголовних сторінках «Теологічного тіла». Із пропозицією виконати ці малюнки історик міг звернутися

до Я. Орфеліна тільки у першій половині 1766 р., тобто до вступу останнього в Академію. Проте мало ймовірно, щоб гравюри для заголовних сторінок свого найамбіційнішого богословського твору Раїч замовив художнику-початківцю. До того ж, ці малюнки настільки суттєво відрізняються від пізнішої роботи Орфеліна для «Історії», що їх не можна вважати творіннями одного автора.

На користь припущення, що малюнки виконав сам Раїч, який їх і підписав, свідчить факт його навчання у Київській духовній академії, яка у своїй освітній програмі велику увагу приділяла викладанню малювання; практичне вивчення цієї дисципліни було обов'язковим для всіх учнів. Крім того, Академія мала тісні контакти з художньою школою Печерської лаври, де студенти також відвідували заняття. Випускники Академії мусили самі ілюструвати свої тези та панегірики, з яких пізніше найкращі оформлювалися й у гравюрі. Збережені малюнки студентів Київської духовної академії показують високий рівень їх художніх навичок, знання про створення емблем, алегоричних персоналіфікацій і композицій, які зустрічаються у тезах, панегіриках, на заголовних сторінках рукописних і друківаних книг.

Йован Раїч, як студент Київської духовної академії, безперечно, теж мав певні знання з малювання, особливо з напрямку емблемно-алегоричного жанру. Це доводить і малюнок із заголовної сторінки першого варіанта твору «Беспристраснаја историческаја Повест јако о разделении восточнија и западнија церквеј», написаного, коли Раїч жив у Новому Саді. На цій ілюстрації зображені врата Єрусалимського храму у формі барокового порталу. Розірвана завіса між одвірками ілюструє вірші з Євангелія від Матвія (Мт. 27:51), написані на картуші, розташованому над брамою. У центрі фронтону намальована оточена хмарою колода, розколота навпіл сокирою. Над сокирою написано «сила», а під колодою — «невинність». Внизу під завісою зображена розірвана навпіл сорочка, що символічно вказує на історію, описану в Євангелії від Іоанна (Ін. 19:24), коли воїни після Христового розп'яття поділили між собою Його одяг. На постаменті порталу зазначені рік і місце створення малюнка: «1766. в Н. Саде» та ініціали Раїча, які підтверджують його авторство, тобто ця ілюстрація з'явилася того ж року, що й малюнки з заголовних сторінок «Теологічного тіла». Якщо б підписи та ініціали Раїча стосувалися тільки авторства тексту, вони мали би зв'язок із назвою і розташовувалися б у центрі малюнка. Натомість бачимо їх у нижньому правому кутку ілюстрації — усталеному місці для підпису художника. Притому ці малюнки, окрім безсумнівної художньої

якості, характеризує різкість штрихів, яка видає освіченого, але не досить досвідченого художника, що не часто виконував таку роботу. У будь-якому разі, автентичність підписів Раїча не викликає сумніву.

Рішення Йована Раїча самому зробити ескізи для заголовних сторінок своїх творів було починанням, відповідним духові часу, зокрема й в українсько-російському середовищі, де він отримав повну освіту. Барокові автори самі вигадували та малювали ідеї заголовних сторінок своїх книг, і лише під час підготовки до друку оформлення їх довірялося професіоналам. Така практика вже у другій половині XVII ст. набула поширення і в Україні, і в Росії. Приміром, ескізи заголовних сторінок у рукописах проповідницьких збірок «Обед душевный» і «Вечеря душевная» зробив сам Симеон Полоцький, а до друку графічні ілюстрації, наслідуючи Симона Ушакова, зробив гравюрник Трухменський. Згадані рукописи були видані за життя Раїча, тож вірогідно, що так само, як і з ілюстраціями «Історії», до роботи були залучені професіональні художники, які в такому випадку мали б наслідувати основний концепт його ідеї.

## II

Художнє оформлення малюнків Раїча оригінально спирається на практику, яка в європейському новітньому мистецтві через посередництво ренесансного гуманізму уособлювала відродження античної традиції. Зображення алегоричних персоніфікацій чеснот, які стоять на підвищеному прямокутному постаменті, були обов'язковими у сценічному тематичному репертуарі ренесансних і манерних публічних свят, звідки й перейшли на заголовні сторінки тогочасних друкованих книг. Хоча Раїч спирається на тодішні барокові зразки, приклади таких вистав, як і емблемна піктограма вулика, оточеного бджолами, траплялися ще в книгах, надрукованих у XVI ст., їх образність походить від алегоричної мови персоніфікованих абстрактних ідей. Алегоричні персоніфікації були окремою підгрупою барокової емблемної літератури, що мала власні закономірності та шляхи розвитку. Початком такої літератури вважається «Iconologia» Чезаре Ріпі, часто передруковувана аж до кінця XVIII ст. і кілька разів по тому. Алегоричні персоніфікації, як і на малюнках Раїча з заголовних сторінок «Теологічного тіла», зазвичай зображуються у вигляді дівчат, одягнених у класичний одяг із драпованої тканини, з відповідними атрибутами, які вказують на їх символічне значення. Рідше трапляються фігури дітей і чоловіків. Такий спосіб зображення був характерний і для барокової культури

Карловацької митрополії. Тлумачення алегоричних персоніфікацій та емблем входило до основної навчальної програми тогочасних шкіл, де викладав Йован Раїч.

У розрізненні понять алегоричних персоніфікацій і емблемних піктограм (*res picta*) певну плутанину вносять барокові шкільні підручники з поетики та риторики. Тут алегоричні персоніфікації та емблемні піктограми, де зображені людські фігури, часто тлумачаться як емблеми. З іншої сторони, емблемні піктограми, на яких замість людських фігур намальовано тваринний і рослинний світ, тлумачаться як ієрогліфи. У часи навчання Раїча та його професорської діяльності поділ на ієрогліфи й емблеми, замість на емблеми й алегоричні персоніфікації, зустрічається також у шкільній програмі Карловацької митрополії. Прийнявши до уваги те, що і Раїч був автором одного підручника з риторики, потрібно з'ясувати, як він тлумачив алегоричні персоніфікації. З їх остаточно відшліфованою формою він зустрічається в «Трагікомедії» Емануїла Козачинського, де акторами виступають Сербія, Милість, Гнів, Честолюбство, Ненажерливість і Заздрість. Пізніше вони відіграють важливу роль як у переробці Раїчем «Трагікомедії», так і в його інших літературних працях. Алегоричні персоніфікації включалися й у художнє мистецтво тієї доби. Серед ранніх прикладів — ілюстрації у «Стематографії» Жефарович-Месмери та в панегірику Орфеліна, присвяченому визнанню Мойсея Путника бачським єпископом.

Персоніфіковані малюнки із заголовних сторінок «Теологічного тіла» у своїй основі підтримують ідеї, художньо сформовані досить давно. Християнські чесноти персоніфікуються у середньовічній моральній теології. Боротьбу чеснот і пороків за спасіння людської душі оспівав ще Прудентій. Його «*Psusomachia*» мала великий вплив на середньовічну іконографію чеснот, але в енциклопедичних творах пізнього Середньовіччя їх кількість і атрибути, що до них приєднувалися, були дуже різними. Середньовічна моралізаторська традиція не створила чітко визначеного прототипу, який можна було з беззаперечним авторитетом нав'язати ренесансному гуманізму. Пізніше у численних збірках, згідно з ренесансною гуманістичною традицією, алегоричні персоніфікації чеснот розробляються більш детально. Ці книги, передусім «*Iconologia*» Ріпі, визначили основу для іконографічного оформлення персоніфікацій на заголовних сторінках «Теологічного тіла».

Персоніфікація Богослов'я з заголовної сторінки першого тому рукопису Раїча тримає в руках факел — атрибут складного значення, що пов'язується з багатьма персоніфікаціями.



Він може нести навіть й негативне смислове навантаження — вважатися символом руйнації в руках Безбожності. Здебільшого факел і полум'я символізували світло, просвітлення, знання й інтелектуальну проникливість і пов'язувалися із духовними персоніфікаціями. Богослов'я Раїча мало б найбільше відповідати персоніфікації Теології, визначеної ще у збірці Чезаре Ріпи, але «Theologia» тут потлумачена зовсім інакше — на небесній сфері сидить жінка з двома різними обличчями: одне молоде, як небо, а інше старе, як земля. Отже, для оформлення персоніфікації Богослов'я Раїч, напевно, послугувався іншим джерелом. За значенням і виглядом вона ближча до визначення Ріпою алегоричної персоніфікації науки про віру «Religione», що змальована як одягнена жінка з шаллю на голові, яка у правій руці тримає книгу та хрест, а в лівій — полум'я, на другому ж плані стоїть слон. Згідно з тлумаченням Ріпи, голова якої покрита шаллю, бо її таємниці неможливо пізнати повністю; хрест у її руках символізує розп'ятого Христа та тріумф християнства, а книга — Біблію й інші твори, які оформили душу релігії. Вогонь у її лівій руці виявляє щирість прагнення людського духу до пізнання Бога, що є основою науки про віру. У тлумаченні слона Ріпа спирається на «Історію» Плінія, зазначаючи, що ця найгуманніша з усіх тварин є символом релігії, оскільки наділена моральними якостями, такими як невинність, милосивість, мудрість, врівноваженість, відданість і незламність. До того ж, слон зі своїми чеснотами може бути прочитаний як алегорія високих церковних чинів.

У персоніфікації Богослов'я з атрибутів, які пропонує «Iconologia», з'являється лише полум'я, зображене у вигляді запаленого факелу. Таке поняття алегоричної персоніфікації релігії ілюструє звичний у бароковому мистецтві механізм спрощення. Зв'язок малюнка на першій заголовній сторінці «Теологічного тіла» з емблемною збіркою Ріпи підтверджує і поява голуба Святого Духа, який кружляє над головою Богослов'я. Отже, «Iconologia» пропонує три варіанти персоніфікації «Religione». В останньому описі згадується Святий Дух у вигляді голуба, що літає над фігурами та тримає полум'я. Богослов'я з першої заголовної сторінки «Теологічного тіла» спирається на традицію комбінування Ріпиного першого та третього опису алегоричних персоніфікацій науки про віру. Цілком можливо, що на його оформлення впливала і персоніфікація мудрості, особливо богословської, названої як «Sapientia vera».

На заголовній сторінці другого тому рукопису Раїча з'являється алегорична фігура Віри. У збірці Ріпи «Fede Christiana»

Її змальовано як жінку, одягнена в біле, що стоїть на постаменті, у лівій руці вона тримає хрест, у правій — чашу. У виданні збірки Ріпи, яку між 1758 і 1760 рр. підготував аугсбурзький видавець Йоган Георг Хертел, алегоричні персоніфікації чеснот представлені значно складніше, хоча засновуються на тих самих джерелах. «Fides» зображена як жінка у білому одязі з шоломом на голові. Вона стоїть на прямокутному п'єдесталі та читає книгу, зафіксовану в правій руці. У лівій вона тримає серце із запаленою всередині свічкою. Поряд із нею стоїть людина в кайданах, що в одній руці має великий хрест, а в другій — чашу з проскуркою у вигляді ягняти. З іншого боку намальовані книги Мойсея зі Старого Завіту. На другому плані як «fatto» зображена жертва Аврама, яку «Итїка ієрополїтїка» пов'язує з емблемою «Любовь Божїя кь намъ». Разом із хрестом і чашею, як основними атрибутами Віри, в алегоричних композиціях вона пояснюється й низкою інших символів, передусім із нею пов'язують «щит віри», який апостол Павло згадує у Посланні до Ефесян (Еф. 6:16).

У третьому томі «Теологічного тіла» на заголовній сторінці з'являється ще одна, за твердженням апостола Павла, найбільша теологічна чеснота, яка символізувала любов до Бога та ближніх. Вона традиційно мала подвійне тлумачення, що обумовило розвинену символіграфію, пов'язану з цією чеснотою. У трактуванні любові до Бога вона супроводжується символом серця, а в зображенні любові до ближніх (передусім розуміється милосердя) біля неї з'являються діти. Слід звернути увагу на палаюче серце, яке Любов тримає в руці на заголовній сторінці третього тому твору Раїча. Серце, згідно з біблійною антропологією, є центром людської сутності. Бог дав людям серце, щоб вони ним думали (Сир. 17:6). Це місце, де людина зустрічає Бога, а Бог дивиться людині в серце (І Сам. 16, 17). В Євангелії особливо наголошується, що треба любити Бога всім серцем (Мт. 22:37) і прощати іншим із глибини серця (Мт. 18:35). Вогонь у біблійній символіці тлумачився як божественна присутність. Бог у серці пророка Єремії розпалює вогонь (Єр. 20:9). Серце, що горить вогнем любові до Бога, з'являється у західноєвропейському мистецтві ще наприкінці доби Середньовіччя. Воно не вважалося виключно персоніфікацією Любові й зображувалося в руках багатьох святих.

Палаюче серце пов'язане також із Христом. У добу бароко в низці емблемних збірок іконографія серця Христового була надзвичайно популяризованою. Повага до Святого серця пізніше переросла у набожність, яку особливо шанували єзуїти. Символ

серця, що горить від любові, досить давній і походить ще з ієрогліфічної традиції. Звідти його перейняли емблемні збірки, де серце вперше з'являється у межах світської любовної тематики. З таким значенням воно включене і в емблемну збірку «Символи й Емблеми», надруковану в Амстердамі 1705 р. Символ палаючого серця, що пливе широкою водною поверхнею у 147 емблемі прокоментовано девізом: «После бури и ненастья восхищается». Рання барокова емблематика перетворює серце на загальновизнаний символ Божої любові. «Iconologia» Ріпи тлумачить персоніфікацію Любові до Бога як образ зрілої людини, одягненої у вишуканий класичний одяг. Праву руку вона поклала на серці, а ліву підіймає до неба, де з хмари народжується сонце. У тій же збірці Любов до ближніх, «Caritas», зображена як жінка, одягнена у червоне, яка в правій руці тримає палаюче серце, а в лівій — дитину.

«Итїка ієрополїтка» подає емблему «Чинъ любве къ Богу» як жіночу фігуру з крилами, що пробує літати, проте прив'язана до землі ланцюгом. В одній руці вона тримає меч, а в іншій — палаюче серце. У супровідному тексті пояснюється, що крила Любові до Бога тягнуть нашу душу до неба, але вона тілом — причиною пороку, ніби кайданами, прив'язана до землі. Тому треба мечем розуму перемогти пристрасті, щоб вода сумніву не згасила в серцях вогню любові до Бога. Ця піктограма спочатку з'являється в манерній любовній емблематиці, а в християнізований варіант перенесена зі збірки «Pia Desideria» Германа Хуга, звідки її переймають «Итїка ієрополїтка» й інші барокові емблемні збірки.

На заголовній сторінці четвертого тому «Теологічного тіла» подана алегорична персоніфікація надії. «Speranza» у збірці Ріпи змальована як жінка з квітучим вінком на голові, що лівою рукою притримує якір. Далі зображено «Speranza divine e certa» у вигляді дівчини з піднятими зімкненими руками, що дивиться в небо. У супровідному тексті якір виділено як символ, який серед бур життя людині, ніби кораблю, дає стабільність, впевненість і спокій. Як «твердий і надійний якір душі» його витлумачено ще у Посланні апостола Павла до євреїв (Євр. 6:19). Вінок, що «Speranza» носить на голові, означає обіцянку, якою нас тримає надія, бо вона, як і квіти, — знак майбутніх багатих жнив. Її зімкнені руки вказують на молитву, а погляд, спрямований у небо, свідчить, що воно є джерелом будь-якої надії. Пізніші передруки збірки Ріпи поєднують ці дві персоніфікації в одну. У виданні Хертела «Spes» зображена як жінка, одягнена у прозорий одяг із зеленою накидкою та квітучим вінком на голові. Вона

стоїть і дивиться на небо, молячись з стуленими руками. Поряд із нею намальоване голе тіло з великим якорем у руках. На другому плані стоїть Мойсей, що молитвою дякує Богові за те, що привів євреїв у землю обітовану. Так само «Итіка ієрополітика» у центр емблеми «Надежда, или оупованіе» ставить якір, над яким зображено шолом, що в супровідному тексті тлумачиться як «шолом спасіння» з Послання Павла до ефесян (Еф. 6:17).

На заголовній сторінці останнього тому з'являється лише голуб — символ Духа. В архітектурних межах також намальовано вулик, оточений бджолами, що є обов'язковою ілюстрацією також в емблемних збірках. Вона ще від «*Emblematum libellus*» Алчатія посіла особливе місце у ранній ренесансно-манерній емблематиці. Вулик із бджолами, як моральний приклад відданості порядку та праці, включений у третю книгу емблемної збірки «*Symbologum et Emblematum*» Камераріуса. Через посередництво численних єзуїтських збірок він пізніше опиняється у впливовому букварі Яна Амоса Коменського, написаному на зразок емблемних підручників. Бджоли та мед, як метафора красномовства, ще у Середньовіччі стали атрибутами святого Амвросія та Бернарда з Клерво. Вулик та бджоли зображені й на одній з емблем у книзі ритора Л. Кришчоновича «*Plas oratoria*», надрукованій у Чернігові 1698 р., і символізує тут педантичність інтелектуальної, а особливо літературної праці. Подібно ж це зображення, розміщене поряд із журавлями та собаками, читається на алегоричному портреті графа Франца Балаша з Балашаджармату, голови Лірійської придворної депутації, у «Немецко српском словару» Теодора Аврамовича, надрукованому у Відні 1791 р. Оскільки бджоли, за притчею, ніколи не сплять, вони тлумачаться як картина християнського майбутнього та наполегливості у здобутті чеснот. Саме така інтерпретація зумовила появу малюнка вуликів із бджолами на архітектурній рамці п'ятої книги «Теологічного тіла». Це емблема релігійної або політичної спільноти, якою наче матка керує певна людина, Христос чи володар. Із таким символічним значенням бджоли згадуються й у зв'язку з алегоричною персоніфікацією Сербії в добре відомій Раїчу «Трагедокомедії» Емануїла Козачинського.

### III

Вибір і розподіл ілюстрацій Раїчем вказують на обдуману цілісність, складність якої розкривається через факт їх жанрової нетотожності. На заголовних сторінках перших чотирьох томів намальовані алегоричні персоніфікації, а на першій сторінці

п'ятого тому з'являється малюнок із емблемною структурою. Це свідчить про намагання автора в ім'я ідеї (conceitto) перевершити поверхневу ілюстративність. Перед символічною мовою малюнків він ставить завдання візуально отілеснити не лише зміст, а й структуру твору. Під оманливою однаковістю відкривається складний інтелектуальний концепт, характерний для бароко та барокового розуміння відношень між текстом і малюнком. На перший погляд все зрозуміло, просто й передбачувано. На заголовній сторінці першого тому, присвяченого «священомъ писанію», зображено Богослов'я з голубом Святого Духа, завдяки якому воно відкрите, як вказується й у назві, написаний на фронтальній стороні постаменту. Святий Дух єдиний знає приховані Божі таїнства, він — творець Святого письма, а пророки й апостоли лише його «органи». Таке тлумачення характерне для барокових катехізисів ще від часів Петра Могили, який вважає Старий і Новий Заповіти вченням Святого Духа (тому саме цей символ зображено над персоніфікацією Богослов'я). На заголовних сторінках намальовані алегоричні фігури теологічних чеснот. Віра з'являється на заголовній сторінці тому, присвяченого православної сповіді, Любов — у томі, де потлумачено десять Божих заповідей, а Надія — на заголовній сторінці тому про молитву.

Зв'язок між теологічними чеснотами та богослов'ям не є задумом Раїча. Ця думка зустрічається у структурі тогочасних друкованих катехізисів і книг з богослов'я, а Раїч спирався на твори українських і російських схоластів. Таке відношення між богослов'ям і теологічними чеснотами спостерігається, приміром, у «Православному сповіданні віри» Петра Могили — першому катехізисному творі реформованої схоластичної теології православної церкви, вагоме значення якому надає і Раїч. Катехізис Могили поділений на три книги. Перша присвячена вірі, друга — надії, а третя — любові. У першій книзі тлумачиться символ віри та святого таїнства, у другій — молитва та блаженства, у третій — десять Божих заповідей. Теологічні чесноти (у трактуванні Могили «христ'янське добродетели») автор тлумачить на початку третьої книги, обґрунтовуючи тут же і потрібну структуру свого твору. Зв'язок богослов'я, теологічних чеснот і структури катехізису майже в ідентичний спосіб і в тому ж місці виділяє пізніше Платон Левшин.

Різниця між катехізисом Могили та твором Раїча полягає в тому, що «Теологічне тіло» поділене на п'ять томів. Раїч на початку виділяє книгу про притчу, а тлумачення святих таїнств переміщує в окрему, п'яту книгу, тоді як в українського

письменника вчення про притчу та святі таїнства включено в першу книгу про віру. Відмова від трьох та перехід до п'яти частин пов'язана з катехізісною програмою новосадської богословської школи, яку очолював Раїч у час написання «Теологічного тіла». Його головним завданням під час проживання в Новому Саді, як він сам зазначає у короткому огляді свого життя, було створити освічене духівництво, для чого єпископ Мойсей Путник і заснував богословську школу. Катехізіс тут викладали у п'яти частинах, діалогах, і в такому порядку, як у Раїчевому рукописі: «1) природна богословија, 2) о веруемих, 3) о творимах, 4) о молитви та 5) о тајнама». Тут можна простежити не лише структуру, але й саму появу твору Раїча, написаного у простій катехізісній формі запитань і відповідей. У «Теологічному тілі» наявний і характерний розподіл теологічних чеснот, який пізніше з'являється також у катехізісі Раїча. Любов поставлена на друге, а Надія — на третє місце. Така класифікація чеснот узвичаєна в католицьких посттридентських катехізісах, однак у православних релігійних книгах вони наведені в тому порядку, як їх згадує апостол Павло у Першому посланні до коринфян. Раїч бере за основу посттридентську катехізісну практику, але зазначає, що любов традиційно тлумачиться як центральна теологічна чеснота, і пов'язує її з десятьма божими заповідями. Так само вона розглядається й у катехізісах, якими в той час користувалися в Карловацькій митрополії.

Відмова від звичної тричастинної структури, пов'язаної з порядком теологічних чеснот, обумовила і специфічність ілюстрування заголовних сторінок. Богослов'я з першої заголовної сторінки «Теологічного тіла» не входило у коло теологічних чеснот. Вчений-теолог Раїч знав, що в євангельських текстах до них зараховували лише Віру, Любов і Надію. Апостол Павло у Першому посланні до коринфян каже: «Тепер нам залишаються віра, надія і любов, усі троє; а любов між ними найбільша» (I Кор. 13:13). Подібне групування теологічних чеснот подано також у Першому посланні до солунян (I Сол. 1:3), у Посланнях до галатів (Гал. 5:5–6) і до колосян (Кол. 1:4–5). Як основа християнського життя, вони були темами полеміки святих Августина й Амвросія, але тільки у XII ст. у творі Алана з Лілля їх було пов'язано з поняттям Religio. Таке тлумачення отримує довершену схоластичну форму у другому творі другої книги «Summa theologiae» Фоми Аквінського. На нього спирається й Ріпа, коли тлумачить персоніфікацію «Religione». Фома Аквінський, посилаючись на авторитет Аристотелевої «Метафізики», зазначає

у другій частині другої книги свого головного твору, що наука про віру, як і інші науки, розвивається з прогресом людства, хоча вона не є людським винаходом — це «Божіји дар» (Еф. 2:3). Вона є основою теологічних і навіть і ширше — всіх християнських чеснот. Християнськими поряд із трьома теологічними вважалися і чотири кардинальні чесноти. Проте вчення про основні християнські чесноти не було чітко сформоване. Їх кількість варіювалася ще від Середньовіччя, хоча виділяють сім. У своєму катехізисі Могила пише, що «хрістїанске добродетели» — це лише три найбільш необхідні чесноти. Тут же перелічені і «четыри добродетели подныа», а саме «мудрост», «правда», «мужество» та «целомудріє». Сім християнських чеснот ще з середньовічної традиції протиставляють такій же кількості смертних гріхів. Саме так їх подано в катехізисі Могили та у творі «Поученіє святителское к' новопоставленному Иерею» Христофора Жефаровича, виданому 1742 р.

Таким чином, проблему заголовних ілюстрацій, яка виникла після відмови від потрійної та прийняття п'ятичастинної структури, Раїч міг би вирішити додаванням до алегоричних персоніфікацій теологічних чеснот деяких кардинальних. Втім, цим підходом був би порушений ідейний зв'язок між ілюстраціями, змістом і структурою твору. Раїч, випускник Київської духовної академії, добре знаючи західноєвропейську моральну теологію, на заголовній сторінці першої книги «Теологічного тіла» подав персоніфікацію богослов'я, що є основою християнського одкровення, записаного у Біблії. Із науки про віру походить вчення про теологічні чесноти, що зображені на наступних заголовних сторінках.

Однак мова алегоричних персоніфікацій через зв'язок науки про віру з теологічними чеснотами була вичерпана малюнками заголовних сторінок перших чотирьох томів. Як замкнена система вона не могла розвиватись, особливо у той спосіб, який би пояснив зміст п'ятого тому «Теологічного тіла» та пов'язав його з попередніми творами. Для ілюстрації останньої заголовної сторінки треба було знайти іншу ідею, яку Раїч бере з емблематики. На заголовній сторінці п'ятого тому, присвяченого святим таїнствам, намальований голуб Святого Духа, через посередництво якого таїнства «совершаєть», як виділено у супровідному тексті. Голуб Святого Духа — символ духовного одкровення та благодаті Божої. Чесноти — його дари, а святі таїнства — плоди. Благодать Святого Духа притягується чеснотами, а заохочується повагою до святих таїнств. Вона —

містичне примирення між Богом і віруючим. Зв'язок чеснот і дарів Святого Духа ще Августином і Амвросієм, а пізніше й іншими середньовічними теологами розтлумачений за допомогою перших віршів одинадцятої книги пророка Ісаї (Іс. 11:2). Його співвідносять з ученням про блаженства, яке Христос проповідує на горі, а тому і з самою церквою як інституцією. Голуб Святого Духа всередині емблемної архітектурної рамки, прикрашений зображенням вулика, оточеного бджолами, символізує церковну інституцію як релігійну спільноту, що посередництвом Святого Духа звершує святі таїнства. У цьому сенсі архітектурна рамка, форма якої походить від тріумфальної арки, є алюзією на церкву, земну і небесну, де живе Святий Дух. Така алегорична практика звично присутня на барокових емблемних заголовних сторінках. Відомо, що архітектурні рамки заголовних сторінок були винаходом німецьких і голландських друкарів, які використовували як засіб політичної пропаганди своїх релігійних поглядів. Ці рамки з'являються на заголовних сторінках перших перекладів Біблії. Теоретичне обґрунтування такого оформлення спиралося на четверту книгу про архітектуру Себастьяна Серлія, а формальні зразки виводилися з рішень, які пропонували тріумфальні ворота публічних свят. На заголовних сторінках української та російської богословської літератури часів Раїча з'являються й ілюстрації святих таїнств, але зазвичай вони становлять собою складні композиції. Подання їх на заголовній сторінці п'ятого тому «Теологічного тіла» порушило б чіткість авторського задуму, тож Раїч відмовився від зображення святих таїнств.

\* \* \*

Отже, Раїчеві малюнки з заголовних сторінок «Теологічного тіла», як і два варіанти малюнків з заголовних сторінок рукопису «Безпристрасна історическа і Повест како о разделении восточнија и западнија церквеј», є не лише оригінальними ілюстраціями, — вони візуально розкривають суть твору і тлумачать його. Їх передусім потрібно виділити як один із важливих прикладів, який потверджує, що сербська барокова культура успішно оволоділа універсальною алегорично-емблемною мовою того часу, яка поєднувала в єдине ціле текст і малюнок.

Вперше видано сербською мовою у збірнику: Йован Раїч. Життя і творчість / Упор. Марта Фрайнд. — Белград, Інститут літератури та мистецтва, 1997. — С. 243–257.

*Переклад Тетяна Поліщук*



Марта Фрайнд

## Принципи обробки Йованом Раїчем «Трагікомедії» Е. Козачинського *Власті Ерчицу на згадку*

Поява «Трагедії»<sup>1</sup> Й. Раїча одразу після видання «Історії»<sup>2</sup>, увага, з якою виконана обробка тексту Е. Козачинського, турботливо підготована присвята єпископу темишворському та липовському Петру Петровичу та «Предуведомленіє», де ясно вказані наміри письменника та методологія виконаної адаптації, беззаперечно викликають у читача деякі запитання. Чому Й. Раїч переробив драматичний твір свого наставника замість того, щоб написати щось нове? Чи були для цього якісь особливі причини? Чи існує зв'язок між цими причинами та «Історією»? Чи проявлено у цій обробці поетичні принципи, які були точкою відліку його праці, а відтак і визначили остаточну форму і доцільність виданого тексту? Чи можна вважати «Трагедію» лише відредагованою роботою, чи вона є самостійним літературним витвором? Спробуємо знайти відповіді завдяки тлумаченню «Предуведомленій», назви драми і присвяти, а також завдяки скороченому порівняльному аналізу текстів Е. Козачинського та Й. Раїча.

У підзаголовку до «Трагедії» Й. Раїч вказує, що вона «сочинена и произведена 1733. у Карловце Сремском», а «ниње пречишћена и исправљена предлагается трудом и тщанијем И. Р.» перед публікою. В кінці «Предуведомлення» Й. Раїч знову говорить: «Занеже в Трагедији сеј сугубоје усмотрит Читатель сочинение, едино господина Михаила в трагических дејствијах, а другоје моје, в ободрителних наставенијах», і наголошує на тому, що в тексті особливими буквами К. та Р. позначає авторство кожної частини. Такими посиланнями Й. Раїч залишив на наш, читацький, розсуд факт оригінальності його твору. Наше завдання — визначити, як письменник переробляв та видавав «Трагедію», як змінював її зміст та форму, і якого досяг результату такою роботою. Для цього встановимо принципи експліцитної та іманентної поетики, якими курувався Й. Раїч в оживленні і трансформації «Трагікомедії» Е. Козачинського більш ніж півстоліття після її появи у світі.

Експліцитні поетичні ідеї Й. Раїча вказуються фрагментарно, однак помітні вже на титульній сторінці. Для ХХ ст., яке втратило відчуття вузьких значень та рамок літературних жанрів, зміна

заголовку твору з «Трагікомедії» на «Трагедію» може виглядати як справжня модернізація. Для письменника XVIII ст., вихованого на риторичних та поетичних школах класицизму, така зміна є суто функціональною. Вона тут для застереження читача про те, що твір змінив не лише кількість віршів та сцен, а й жанрове означення. Уже сама назва змушує уважного аналітика досконало вивчити текст і стає важливим знаком для тих, хто зуміє його прочитати. У творі, який називається «Трагікомедія, що містить у собі 30 дій» можуть чергуватися прологи, антипрологи, сцени, які розвивають основну оповідь, непов'язані між собою короткі сцени, як, наприклад, про Митаря та Фарисея, Багатія та Лазаря, славлення митрополита або декламування поезій окремими класами богословії у Сремських Карловцях, і цей оманливий безлад залишатиметься в рамках початкової жанрової дефініції. Усе, чого вона вимагає від письменника, — щоб у драмі було показано трагічні події зі щасливим кінцем. Назва «Трагедія» розкриває інший підхід до оповіді. Цей твір більше не може бути поєднанням різнорідних сцен навколо однієї шкільної вистави, де змішуються згадки про національну історію, святкування патрона та морально-богословські повчання. Доробок Аристотеля і класицистичних теоретиків зобов'язує письменника трагедії писати свою працю, точно komponуючи й осмислюючи її. Трагедія має бути ясно сформованою оповіддю, з трагічним героєм, трагічною провиною, переворотом і катастрофою, що подають урок у вужчому та ширшому значеннях. І все це — без будь-яких ліричних відступів, чисто й економічно. Таким чином, змінюючи заголовок твору, Й. Раїч попереджує, що його адаптація тексту буде дуже ґрунтовною. Пізніше це підтверджується в «Предуведомленні», а також через очевидні зміни та додатки у творі Е. Козачинського.

Самому тексту «Трагедії» передуює посвята єпископу Петру Петровичу і передмова, де містяться засновки, що стисло, але ясно виражають основні авторські побажання і наміри у розкритті та змінах тексту його колишнього вчителя. Тут же означено окремі елементи життєвої та творчої поетики Й. Раїча, того делікатного поєднання шарів, де співіснують переконання, що просвітництво — єдиний спосіб утримання нації, держави і цивілізації; глибоке християнське вірування та пізнання православної теології; сильне національне почуття і захист права на його вільне вираження. Роботу над «Трагедією» Й. Раїч почав і як учень, що з повагою згадує свого вчителя та його творчість у богословії в Карловцях, і як глядач (можливо й учасник) вистави, і як педагог, що в російських та католицьких школах того часу познайомився

з роллю і впливом, який мали шкільні вистави, натхненні певними релігійними, національними, а особливо просвітницькими ідеями у колі письменної та неписьменної аудиторії. Бажання видати «Трагедію» для народної користі, сприяння збереженню і зміцненню національного духу пронизує і посвяту єпископу, і передмову до драми. Воно доводить, що вибір «Трагікомедії» Е. Козачинського не був випадковим та не зумовлювався тим, що у своїх записах Й. Раїч зберіг перепис цього твору. Публікацією «Трагедії» він потенційно встановив зв'язок з українськими вчителями та їхньою діяльністю в Карловцях у час, коли з'явилася драма Е. Козачинського, з традицією патронату митрополита народної просвіти, а сам представлений публіці текст відновив і традицію народної історії, і традицію освіти — обидві однаково важливі для національного діяча, яким був Й. Раїч.

Що стосується всебічної історіографічної, теологічної, літературної та педагогічної діяльності Й. Раїча, то ця драма виявляє основні риси його поетичних принципів, про які йдеться у вступних текстах до «Трагедії» та в інших творах. Після видання «Історії» автор кинувся видавати і попередній перепис «Трагікомедії» у власній обробці, тому що, як сам каже у «Предуведомленію» — «како Трагедија сија из Историј, тако и Историја из Трагедиј взаимнији свјет восприимут». Таким чином, «Трагедія» поєднує, ідеологічно уточнює та акцентує те, що Й. Раїч мусив сказати про минуле сербського народу в «Історії». У площині фабули вона наслідує розповідь про середньовічну повість від Немані до переселення сербів у Австрію, детальніше подає переламний момент у ній — вбивство Уроша і «падєніє српскога царства». Розміщенням цього моменту у центрі фабули автор зміг створити переворот і катастрофу у структурі трагедії, а також наголосити на повчаннях з минулого та порадах на майбутнє, які були потрібні його народові. Очевидно, Й. Раїч був свідомий того, що коротка, поетична, художньо сформована (і через свою стислість і виокремленість в історії інших балканських народів більш вражаюча) «Трагедія» була значно доступнішою для читачів і потенційних глядачів, ніж просвітницько-національна за духом «Історія». Текст Е. Козачинського, в якому акценти були розставлені на оповіді історії, спогадах минулих гріхів і на величанні шкільництва у Карловцях та сербських церковних великодостойників, Й. Раїч перетворив на історичний твір, спрямований у майбутнє. Тут так само змішуються факти і міфи, історичні і символічні образи, але автор набагато конкретніший у своїх намірах і повідомленнях — національних, просвітницьких,

літературних. І хоча збереження числа віршів та чіткість текстувальних змін свідчить, що йдеться лише про обробку тексту, що Й. Раїч намагався зберегти від забуття, але систематичність, з якою він виконав правки тексту, переміщення акцентів в ідеї та принципах драми й у самому моменті, коли ця обробка друкується, наводить на думку, що в «Трагедії» ми отримали якісно новий драматичний твір, де першоджерело використане лише як основа. Принагідно виконана драма, якою потрібно було оживити і заохотити бажання учнів у Карловцях до доброчесності, національної свідомості і старанності в отриманні знань, поступилася місцем тому, що в сучасному світі могло б називатися програмним текстом. Побудована на об'єднаних ідеях національної свідомості та потягу до плодів просвіти, «Трагедія» стала повідомленням вченого архімандрита ковильського своєму народові такою ж мірою, як «Історія» та «Катехізіс».

Для виправдання такого прочитання назви і супроводжуючих текстів до «Трагедії», яке пропонує визначені обриси явних положень автора в роботі над адаптацією драми Е. Козачинського, потрібно сказати більше про спосіб, яким вона написана. Отже, потрібно дослідженнями іманентної поетики, поетики в дії, підтвердити припущення щодо природи, поетичних принципів та цілей єдиного драматичного твору Й. Раїча. У «Предуведомленні» він звертає увагу на дві важливі речі. Перша стосується метий методології змін:

«С верх сих Трагедія сія по стариному обрасцу в главном точију расположении составлена била, сирјеч в дејствијах јединих јуже малим нечим престројену по нињешњему вкусу представити изволисја, сирјеч дејствија раздељена сут на особена јавленија са назначением дејствујушчих и бесдејствујушчих лиц тако, да би содержаније повести сочинитеља со всјем цело остало и ненарушимо, точију би ин вид, и вкус получило».

Як бачимо, автор хотів мінімалізувати свої втручання у текст, і їх зроблено тільки з метою наблизити драму до тогочасних смаків, щоб зміст, отриманий від Е. Козачинського, лишився цілісним і непорушеним. Але вже в наступному за цитованим абзаці зауважується, що така скромність і сумлінність зовсім не відповідає зробленому і відкриває те, в чому ми й самі пізніше впевнимося — у «Трагедії» містяться два «сочиненија» — Е. Козачинського і Й. Раїча, які відрізняються своєю тематичною сутністю та призначенням. У першому розвивається трагічна розповідь, а інше — «ободрителни», повчальний та заохочувальний коментар, яким закінчується майже кожна дія. Акрібичне

маркування авторства окремих частин тексту на полях відповідними ініціалами, К. та Р., лише підтверджує друге твердження.

Яким чином ідея Й. Раїча, описана цим не зовсім послідовним шляхом у «Предуведомленні», застосована на практиці? Обробка почалася відкиданням насамперед того, що не підтримувало основної сюжетної лінії — розповіді про падіння сербського царства після вбивства Уроша. Відсутні два антипролога, дві повчальні біблійні притчі — про Митаря і Фарисея (дев'ята дія) і про Багатія і бідного Лазаря (дванадцята дія), а після них і заключна сцена (тринадцята дія) переважно принагідного характеру. У ній класи богословії в Карловцях величають митрополита Вікентія Йовановича і його діяльність задля просвіти нації. Цим видаленням сцен, написаних для конкретного часу і місця, для особливої нагоди, які своєю обмеженою актуальністю завадили б далеко ширшому колу впливів драми з універсальним значенням, Й. Раїч значною мірою змінив жанрову природу драми. Таким чином, досягнувши стислості, послідовності та лаконічності тексту, він залишив із першоджерела ті сцени, які класифікували «Трагікомедію» як шкільну барокову драму святкового типу, пов'язану зі святами або величаннями окремих володарів і святих. Збережено ту частину тексту, яку можна назвати історичною драмою — хронікою про падіння національної держави. Вона схожа на численні вчені драми з історичним та релігійним змістом у XVII–XVIII ст., зразки до яких автори шукали більше у середньовічних формах, ніж у ренесансних і класицистичних творах аристотелівської традиції. Поширювачем такого типу драми була єзуїтська шкільна система, яку Е. Козачинський та Й. Раїч добре знали та з якою завжди перебували у латентному або відкритому конфлікті.

Такий вчинок Й. Раїча щодо тексту Е. Козачинського мав, на його думку, і деякі негативні наслідки, адже відкинуті ним частини тексту, принагідні і святкові, у той же час містили багато моральних, релігійних, національних і політичних повідомлень, яких Й. Раїч не міг так просто позбутися. Цими змінами було дуже ослаблено дидактичний зміст драми, однаково важливим як для вчителя, так і для учня. Тому Й. Раїч мусив вигадати доповнення до основного тексту у формі нових поезій та сцен, які передавали б читачеві і можливому глядачеві повчання, що містилися у викреслених фрагментах, а також додати нові настанови, пристосовані до сучасних обставин і реципієнтів. «Трагікомедію» Е. Козачинського написана для невпевнених підданих могутнього царства, її автор був гостем з іншого, такого ж могутнього царства, тобто і твір, і сам автор належали до тієї ж, на перший

погляд непорушної, феодальної системи. Переробка Й. Раїча з'являється за десятиліття після Французької революції і менше десяти років до наполеонівського взяття Відня. Отже, у часи Й. Раїча небезпека хаосу, що загрожує падінням царства, була вже не минулим сербського середньовіччя, а реальною катастрофою, що нависла над «сьогоденням і майбутнім», нещастям, яке потрібно було випередити певною дією, певною духовною підготовкою. У такий час теолог, історик, а найбільше діяч просвітництва не міг позбутися того шару «роботи» та ідей у «Трагедії», що мали повчальний, моралізаторський зміст, навіть тоді, коли мусив вирізати сцени, де цей смисл розкривався. Навпаки, природно було доповнити його, зробити нові, актуальніші наголоси, зіставити із загальною тенденцією історіографічної, теологічної та педагогічної праці. Ця потреба зумовила виникнення нових сцен, поетичних вставок в існуючі яви та зміни у деяких із них.

Необхідність доповнень зумовлювалася не лише ідеологією. У драматургії, у площині композиції було важливо встановити рівновагу між двома основними сюжетними лініями, наявними у драмі Е. Козачинського, — історичною та повчальною. У «Трагікомедії» історія постійно обрамлювалася повчанням, яке можна було з неї отримати, — про володарювання чи про християнські чесноти й гріхи. В окремих сценах, розроблених за біблійними притчами (про митаря і фарисея, про багатія та убогого Лазаря), повчальний зміст безпосередньо не пов'язаний із повідомленнями «вчительки життя» — історії, однак їх наявність у драмі Е. Козачинського є функціональною. Шкільна вистава повинна містити різноманітні знання і повчання, прищеплювані учням богослов'ї, а отже й лекції різних типів. Як одну зі складових повчальної лінії у драмі подано розуміння глибини та цінності свідомості, акцентоване у завершальній сцені «Трагікомедії». Таким чином, завдяки різноманітності змісту повідомлень, виголошених у дії або через безпосереднє звертання до публіки, повчальна сюжетна лінія в цілому не так гостро відрізнялася від історичної. Пропусканням повчальних повідомлень, непов'язаних з історичним змістом «Трагедії», небезпечно порушувалась рівновага між двома сюжетними лініями. Вирішити цю проблему Й. Раїч спромігся завдяки дописуванню нових сцен і пісень, в окремих випадках послуговуючись переміщенням тексту Е. Козачинського (як у восьмій, відповідно — десятій дії). Тепер повчальна лінія не тільки супроводжувала історичну, а й вела вглиб драматичних сцен через фрагменти «ободрителног» змісту, про які Й. Раїч говорить у «Предуведомленні». Так автор досягнув

подвійної мети: розвинув і підсилив сюжетну лінію повчання у «Трагедії», до того ж зробивши певну раціоналізацію: різноманітні за змістом (моралістичні, історичні, педагогічні) настанови було об'єднано цілісною ідеєю — думкою про те, що наука і освіта є єдиним дієвим способом спасіння нації. «Учение», яке люди роблять умотивованим і здатним діяти на користь народу, створює здібних володарів, гідних пастирів та добру паству.

Якщо прослідкувати, як нові сцени або частини сцен було включено у драму від дії до дії, легко впевнитися, що обробка твору Е. Козачинського зроблена дуже уважно, осмислено в чітких засадничих межах ідеологічної та художньої поетики. У плані форми дії («дійства») поділені на яви (сцени) так, що зазвичай тільки перша і друга (або лише перша) яви всередині дії належать Е. Козачинському (з незначними правками в тексті). Друга і третя (або лише третя) яви — витвір Й. Раїча з невеликими уривками оригінального тексту його вчителя. У першій дії дві сцени належать Е. Козачинському, але Й. Раїч, як історик і національний діяч, уніс чимало змін, аби виправити та пояснити історію династії Неманичів, недостатньо точну у першоджерелі. Поряд із фактографічними виправленнями Й. Раїча тут трапляються й деталі політичної природи, спрямовані на підкреслення славетності та репутації середньовічної сербської династії (а відтак і її пізніших одноплемінників та підданих). Цар у своєму монолозі наголошує на тому, що належить до «священного роду», і корона його передана від царя у Константинополі. Очевидно незадоволений обсягом тлумачень, які міг включити до тексту першої сцени, Й. Раїч додає цій дії третю яву, де монологом Провозвісника ще раз проголошується теза про святий рід Неманичів («царі племені святого»), якої не міг і не мав поділяти Е. Козачинський. У другій дії з оригінального тексту залишено першу яву (з незначними скороченнями), а другою та третьою явами Й. Раїч починає повчальну сюжетну лінію своєї «Трагедії». Ці дві дії містять послідовний виклад останнього коментаря головної, історичної дії, ними доповнюються та пояснюються події, зображені в сценах авторства Е. Козачинського.

На відміну від першої, історичної сюжетної лінії, де учасниками є здебільшого історичні постаті, поруч із деякими символічними образами, у другій сюжетній лінії — повчальному коментарі — образи виключно абстрактні: персоніфікації визначних осіб, символи — Сербія, Мінерва, Благочестивість тощо. Так, у другій яві цієї дії «Благочестивість навчає Сербию како благодарити подобает», а Образи співають першу зі вставлених пісень відповідного

змісту. У наступній яві коментар експліцитний, тобто повчання є безпосереднім. Мінерва запевняє Сербію, що та, хоч і має могутнього царя Душана, спирається перш за все на науку, розум, премудрість і великий досвід. Між першими двома сценами Раїчевої третьої дії поділено текст третьої дії Е. Козачинського. Історична сюжетна лінія у цих явах змальовує смерть Душана, який залишає Вукашину опікування царством та Урошем. У третій яві Й. Раїч продовжує свої повчальні тлумачення через розмову Сербії, Мінерви й Історії та передбачає нещасливу долю народу. У пафосі абстрактної моральної аргументації цих сцен Й. Раїч, із невимушеністю священної особи XVIII ст., дозволяє римській богині використовувати в своїх настановах цитати з Біблії.

У четвертій дії схема повторюється: перші дві сцени — поділена четверта дія «Трагікомедії», а в третій Сербія, Мінерва і Тинь Душана із наріканнями та повчальним коментарем продовжують розмову про поведінку Вукашина, що має перейняти владу. Характерно, що тут, як і в третій яві наступної, п'ятої дії, Сербія виступає в ролі сумного та розгубленого учня, а Мінерва будь-коли має активну позицію та позитивне настанови й рішення — «учениє, чтениє, училишча», як ліки проти всіх недуг, що охоплюють націю. Образ Благодетельності з п'ятої дії подає християнську благу втіху та підтримку. В усіх описаних ситуаціях Й. Раїч, педагог, історик і патріот, послідовно надає перевагу розумовому (раціональному), а не молитовному діянню. Його повчання, хоча й було глибоко християнським, наповненим ідеалами побожності, терпіння, покаєння, завжди у останній інстанції веде до активного, а не пасивного рішення, до просвічення, самопізнання та вдосконалення, без пасивного самоспівчуття та оплакування втраченого.

У шостій дії незначно скорочена сцена сумування цариці-матері над убитим Урошем (шоста дія в Е. Козачинського) стає першою явою, а другу, де Пророк віщує Сербії падіння та страждання, дописує Й. Раїч, поєднуючи свій коментар із трагічним відчуттям безнадії, зображеним у попередній сцені. Тут немає позитивних оповідей і повчань Мінерви, що були б невідповідні цілій драматичній ситуації у найтрагічніший момент розвитку драми. Як бачимо, Й. Раїч, як і Е. Козачинський, підтримував принцип відповідності, що у кожній сцені визначав доречність тих чи інших історичних особистостей та їх зв'язок із певними символічними образами. Цей підхід ілюструє й сьома дія, де перші дві сцени побудовано з тексту сьомої дії драми Е. Козачинського. У першій співрозмовник і радник Вукашина Волхв, лікар, зразковий вчитель проявляється як негативний персонаж, узурпатор та царевбивця;



так само у першій картині п'ятої дії Ангел небесний доречно поданий як найкращий розрадник для Уроша та Мінерва — як мудра порадиця для Сербії. Але в момент падіння царства, коли Сербії, спустошеній і розграбованій, потрібна більше втіха, ніж повчання, Пророк стає її співрозмовником і розрадником та підтримує в біді у сценах, які Й. Раїч додає до тексту свого вчителя (друга ява шостої і третя ява сьомої дії). Мінерва знову з'явиться у завершальній сцені драми, коли треба буде вмовити Сербію визначитись у виборі між Марсом і освітою, але тепер як Паллада — зі своїм грецьким, а не з римським ім'ям.

Починаючи з восьмої дії, інтервенції Й. Раїча у тексті Е. Козачинського об'ємнішають. Це мить перевороту й у драмі українського вчителя, і в його сербського учня, точка, де закінчується перша й основна сюжетна лінія п'єси — історична притча про вбивство Уроша і про падіння Царства Сербського. Друга, повчальна сюжетна лінія, переймає центр оповіді. Однак її подальша розробка в завершальних діях досліджуваних драм ведеться різними шляхами, що в кожному разі залежать від загальної письменницької драми та від реципієнта, якому ці тексти були призначені. Е. Козачинський у восьмій дії зображує розмову Сербії і Сивіли, а в наступному епізоді Патріарх заспокоює засмучену Сербію, щоб у дев'ятій дії поставити сцену про Митаря та Фарисея, а в десятій — діалог Сербії й Астронома. Решта драми ілюструє не пов'язану з текстом притчу про Багатія та Лазара (у дванадцятій дії), розмову Марса і Паллади (в одинадцятій) і демонстрацію всіх класів богословії у Карловцях, які змінюються на сцені, описуючи те, чого навчилися, і співаючи похвали митрополиту.

Й. Раїч у своїй восьмій дії ділить аналогічну дію Е. Козачинського на дві сцени, а в кінці другої яви подає свою поезію. Замість того, щоб дописати третю сцену, як це зроблено у попередніх частинах, він адаптує десяту дію Е. Козачинського у третю яву, подаючи розмову Сербії та Благочестивості, а дев'яту дію зовсім викидає.

Текст, який учасники цієї сцени вимовляють, дуже змінений, очищений від усіх елементів, що прив'язували його до описуваної історичної епохи; замінено й співрозмовника Сербії: замість Астронома бачимо Благочестивість. Зміст загалом зберігається: Сербія побивається через загибель, що сталася від нестачі «розсудливості», і непокоїться про те, чи зможе відродитися, коли позбавлена своєї основної опори — ученості. А Благочестивість втішає й запевнення, що працюю добрих священників-пастирів

буде поширена освіта народу, розвинеться міць розуму і попередиться повторення трагедії, яка поглинула Сербську середньовічну державу.

Після цього скорочення Й. Раїч у дев'ятій дії знову повертається до першоджерела (з незначними змінами) та переносить одинадцяту дію (розмову Марса, Беллони, Паллади і Заздрості) як першу сцену своєї дев'ятої дії, щоб у цій яві ще раз наголосити на перевазі пера над мечем. Додавши ще одну, завершальну сцену, де Сербія шукає в Паллади поради щодо майбутнього і знов у відповідь отримує, слова, що лейтмотивом проходять крізь усю драму – вчення, освіта, наука, розум – єдине спасіння, про яке треба турбуватися і за яке слід боротися. Таке ж повідомлення містить і об'ємний поетичний епілог, яким Й. Раїч замінив короткий, конкретному висновку присвячений та функціональний фінал драми Е. Козачинського.

Отже, у першій драмі сюжетна лінія повчання в кінцевих діях ще яскравіше розкриває принагідне, прославляюче призначення драми в цілому. Оповідь про Уроша і падіння середньовічної Сербії у завершальних частинах перетворюється на різнобарвний шкільний культурний захід, звільнений від потреби наслідувати строго обмежену та сформовану розповідь. У Й. Раїча ж повчальна лінія в фінальних сценах тексту набуває загальнішого значення, не залежного від принагідного шкільного свята, а ціла драма очевидно призначається набагато ширшому колу глядачів (читачів). Кінець драми перетворюється, таким чином, на сумне, але достойне та «ободрителноје» завершення, відповідне «катастрофі», що очікується від трагічної дії.

Порівняння текстів Е. Козачинського та Й. Раїча і значніших змін, які пропонує останній (про ті найменші, як, наприклад, зміни формулювання, додавання або відкидання деяких віршів, мало б говоритися окремо і з іншої позиції) дало нам достатньо доказів того, що наше прочитання передбачень Й. Раїча про природу його твору було правильним. «Трагедія» Й. Раїча є ґрунтовною обробкою драми Е. Козачинського, що зумовила суттєві відмінності в характері оригінально тексту, які доводять новизну й оригінальність твору, виконаного за прикладом вчителя. Відкидання одних сцен та додавання інших, нових, які, проте, розкривають визначену у драмі сюжетну лінію, перетворило заплутану, середньовічну за духом, але барокову за формою мораль, принагідно задуману та поставлену шкільну драму, на класицистичну, просвітницьку, театральну невмілу, однак літературно коректну драму, призначену швидше для читання, ніж для постановки. У редакції

Й. Раїча вона має всі атрибути трагедії: складна зав'язка, де переплітаються дві сюжетні лінії — історична та повчальна; трагічний герой — Сербія; трагічна провина — злодіяння її володарів; переверот на піку дії та катастрофу, яка все таки залишає місце надії на краще майбутнє та містить в собі вмотивоване повчання. Трагікомедія перетворилася на трагедію, історія набула точнішої та яснішої репрезентації, а настанови, отримані від «вчительки життя» історії, — переконливі й незабутні.

Як В. Шекспір у свій час використав текст якогось, нині невідомого, свого попередника (якого за нестачі фактів зазвичай називають *Ur-Hamlet*), і написав за ним свою найвідомішу трагедію, так і Й. Раїч перетворив драму Е. Козачинського на зовсім композиційно і духовно новий твір. У цьому суттєво зміненому тексті конкретно поступилося загальному, національний аспект отримав стільки простору, скільки міг дозволити собі сербський переписувач в Австрії кінця XVIII ст., а акцент на освіченості та мотивації став ідеєю, що об'єднала обидві сюжетні лінії у непорушну цілість. Якщо «Трагікомедія» виглядала як історична розповідь-повчання, то «Трагедія» стала панегіриком просвітництву, для якого трагічна історія сербського народу служить ілюстрацією нещастя, що трапляється, коли нація запропащує вчення і мислення на користь сліпої буденної діяльності та забуває про перо через меч.

Керуючись поетичними принципами, які пронизували всю його творчість, Й. Раїч досягає мети, що поставив перед собою в передмові до інтерпретації «Трагікомедії». Драма, яку він врешті створив, — «Трагедія» — виявляє твердість переконань письменника і послідовність у їх конкретному літературному застосуванні. З-поміж інших твір цінний і цією своєю якістю, через яку Й. Раїч своєрідно доповнив, уяскравив та виділив те, на чому хотів акцентувати, коли писав «Історію».

#### Примітки:

1. Трагедія, сумна повість про смерть останнього царя сербського Уроша V та про падіння сербського царства. — Буда, 1798.
2. Історія різних слов'янських народів, передовсім Болгар, Хорватів, і Сербів із темряви забуття взята і для світу історичного створена Іоанном Раїчем, I–IV. — Відень, 1794–1795.

Вперше видано сербською мовою у збірнику: Йован Раїч. Життя і творчість / Упор. Марта Фрайнд. — Белград, Інститут літератури та мистецтва, 1997. — С. 211–219.

Переклад Іра Маркович

## Йован Раїч і українська поезія XVIII ст.

Видатний сербський церковний і культурний діяч, поет, прозаїк та історик Йован Раїч (1726–1801) був пов'язаний з українською культурою значною часткою своєї творчості, а з Україною — кількома роками життя (1753–1753)\*, проведеними у стінах Києво-Могилянської академії — першого вищого навчального закладу православно-слов'янських народів.

Пропонована стаття має на меті простежити вплив доробку українських поетів XVIII ст. на Йована Раїча, а також виявити спільні риси, характерні як для творчості сербського поета, так і для української барокової поезії. Дещо у цій галузі вже зроблено Властимиром Ерчичем\*\*, Мілодрагом Павичем\*\*\* та Євгеном Пащенко\*\*\*\*. Але спеціальної праці, присвяченої впливу української барокової поезії на сербську поки що немає. Цей вплив, як безпосередній, так і опосередкований, був досить відчутний, і великою мірою позначився на творчості Йована Раїча.

Нова барокова версифікаційна система силабічної поезії старою книжною українською мовою була розроблена наприкінці XVI — у першій половині XVII ст., запозичивши чимало елементів з польського віршування та української народної поезії\*\*\*\*. Переїнявши цю систему віршування, серби швидко оволоділи новою поетичною технікою завдяки подібності мов. Разом із мистецтвом віршування сербські письменники перенесли й чимало елементів книжної української мови (особливо у другій половині XVII ст.), української, наближеної до російської (XVIII ст.), та тодішньої літературної російської мови. Так, у XVIII ст. у сербській літературі поширюється так званий «рускославенски језик». Ця нова літературна мова у поезії співіснує зі слов'яносербською і народною мовами. Цікаво, що

---

\* Радојчић Н. Јован Рајић // Од барока до класицизма. — Београд, 1966. — С. 200–201.

\*\* Ерчић В. Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија, Нови Сад–Београд, 1980.

\*\*\* Павић М. Историја српске књижевности бароког доба. — Београд, 1970.

\*\*\*\* Пащенко Є. Сто років у Подунав'ї. Українсько-сербські зв'язки доби бароко. — Київ, 1995.

\*\*\*\*\* Сулима М. Українське віршування кінця XVI — початку XVII ст. — Київ, 1985; Качуровський І. Нарис компаративної метрики. — Мюнхен, 1985. — С. 62–69.

подібне явище відбувалося й в українській літературі цього періоду. У XVIII ст. в Україні співіснує стара книжна українська мова (складена на основі церковнослов'янської і народної мов з елементами польської та латини), мова, наближена до російської, та народна розмовна мова. Характерно, що Йован Раїч свої проповіді писав народною мовою, а інші твори, крім деяких віршів, — «руськослов'янською».

У XVII ст. український термін «вірш» заміняє слово «стих» грецького походження, причому не тільки в Сербії, а й у Росії\*.

1733 р. у Сербії опиняється вихованець Києво-Могилянської академії, українець Михайло Козачинський. У його школі навчали мовою, наближеною до російської («рускославенски језик»); учні писали вірші цією мовою. Від Козачинського силабічного віршування «руськослов'янською» мовою навчився і Йован Раїч\*\*, натомість українські лексичні елементи в Раїчевій творчості є нечисленним\*\*\*.

У своїх віршованих творах Й. Раїч користується т. зв. польським тринадцятискладником, який прийшов у Сербію за посередництва України. Зокрема, тринадцятискладником з переломом на місці цезури (7:6) Раїч користується у віршах на Великдень (1760–1770-ті рр.), у доповненні до «Трагедії» Козачинського про Уроша V (1798 р.), а також у поемі «Бій змія з орлами» (1789, надрукована 1791 р.). Раїч вживав і чотирнадцятискладник, побудований на комбінації восьмискладника і шестискладника. Цей тип вірша був характерний для драматичної поезії і прийшов до Сербії також з України у першій половині XVIII ст.

Так само й щодо жанрової структури поетичної творчості Йована Раїча можна зауважити, що всі ті жанри, в яких працював сербський поет, були поширені в українській поезії XVII–XVIII ст.

Приміром, Йован Раїч творив поезію-плач над долею свого народу, пригніченого Османською імперією. У вірші «Серблія разграблена и опустошена ридајет перед Господом» він писав:

«Посла на мја меч и глад, зуби звереј љутих,  
Напоји мја водоју из потоків мутних.  
В достојаније твоје јазичи придоша  
И всју свјатињу твоју вдруг опровергоша.

\* Павић М. Историја српске књижевности... — С. 145.

\*\* Там само. — С. 147.

\*\*\* Железняк І. М. М. Козачинський і літературна мова сербів другої половини XVIII ст. // З історії української та інших слов'янських мов. Збірник статей. — Київ, 1965. — С. 166.

Трупія рабов твоїх лежат побијених  
В брашно птицам небесним, в смраде повержених.  
Крови их пролијаша јако воду зелну  
А мене в плен ведоша јако рабу бедну»\*.

А український поет XVII ст. Лазар Баранович зауважував про Україну:

Iak łodź na wodzie walami się chwieie,  
Coż z Ukrainą naszą biedną dzieie,  
Y gorzey ieszcze, łodź płynie na wodzie,  
A Ukraina we krwi, że w niezgodzie.  
Panie, Ty wiatry, Ty władniesz wodami,  
Spraw niechay cicho będzie między nami\*\*.

Близько 1763 р. Раїч переробив пісню Козачинського «Преславна Сербія» та створив вірш «Прескорбна горлиця», до якого зробив примітку: «Сербія, йдучи до Кесарії співає пісню цю». У цьому творі автор вивів персоніфікований образ Сербії:

Прискорбна горлице!  
Кто мја одгоњајет,  
здје жит возбранајет?  
Одвешчај на сије!  
Хишчни копци и јастреби,  
Спадајушчи и огреби  
Тии одгоњајут\*\*\*.

А у вірші українського гетьмана Івана Мазепа Україна постає як чайка:

Ой горе, горе  
Чайці небозі,  
Що вивела чаєняток  
При битій дорозі\*\*\*\*.

Персоніфікований образ України зустрічається й у віршованому діалозі Семена Дівовича «Разговор Великороссии с Малороссиею»\*\*\*\*, в якому автор стверджує рівноправність обох слов'янських народів, виступаючи проти ліквідації автономії України російськими імперськими колами.

\* Павић М. Историја српске књижевности... — С. 163.

\*\* Baranowich L. Lutnia Apollinowa. — Kijów, 1671. — S. 413.

\*\*\* Рајић Ј. Прискорбна горлице // Лесковац М. Антологија старе српске поезије. — Нови Сад–Београд, 1964. — С. 52.

\*\*\*\* Мазепа І. Пісня // Мазепа. — Київ, 1993. — С. 220.

\*\*\*\* Дівович С. Разговор Великороссии с Малороссиею // Українська література XVIII ст. / Вступна стаття, упорядкування і примітки О. В. Мишанича. — Київ, 1983. — С. 384–414.

Одним із найцікавіших Раїчевих творів була поема «Бій змія з орлами», створена народною мовою і написана, як вже підкреслювалося, тринадцятискладником із графічним переломом на місці цезури. В. Ерчич характеризує цю поему як твір «про війну Росії та Австрії проти Туреччини та про визволення Београда»\*. Тут в образі змія виступала Туреччина, а в образі орлів — Австрія і Росія. Відомо, що у цій війні брали участь також серби, хорвати й українці. Але про цих трьох «орлів» у поемі Раїча згадується лише побіжно. Серби, наприклад, змальовані як «преславні орлята» західного «орла», які цілий рік охороняють Београд і несуть погибель турецькому султану. Серби — воїни, що йдуть попереду царського війська; у поемі згадуються Шабац, Кладово, Смедерево, річки Тиса і Морава. Українців зображено Раїчем у тих місцях, де йдеться про Дніпро, Дністер, Чорне море, про козаків, про силу, яка стоїть під Бендерами. Побіжні, але постійні згадки про ці три народи, які брали участь у війні з Туреччиною, не випадкові. Вміння завуальовано, але зрозуміло, сказати про якусь подію чи явище в Раїча походить від його вчителів — викладачів Києво-Могилянської академії\*\*, які у своїх курсах навчали, що справжній письменник є «лис» і «політик», тобто він мусить майстерно підводити читача до певної думки, не висловлюючи її.

До особливостей Раїчевої поеми «Бій змія з орлами» належить і досить комічне змалювання Мухамеда:

Тврдоглави Мухамед  
 Савета не слуша  
 Нег у срдцу горак јед  
 Са жучом окуша.  
 Јед то био аспидов,  
 А жуч скорпијина,  
 који је он изнесао  
 из адских дублина\*\*\*.

Подібне зображення негативних персонажів — ворогів християн, зустрічаємо й в українських сатиричних віршах-травестіях:

Бог послала кару  
 На Ірода-нечупару

\* Эрчич В. О поэме Йована Раича «Бой змея с орлами» // Русско-сербские литературные связи XVIII — начала XIX вв. — Москва, 1989. — С. 58–59.

\*\* Маслюк В. Латиномовні поетики і риторики XVII — першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні // Українська література XVIII ст... — Київ, 1983.

\*\*\* Рајић Ј. Бој змаја с орлови. — Беч, 1791.

За дитячу невинну кров.  
У пекло попався,  
Між чортів убрався  
Та ще й хлище гарячу смолу;  
Пальці кусає  
Та проклинає  
Ту, що родився, пору\*.

Поему «Бій змія з орлами» Раїч закінчує діалогом переможеного Мухамеда з луною (відлунням):

«...Што се мени то чини  
Велика неправда?»  
Опет Ехо шушуће:  
«Није, него правда!»  
«ја сам досад бич био  
и страх свима давао» —  
Ехо њему говори:  
«Ал сад теби јао!»  
«ја сам многим црн комад  
метуо у торбу»,  
Ехо шушкав цвркуће:  
«Сад твоіу утробу...»\*\*.

Подібні вірші («ехо», тобто «луна», «відлуння») були характерні для української барокової поезії. Зокрема, Іван Величковський за сто років до Раїча у збірці «Млеко» (1691 р.) писав:

- Что плачеш Адаме: земного ли края?
- Рая.
- Чему в онь не внідеши, боиш ли ся браны?
- Раны.
- Не можеш ли вніти внутр его побідно?
- Бідно.
- Или возбранен тебі вход ест херувими?
- Ими\*\*\*/

Раїч писав і акровірші. У своїй «Истории разных славенских народов» поет залишив шифроване послання, що містило ім'я його автора — Йован Раїч. Писання акровіршів було досить популярним в українській поезії XVIII ст. Зараз можна назвати понад сто імен акровіршевих українських поетів.

\* Різдвяна вірша // Українська література XVIII ст. — Київ, 1983. — С. 152–153.

\*\* Рајић Ј. Бој змаја с орлови.

\*\*\* Величковський І. Твори. — Київ, 1972. — С. 72.



У творчості Раїча трапляються й канти — барокові пісні, доволі популярні в Україні з кінця XVI ст. Відомі його «Кант о чудном строєніји Божији» (1760 р.), «Пјесни тријумфалнаја воскресшу Христу» (1760 р.), «Кант о воспоминанији смерти (1760 р.). Останній своєю темою, думкою про неминучість кінця людського життя, подібний до «псальми» — духовного канту Дмитрія Туптала та до пісні «Всякому городу нрав і права» Григорія Сковороди:

*Йован Раїч:*

Војни, храбри и пресилни  
Бједен стојит и умилни,  
оружне поверг  
и на землу лег  
нечувствени,  
за смерт'ју ступат,  
мир сеј оставъат  
принужден\*.

*Димитрій Туптало:*

Взирај з приліжанієм, тлінний чоловіче,  
Яко вік твій проходить, і смерть недаліче,  
Готовяся по всяк час, ридай со сльозами,  
Яко смерть тя похитить з твоїми ділами\*\*.

*Йован Раїч:*

*Никто јеја [смерти — Ю. П.] гроз избјежит,*  
зане всјем нам смерт предлежит;  
савјест чистаја,  
правда свјатаја,  
не бојит сја,  
она једина  
јест неврєдима  
от стрел јеја\*\*\*.

*Григорій Сковорода:*

Смерте страшна, замашная косо!  
Ты не щадиш и царських волосов  
Ты не глядиш, гдѣ мужик, а гдѣ цар, —  
Все жереш так, как солому пожар.

\* Рајић Ј. Кант о воспоминанију смерти // Лесковац М. Антологија старе српске поезије. — С. 50–51.

\*\* Туптало Д. Взирај з прилежанієм, тлінний чоловіче // Український кант XVII–XVIII століть. — Київ, 1990. — С. 114.

\*\*\* Рајић Ј. Кант о воспоминанију смерти // Лесковац М. Наведена праця. — С. 50–51.

Кто ж на ея плюет острую сталь?  
Тот, чія совість, как чистый хрусталь...\*

Остання строфа канта Раїча та пісні Сковороди зближує спільна для обох митців ідея про те, що тільки чисте сумління не підвладне тлінові і єдине може перемогти смерть.

З України в Сербію приходить і вертеп, для якого Йован Раїч також складав вірші. Його учні у Карловцях ходили «з вертепом» на Різдво Христове і співали пісні, дуже подібні до тих, що виконували у цей час їхні українські колеги.

*Раїчеві учні:*

Ни смислити ни изрећи ја засад не знадам  
Што је овал свети празник док лепше прознадем.  
Али знадем да је Христос родио се данас  
Да узможе пролијати крвцу своју за нас.  
Њему слава, а вам радост да буде во вјеки,  
Њему појте, и ликујте са сви человекџи\*\*.

*Український вертеп:*

Возстаньте, пастиріє, і одіте зіло,  
Возстаньте і радуйтесь, яко се приспіло  
Рожество Спасове, миру пророками предрічено,  
Которий вже родився от Діви совершенно,  
Возстаньте і славіте його повсюди,  
Да узнать о нем окрестніі люди\*\*\*.

Й. Раїч написав самоепітафію, в якій залишив порожні місця, що мали заповнюватися після його смерті. Епітафію по собі залишив і Григорій Сковорода: «Світ ловив мене, але не спіймав».

Отже, видатний сербський поет Йован Раїч творчо сприйняв традиції українського барокового віршування XVII–XVIII ст. і створив яскраві оригінальні поетичні твори, що органічно ввійшли до золотого фонду сербської літератури. Однак подібність окремих поетичних явищ у творчості Йована Раїча та українських поетів тієї доби не обов'язково свідчить про безпосередній вплив, а часто лише про спільність тенденцій у розвитку сербської та української барокової поезії.

Уперше видано сербською мовою у збірнику: Йован Раїч. Життя і творчість / Упор. Марта Фрайнд. — Белград, Інститут літератури та мистецтва, 1997. — С. 269–274.

\* Сковорода Г. Повне зібрання творів: У 2 т. — Т. 1. — Київ, 1973. — С. 67.

\*\* Павић М. Историја српске књижевности. — С. 278.

\*\*\* Вертеп // Українська література XVIII ст. — Київ, 1983. — С. 416–417.

Віталій Курінний

## У Могилянці вшанували Йована Раїча

*На честь видатного сербського науковця відкрили  
меморіальну дошку*

*На фасаді одного з корпусів Національного університету «Кієво-Могилянська академія» у понеділок [16.02.1009] урочисто відкрили меморіальну дошку на честь сербського науковця і богослова Йована Раїча. Вшанування його пам'яті — спільний проект одного з найвідоміших вітчизняних навчальних закладів та Посольства Республіки Сербія за сприяння столичної влади. Згодом в університеті планують реалізувати проект з увічнення найвидатніших могилянців.*

У понеділок сербський народ відзначив своє національне свято — День незалежності. Символічно, що саме цього дня на одному з навчальних корпусів Національного університету «Кієво-Могилянська академія» урочисто відкрили меморіальну дошку на честь Йована Раїча. Відомий сербський історик, дослідник, архімандрит у 1756 р. закінчив уславлений київський заклад. Здобувши блискучу освіту, Йован Раїч повернувся на батьківщину, в Сремски-Карловци, де заснував богословську школу, у якій і викладав. У 1772 р. прийняв постриг і невдовзі став архімандритом Ковильського монастиря. Про вагоме значення творчого спадку Раїча свідчить той факт, що до середини ХІХ ст. його наукові праці брали за основу майже всі сербські монографії з історії.

В урочистому відкритті меморіальної дошки взяли участь Надзвичайний і Повноважний Посол Республіки Сербія в Україні Горан Алексич, державний секретар Міністерства культури Сербії Надіца Момирова, президент Кієво-Могилянської академії Сергій Квіт.

Пані Момирова висловила радість, що віднині в Києві буде пам'ятний знак про їхнього славетного земляка. «Йован Раїч чимало зробив для патріотичного становлення сербів, у формуванні їхньої національної свідомості», — зазначила вона.

Горан Алексич зауважив, що доволі символічним є відкриття меморіальної дошки неподалік сербського посольства. «Йован Раїч зробив вагомий внесок у відносини між нашими народами, — сказав сербський гість. — Навчання в Україні допомогло йому стати видатним ученим європейського рівня. Його часто називали сербським Златоустом. Орієнтуючись на Могилянську

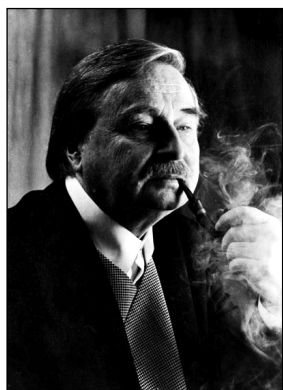
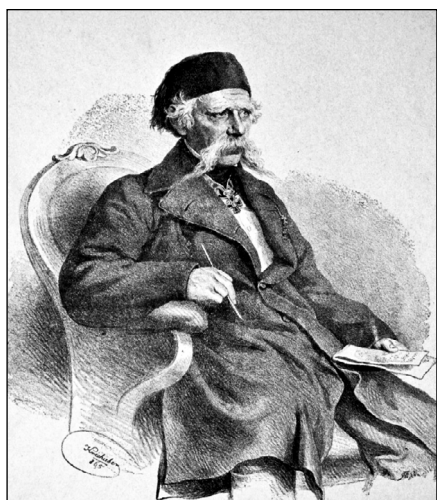
академію, він відкрив школу богослов'я в Сербії». Пан Алексич подякував Київській міськдержадміністрації за всебічну допомогу, розуміння, підтримку та оперативну реалізацію задуму.

За словами Сергія Квіта, цією акцією в університеті розпочинають великий проект з увічнення пам'яті видатних могилянців.

Начальник Головного управління культури і мистецтв КМДА Світлана Зоріна розповіла, що ідея вшанувати визначного науковця виникла в сербської сторони. «Керівництво Могилянки підтримало задум і виділило місце для меморіальної дошки, — пояснила пані Зоріна. — Столична влада виконала роль посередника і зробила все, аби прискорити оформлення дозвільної документації». Вона додала, що автором меморіальної дошки є відомий український скульптор Микола Рапай.

Український поет Борис Олійник, якого також запросили на урочистості, сказав «Хрещатику»: «Раїч віддав нам честь, коли обрав Могилянку для навчання, яка на той час була найповажнішою академією у Європі».

*Хрещатик 18. 02. 2009.*



СТАН УКРАЇНСЬКО-СЕРБСЬКОГО  
ПЕРЕКЛАДУ



## На перехресті художніх світів

Історія сербсько-українського культурної взаємодії взагалі й художнього перекладу зокрема сягає своїм корінням минулих століть, проте вона й сьогодні вимагає уважного вивчення та креативного переосмислення. Здавалося б, велична сербська література, котра має в своєму арсеналі такі епохальні, колоритні постаті, як Святий Сава, Вук Стефанович Караджич, Йован Стерія Попович, Петар II Петрович Негош, Стеван Сремац, Бранислав Нушич, Йован Дучич, Мілан Ракич, Алекса Шантич, Борисав Станкович, Нобелівський лауреат Іво Андрич, Мілош Црнянські, Десанка Максимович, Мілорад Павич, Драгослав Михаїлович, Данило Киш, Момо Капор та багато інших особистостей, — є самодостатньою, й не потребує ані ретельної уваги, ані реклами чи популяризації в Україні. На превеликий жаль, її безумовна самодостатність, досконалість і довершеність не є водночас гарантом гідного й адекватного сприйняття в Україні. Для підтвердження цієї тези можемо навести цілу низку об'єктивних і суб'єктивних причин, про які, зокрема, говорить знаний сербист, доктор філологічних наук, професор Д. Айдачич: це і кінець довготривалого існування двополярного світу, й пов'язана з цим втрата слов'янознавством належної актуальності як наукової дисципліни, і зміна географічної мапи Східної та Південної Європи й розпад багатонаціональних слов'янських федерацій, і пертурбації у ставленні до державної мови (в даному разі — колишньої сербохорватської), і втрата інтересу до сусідніх народів, і глобалізація, і тиск англійської мови, й намагання витіснити традиційні національно орієнтовані дослідження мови та культури славістикою, яка б розглядала проблеми меншин (етнічних, расових, конфесійних, сексуальних), зрештою, — й загальне нівелювання слов'янських культур [детальніше про це див.: 1; 5–12]. Цікаво, що проти останнього застерігають не лише славісти: так, в образній формі б'є на сполох далекоглядна дослідниця, котра, крім усіх інших обставин, свідома й негативних наслідків глобалізації для самої англійської мови, — президент Національного об'єднання викладачів англійської мови Російської Федерації, лауреат Ломоносівської та Фулбрайтівської премій, засновник і декан факультету іноземних мов МДУ ім. М. В. Ломоносова, доктор філологічних наук, професор, С. Г. Тер-Мінасова:

«...Головна небезпека — це нівелювання національних культур, перетворення їх на такий собі середньостатистичний загальнолюдський сурогат, позбавлений національних особливостей бачення світу. Метафорично висловлюючись, замість буйного різнобарв'я левад людство отримає акуратно підстрижену зелену галявинку. А, можливо, вавилонське стовпотворіння було не покаранням, а благословенням божим? Адже людство отримало можливість побачити світ по-різному, в більш яскравому й багатоманітному вимірі — через різні мови» [10; 255].

Аби повніше підсумувати комплекс соціально-політичних передумов аналізованої проблеми, до сказаного необхідно додати, що політичні події 90-х років на теренах колишньої СФРЮ, а також уведення санкцій та бомбардування РС Югославії 1999 р., матеріальне й духовне зубожіння сербського та українського суспільства на межі тисячоліть — також не додали популярності сербській культурі та літературі в Україні й не «зіграли» на підвищення інтересу до неї серед українців. Статистика свідчить про те, що пересічний українець, якого сьогодні зупиняє на вулиці кореспондент теле- або радіоканалу, як правило, не може дати чіткої відповіді на запитання щодо різниці між сербською й хорватською мовами, між Боснією й Герцеговиною, Македонією й Болгарією, між Словенією та Словаччиною, а що вже говорити, скажімо, про лужицьких сербів?!

Таким чином, художній переклад як один з основних видів міжкультурної комунікації був і залишається не лише дієвим важелем впливу на соціальну психологію населення, а й чинником формування належного культурного сприйняття, ключем для духовного збагачення сучасного українця з джерел сербської літературної скарбниці.

Природно, що з даного контексту випливає й низка наступних запитань принципового характеру, які не можна оминати: які саме твори з величезного масиву сербської літератури (класичної та сучасної) необхідно в першу чергу представити українському читачеві й чому; які тренди сучасної теорії і практики художнього перекладу найбільше актуалізуються й «спрацьовують», враховуючи індивідуальність і витонченість перекладацької справи та релевантні аспекти кореляції сербських першоджерел та їхніх українських відповідників. Можливо, однією з найвагоміших проблем перекладацької справи є труднощі, з якими стикається перекладач при перекладі зі спорідненої української мови сербською саме на сучасному етапі, а також нюанси розвитку суспільства і мовної рецепції першоджерела, які він неодмінно має врахувати?



Говорячи про стан сучасного українсько-сербського перекладу, справедливо буде констатувати, що останній являє собою серйозне явище і чи не найважливішу галузь міжетнічної культурної (українсько-сербської) взаємодії, котра спирається на багату традицію: варто лише згадати блискучі переклади перлин сербського народного епосу (докосовських, косовських пісень, пісень про Марка Королевича, про Якшичів, про гайдуків, про ускоків; ліричних пісень і балад), виконані класиками української літератури — І. Франком, М. Старицьким, М. Рильським. Л. Первомайським. Використання сербських тем і мотивів знаходимо у творчості Т. Шевченка («Подражаніє сербському») та І. Франка, а більшою чи меншою мірою до популяризації сербської літератури в Україні долучалися М. Шашкевич, Я. Головацький, А. Метлинський, О. Барвінський та інші видатні письменники. Прекрасним знавцем сербського епосу і сербістики взагалі був також знаний український славіст, академік Академії наук УРСР, член-кореспондент Академії наук СРСР Леонід Арсенійович Булаховський, автор відомої передмови до збірника «Сербська народна поезія», котра з повним правом може вважатися багатовекторним, глибоким окремим дослідженням на межі літературознавства, лінгвістики й перекладознавства. Крім того, треба зазначити, що сербістика є наскрізною темою більшості суто лінгвістичних досліджень ученого або ж, принаймні, постійним компаративним фоном останніх. Безумовно, свого часу суттєво розширили обрії українсько-сербського культурного діалогу й підготували новий ґрунт для поглиблення міжетнічних взаємин концептуальні дослідження кандидата філологічних наук, доктора історичних наук Є. Пащенко: «Українсько-сербські літературні й культурні зв'язки доби бароко. XVII–XVIII ст.ст. (Контакти, типологія, стилістика)», а також роботи цього ж науковця як співавтора солідних наукових видань: «Історія літератури народів Югославії», «Історія слов'янської фольклористики» тощо. Вагоме слово в галузі підготовки майбутнього ґрунту для перекладацької діяльності сказав також кандидат філологічних наук, професор М. Гуць, автор монографії «Сербсько-хорватська народна пісня на Україні», українських перекладів сербських народних пісень (історичних, ліричних, календарно-обрядових), що увійшли до антології «Сербсько-хорватські народні пісні», та розвідок про Вука Караджича й Десанку Максимович.

У когорті відомих перекладачів з сербської мови, які ознайомили українського читача з кращими зразками сербської літератури, — відомі дербісти — мовознавці, літературознавці й фольклористи: І. Ющук, А. Татаренко, О. Микитенко, О. Рось, О. Дзюба,

Ю. Лисенко, Л. Петік, Н. Білик, М. Васишин, Н. Чорпіта, М. Карацуба. Треба сказати, що вельми активною є й інша, так би мовити, зустрічна хвиля перекладів кращих зразків української літератури сербською мовою, виконаних, приміром, доктором філологічних наук, професором М. Сибиновичем та доктором філологічних наук, завідувачем кафедри української мови філологічного факультету Белградського університету Л. Попович, українкою за походженням (згадаймо принаймні блискучу «Антологію української поезії XVI–XX століть»; автори перекладів — М. Сибинович і Л. Попович; авторка переднього слова «Шляхи української поезії» — Л. Попович); поетесою й перекладачем Д. Максимович, Л. Симовичем, Й. Хрвачанином, С. Сластиковим (переклади «Кобзаря» Т. Шевченка (з передмовою Л. Попович)), а також, наприклад, Л. Хайдуковичем (автором поетичної антології перекладів сербською мовою творів Т. Шевченка, І. Франка та Є. Маланюка під промовистою назвою «Шумить Дніпр широкий»). У даному контексті не можна не згадати титанічну працю доктора філологічних наук Д. Айдачича, який опікується популяризацією в Україні сербської культури взагалі й літератури зокрема, — професора Київського національного університету імені Т. Шевченка, засновника електронного сайту сербської культури «Проект Растко» та головного редактора сербсько-українського видання «Українська», без креативної й координаційної діяльності якого сучасний українсько-сербський переклад навряд чи міг би сягнути високого рівня.

Хотілося б навести декілька конкретних спостережень теоретичного й суто практичного характеру, що ґрунтуються на аналізі сучасних перекладів художніх творів сербської літератури вищезгаданими українськими авторами, а також на власному перекладацькому досвіді авторки цієї розвідки. При цьому ми неодмінно будемо керуватися

«...**стильовими** теоріями перекладу, які узагальнюють практику перекладу текстів, що належать до певного функціонального стилю. Найрозвиненішою з-поміж стильових теорій є теорія **художнього** перекладу. Мета цієї галузі перекладознавства — виходячи з найвищих досягнень перекладацької практики, шукати шляхів подальшого вдосконалення мистецтва перекладу, всебічно досліджувати особливості творчого процесу перекладу літературних творів та розробляти принципи його аналізу й критерії його оцінки» [3; 7].

Крім того, треба мати на увазі й наступне: перекладаючи художній твір, інтерпретатор неодмінно має шукати підхід до

читача, враховувати не лише всі потенційні відтінки відтворення тексту, а й усі аспекти його рецепції.

I. Говорячи про **множинність художніх кодів**, професор Ю. Лотман акцентує увагу на одній принциповій відмінності, яка існує між природними мовами і вторинними моделюючими системами художнього типу:

«...Художня комунікація має одну цікаву особливість: звичайні види зв'язку знають лише два випадки співвідношень повідомлення на вході й виході каналу зв'язку — збіг або незбіг. Друге прирівнюється до помилки й виникає за рахунок «шуму в каналі зв'язку» — різного роду обставин, що перешкоджають передачі. ...При цьому доводиться розрізняти наступні випадки I. а) Той, хто сприймає, й той, хто передає, користуються одним спільним кодом — спільність і загальність художньої мови, безсумнівно, мається на увазі, новим є лише повідомлення. II. Іншим є випадок, **коли той, хто слухає, намагається розшифрувати текст, користуючись іншим кодом, ніж той, хто його створює** (підкреслення наше. — В. Я.)» [4; 34–35].

Отже, перекладаючи, навіть зі спорідненої мови, якою є сербська по відношенню до української, інтерпретатор часто-густо має сприймати інформацію, розкодовувати її, перекодовувати й презентувати читачеві у звичному для останнього вигляді, користуючись при цьому, відповідно, іншим кодом, ніж той, що використаний у мові оригіналу. Таким є, наприклад, випадок інтерпретації українською наявної на сучасному синхронному зрізі південнослов'янської сербської літературної мови чотирьох-елементної **системи претеритальних форм** (аналітичних: перфекта й плюсквамперфекта, а також синтетичних: аориста й імперфекта), які остання в майже незмінному вигляді успадкувала від праслов'янської мови. Українська ж мова пройшла шлях, подібний до того, яким пішли всі східнослов'янські, а також західнослов'янські, крім серболужицьких мов (котрі додержують форми синтагматичного аориста й імперфекта). Вона має одну універсальну форму минулого часу, зберігаючи при цьому релікти плюсквамперфекта, а в західноукраїнських діалектах — і аориста, які подекуди існують в мовній свідомості українців як яскраві, експресивно забарвлені виражальні засоби.

Як ілюстрацію до **варіювання художніх кодів**, котрі є, по суті, релевантними ключами до розуміння перекладацької інтерпретації тексту, проаналізуємо низку прикладів зіставлення українського перекладу сербських претеритальних форм з художнього дискурсу роману «Сад у Венеції» відомого сучасного сербського

прозаїка й художника *Мілету Продановича* (кваліфіковано виконаного кандидатом філологічних наук Н. Білик) з оригіналом. Для стилю М. Продановича характерні як традиційні, загальновідомі, так і індивідуально-авторські прийоми використання претеритальних конструкцій з перфектами і аористами. Так, наприклад, *уживання verba dicendi* для «перемикання» реплік персонажів у діалогах є досить традиційним образним засобом: «Людино, па ти си начисто неухватљив... Тражим те данима — *рекао је* Борис размичући металне столице летње баште...» [14; 131], «Людино, та тебе вкінець не можна спіймати... Шукаю тебе цілими днями, — *сказав* Борис, відсуваючи металеві стільці літнього саду...» [15; 48–49]. А от використання аориста від дієслова *рећи* — для введення або виділення прямої мови в діалогах з погляду частотності — є досить рідкісним прийомом для творчої манери саме цього автора: «Након подуженог мированья звучника моје слушалице *рекох*: — Добро, можда би се то тако могло назвати» [14; 34]; «Він чекав на мою відповідь. Після досить довгого спокою мікрофону моєї слухавки, я *сказав*: Гаразд, можна і так сказати» [15; 11].

Професор М. Сибинович дає подібним перекодуванням цілком слушне теоретичне обґрунтування й практичну дефініцію:

«Враховуючи те, що між природними мовами ніколи не може бути повного збігу на всіх мовних рівнях, лінгвістично орієнтована сучасна теорія перекладу на основі перекладацької практики, встановила систему узаконених змін, за допомогою яких у межах принципу функціональної еквівалентності... робляться різні зміни (морфологічної, лексичної й синтаксичної) структури. Такі зміни відомі як *перекладацькі трансформації*...: 1. *перерозподіл*; 2. *заміна, доповнення*; 3. *пропущення*... До заміни морфологічних форм належить... переклад сербсько-хорватського аориста й імперфекта за допомогою перфекта у мовах, які аориста й імперфекта не мають...» [7; 107; 109].

Найрепрезентативнішу й водночас найхарактернішу для творчої манери М. Продановича групу складають **дієслова в формі кондиціонала презенса**, котрі вживаються як заміна перфекта при описі минулих подій. Таким чином, при використанні вищезгаданих форм спостерігається *виразна транспозиція початкової семантики дієслова*, яку, користуючись іншим кодом, адекватно передає перекладач Н. Білик: «Одустала је, нервозно кружила по соби, налила цигарету за цигаретом и поново покушавала да на скали пронађе нешто више од крцања; понекад *би се* крцање *претворило* у некакво извијено цвиљење, у једном тренутку чули смо проповед на латинском...» [14; 13], «Вона відступилась. Тільки знервовано

кружляла по кімнаті, палила сигарету за сигаретою і знову намагалась знайти на шкалі щось більше за шипіння. Іноді шипіння **перетворювалось** на якийсь переливчастий свист, і на якусь мить до нас долітала проповідь латинською...» [15; 3]; «Корпулентни полицајци нису се убеђивали — само **би**, када се круг сувише сузи, грубо **одгурнули** оне који су веровали да су њихови сродници или пријатељи унутра» [14; 15], «Огрядні полицейські не переконувались — і тільки-но коло надто звужувалося, грубо **відитовхували** тих, хто сподівався, що їх рідні або друзі всередині» [15; 3].

II. Сучасний українсько-сербський переклад віддзеркалює геніальні теоретичні **постулати** видатного українського й російського лінгвіста, філософа та фольклориста **О. О. Потебні про внутрішню форму слова**, які мають безпосереднє відношення до психолінгвістики, до механізмів породження й сприйняття художнього мовлення, проте не тільки до рецепції, а й до аперцепції — як до рівнів розмежування, відповідно, усвідомленого й підсвідомого сприйняття. Доктор філологічних наук, професор Т. А. Черниш слушно говорить не лише про теоретичну вагу внеску О. О. Потебні до дослідження поняття внутрішньої форми слова, а й про те, наскільки вагомим є саме практичне екстраполювання його вчення на лексичний матеріал різних мов, зокрема, слов'янських:

«У Гумбольдта внутрішня форма мови має дедуктивно постульований характер; її існування було для нього безсумнівним, але встановлення її специфіки в окремих мовах розглядалося ним як до певної міри нездійсненне завдання, оскільки її всеосяжний визначальний вплив на різноманітні елементи, на його думку, не завжди можна ясно встановити. Потебнянське поняття внутрішньої форми слова орієнтує дослідника якраз на **максимальне з'ясування конкретики мовних фактів, пов'язаних із відповідними явищами у структурі слова** (підкреслення наше. — В. Я.), причому як у синхронії, так і в діахронії...» [12; 85].

Як зауважує доктор філологічних наук, професор О. Снитко, «найважливіші положення психолінгвістичної концепції О. О. Потебні значно випереджували свій час. ...Насамперед ідея вченого про образну основу розумових процесів (за Потебнею, образ, який має суб'єктивну природу, — «це акт свідомості», «вихідна форма думки»...) знайшла систему доказів лише в сучасній психології та суміжних з нею науках» [9; 89].

а) До **характерних виявів внутрішньої структури слова**, а й ширше — **речення**, в галузі українсько-сербського перекладу можемо насамперед віднести випадки **часткової**

(а подекуди й повної) **перебудови структури речення**, яка визначається не тільки факторами, пов'язаними з розумінням дискурсивного повідомлення, але й з індивідуально-авторським рішенням інтерпретатора (в даному разі Н. Чорпіти). Як бачимо, пасаж з тексту роману «Чотири стіни і місто» популярного сербського прозаїка й поета, журналіста, редактора, ведучого радіо-програм, ді-джея, організатора концертів та колишнього власника музичного магазину **Звонка Карановича**: «*Trebalo je da odletim kod nje, u Ameriku. Poslala mi je garantno pismo. ...Kroz glavu mi prođe da je Doletu i meni rekao da ide u Plovdiv...*» [16; 19] у перекладі українською мовою має дещо іншу конфігурацію: «— Ніна мені прислала виклик. Я мав летіти в Америку ... до неї... Наскільки я пригадую, нам із Джоле він сказав, що їде до **Болгарії**...» [17; 16]. Треба сказати, що подібні моделі перебудови структури висловлювання (в якому, як уважний читач може помітити, спостерігаємо також і заміну назви болгарського міста *Пловдив* на назву самої країни — **Болгарії**) лише підкріплюють тезу О. О. Потєбні про внутрішню структуру слова, котру вчений розглядав «...як динамічне явище, те, що лежить в основі старого і нового поняття, і що дозволяє одночасно сприймати те й інше **за законом асоціацій** (підкреслення наше. — В. Я.» [9; 92].

б) Продовжити розмову про сучасний українсько-сербський переклад як відображення різноманітних іпостасей потєбнянської тези про **внутрішню структуру слова й висловлювання** хотілося б на прикладі власної перекладацької практики авторки цієї розвідки. Мова піде, зокрема, про **епіграф** (концентрований синтез сенсу й емоційного наповнення художнього твору) та, відповідно, про виняткову вагу кожного слова в перекладі зразків епіграфів як «згустків» образності. Зрозуміло, що, поряд із безпосередньою творчою діяльністю, не менш відповідальним етапом роботи перекладача є селекція, тобто відбір творів, котрий здебільшого й формує уявлення про сербську художню літературу.

Звернімося до роману сербського письменника, політика, дипломата **Вука Драшковича** «Суддя». Його головний герой суддя Ратко Видович постає перед нелегким вибором: незважаючи на погрози, винести справедливий вирок, і зазнати переслідувань, — або ж піти на компроміс із власним сумлінням. Він ухваляє, мабуть, найважче в своєму житті рішення і поводить так, як диктує його внутрішній голос, і гідно приймає покарання системи.

Епіграф як візитівка твору тут винятково важливий і з першого ж рядка спонукає читача замислитися над можливими

варіантами його прочитання й концентрованим змістом непере-сичної ваги: «*Свака евентуална подударност са збиљом случајно је — намерна*» [18; 6]. Серед декількох можливих варіантів перекладу ми обрали наступний: «*Той чи той евентуальний збіг із дійсністю є іноді навмисним*» (переклад В. Ярмач). Треба сказати, що, працюючи над перекладом такого роду сентенцій інтерпретатор перебирає славнозвісні «тони словесної руди», — тож дозволимо собі декілька коментарів. По-перше, раніше усталене українське словосполучення «*той чи інший*» тепер вважається калькою з російської мови; з двох варіантів перекладу: «*дійсність*» або «*реальність*» — симпатії перекладача на боці лексеми слов'янського походження, а от з двох слів «*можливий*» чи «*евентуальний*» ми якраз визначилися на користь останнього, незважаючи на його іншомовне походження, й урахували більшу широту семантичного спектру останнього (оскільки «*евентуальний*» — це «*можливий за певних обставин*»). Для більш точного відображення семантики сербської лексеми «*с случајно*» в даному мікроконтексті, в українській мові, на жаль, важко добрати лексему на зразок російської «*подчас*», тому перекладацький вибір зупинився на українському слові «*іноді*». Стосовно ж другої частини епіграфа, — то ми, певна річ, перебрали низку наступних варіантів — «*випадково-навмисним / умисним / (заздалегідь) обдуманим*», проте зупинилися на пропонованому вище повному варіанті перекладу.

Ще один промовистий **епіграф**, але вже до другої частини роману В. Драшковича «*Суддя*» змушує автора замислитися й усе-таки зробити вибір на користь пом'якшення первинного значення сербської претеритальної форми: «*Знам ја нас, јео ти нас!*» — «*Знаю я нас, дуриш ти нас!*» [18, 110] (переклад В. Ярмач). Таким чином, «...внутрішня форма слова, або ноєма, — це суб'єктивне розуміння об'єктивного сенсу речі, котре, завдяки спілкуванню може набувати загальнономовного характеру, але може залишитися й індивідуальним» [2; 53].

III. Останнє спостереження дає змогу перекинути логічний місток до дослідження загальної тенденції європейських мов, у тому числі й слов'янських мов різних груп, стосовної «**демократизації мови**», яку ми, звісно, розглядатимемо на матеріалі сучасного українського-сербського перекладу. Маємо зазначити, що сьогодні вже неправомірно говорити лише про так звану «балканську тенденцію», де **нецензурна лайка** традиційно не є таким табу, як, скажімо в східнослов'янських мовах, що пов'язано з існуванням об'єктивних (політичні зміни, перебудова двополярного світу тощо) і суб'єктивних передумов (належність

до певної соціальної верстви, традиції виховання в родині, ментальні та психологічні особливості особистості та ін.) для розповсюдження на рівні звичайного спілкування й проникнення згаданих лексичних шарів до художнього дискурсу. Доктор філологічних наук, професор О. І. Чередниченко замислюється над тим, як долати труднощі перекладу, пов'язані з відтворенням «**стилістично знижених місць художнього твору, зумовлених вживанням сленгу... та просторіччя**» (підкреслення наше. — В. Я.). Демократизація мови сучасного роману стала помітною тенденцією кінця XIX — початку XXI ст. Відомо, що функціонально розвинені мови мають у своєму арсеналі як багату літературну традицію, так і не менш багату традицію усного мовлення з притаманним йому широким спектром різностильових елементів, включаючи сленг і просторіччя» [11; 158]. Вище ми проаналізували, що В. Ярмач, авторка перекладу роману В. Драшковича «Суддя» українською мовою, інтерпретуючи епіграф, що містить нецензурну лайку, обрала рішення, пов'язане з «пом'якшенням» первинної семантики й емоційного забарвлення останньої в перекладі. У даному контексті цікаво буде розглянути, як упоралася з цим завданням перекладач роману «Чотири стіни і місто» Звонка Карановича Н. Чорпіта: «*Razmišljam kako da je otkačim*» [16; 13], «*Ја мiркују, јак њi вiдшуми*» [17; 10]; «*Evo ti nešto da se opustiš — pružam ti džoint koji sam spremio za usput*» [16; 20] — «*Ось візьми і трохи розслабся, — простягаю я йому косяк, приготований на дорогу*» [17; 17]. Приклади свідчать про те, що у першому варіанті, де маємо справу з просторіччям, знаходимо максимально вдало підібраний еквівалент (*otkačiti* — *відшуми*), а в другому, де фігурує сленг, — перекладач так само правомірно вдається до українського сленгу (*džoint* — *косяк*). У разі, коли в оригіналі фігурує відверта нецензурна лайка, інтерпретатор вдається до пом'якшення її змісту й емоційної гостроти, також скориставшись зразком сучасного українського сленгу (*jebote* — *гонии*): «*Jiče su te opljačkali u Bugarskoj... — Jebote! — izleti mi*» [16; 17], «*Вчора мене грабонули в Болгарії... — Ти гонии...*» [17; 14].

Подібні перекладацькі рішення доводилося шукати й під час перекладу роману В. Драшковича «Суддя» українською мовою, особливо, інтерпретуючи діалоги нетверезого лікаря Станивука з Тамарою Михич: «*Нећеш докторку са двадесет година искуства, а узимаш тамо неког шиљокурана и балавца који је јуче завршио*» [18; 9], «— Так ти не хочеш прийняти лікаря з двадцятирічним досвідом, а береш якогось *молокососа* й *шмаркача*, вчорашнього випускника» [переклад В. Ярмач]; «... — *Ког, курчевог, онов Милована*



Ерића?» [18; 9], «— Якого ще, отого **сучого сина**, Милована Ерича?» [переклад В. Ярмач]; «— **Јебем** ја онда друга Милована!» [18; 9], «— Та сказав я, що **насрати** мені на товариша Милована!» [переклад В. Ярмач]; «— Е па, овако: командира **јебем** два пута, а друга секретара вазда један пут више» [Драшковић, 9], «— А, ну тоді так: на командира я **блювонув** би двічі, а на товариша секретаря — завжди на один раз більше!» [переклад В. Ярмач]. У перекладі перших двох прикладів зустрічаємо практичні еквіваленти (*шиљокуран*, *балавац* — *молокосос*, *шмаркач*) (у другому — дещо пом'якшені: *курчев* — *сучий син*), а нецензурна лайка зводиться тут до лайливих слів (*јебем* — *насрати*; *јебем* — *блювонув би*).

IV. Як уже говорилося, сучасна сербська література **винятково багата на різнобічно обдаровані постаті**, гідні того, аби з їхніми творами в першу чергу ознайомився український читач. Так, нещодавно, з ініціативи доктора філологічних наук, професора Д. Айдачича, київська літературна громадськість познайомила ся із творчістю сербської письменниці та перекладачем з англійської і німецької мов Відою Огненович. Спершу дозволимо собі висловити власну думку щодо того, чому творчість цієї письменниці дає справжнє розмаїття матеріалу для його аналізу в оригіналі й у перекладі українською, а також чому саме збірник оповідань «Отруйне молочко кульбаби» через переклад має знайти шлях до українського читача.

Я пригадую інтерв'ю з відомим російським режисером Андрієм Кончаловським, у якому його запитали, як саме він прийшов до відомого нам усім режисерського вирішення постановки свого «Одісея». Митець відповів, що режисерській роботі передували довгі й тяжкі роздуми щодо концепції картини: багаторазове прочитання першоджерела Гомера й побоювання, аби фільм не був нудним, а глядач, відповідно, не втомився від безкінечних мандрів героя та розлогих коментарів автора. Кінецькінцем режисер збагнув, що єдина річ, яка вирішить успіх постановки — це осучаснення в розумінні знахідки потрібного співвідношення між дією й почуттям. Оповідання Віди Огненович так само характеризує ідеальне співвідношення «екшну» та почуття, вражаюче проникнення в психологію персонажа у дитячому та дорослому віці («Отруйне молочко кульбаби»), жінки («Лист без дати й кінця»), літніх людей (оповідання «Русалчині діти») чи навіть літніх людей — представників російської еміграції в Сербії (оповідання «Ностальгія») тощо.

а) Так, зокрема, хотілося б спершу звернути увагу на авторський стиль побудови діалогів та їх оформлення з погляду

**пунктуації** в прозовому дискурсі В. Огненович: останнім притаманні певні **пунктуаційні особливості**, а саме: письменниця уникає традиційних лапок, абзаців, тире, ком тощо й у «внутрішніх» діалогах, тобто в монологіях головного персонажа — старенької емігрантки російського походження Лизавети Юрїївни Берг — з самою собою, й у діалогах цієї ж дійової особи з іншими персонажами, здебільшого з хатньою помічницею Данкою. Таким чином, перекладач опиняється перед нелегким вибором: як саме необхідно максимально адекватно відобразити цю іпостась стилістичної тканини твору в українському перекладі, оскільки, з одного боку, такий цікавий модерний стилістичний прийом (маємо на увазі відсутність абзаців і розділових знаків у діалогах) притаманний творчому почеркові деяких вітчизняних і зарубіжних майстрів слова, проте у свідомості українського читача, на нашу думку, він ще не вкорінився. Якщо подивитися на цю проблему з погляду прагматики, то такий стилістичний тренд іноді елементарно утруднює розуміння тексту й не сприяє його логічній парцеляції. Тому, перекладаючи згаданий твір українською мовою авторка цієї статті прийняла деякою мірою **компромісне рішення**: «внутрішні» діалоги головної дійової особи лише подекуди подаються в обрамленні традиційних **лапок**, які як ніяк **не можна вважати розділовим знаком маргінального характеру**, а її діалоги з хатньої помічницею оформлюються більш традиційно. Проте вирішальною для інтерпретації стала настанова жодним чином **не порушувати внутрішню стилістичну будову оповідання**, гармонію співвідношення внутрішнього світу героїні та її спілкування з навколишнім середовищем, тому ні «внутрішні» діалоги Лизавети Юрїївни Берг, ані її діалоги з іншими персонажами — не розбиті в перекладі на абзаци з традиційним виділенням знаком «тире», як це часто-густо прийнято в українських художніх творах. Переклад у цьому відношенні логічно сліпо наслідує «потік свідомості», який ми знаходимо в першоджерелі: «*To divno, filosofsko delo, uvek doda, a niko ga danas ne čita, zbog toga što loše prevedeno na srpski. Zato Vovočka bio rešio... a eto. I šta sad. Ja ću morati da dovršim taj prevod, sigurno. Oj, Vovočka, Vovočka*, (підкреслення наше. — В. Я.) *uzdiše i premeće knjige po krevetetu*» [20; 103], «*Це прекрасний філософський твір, — завжди додає вона, — проте ніхто його зараз не читає, бо його погано перекладено сербською. Тому Вовочка був вирішив... й ось тобі на! Й що тепер? Певна річ, я повинна сама закінчити цей переклад. «Ой, Вовочко, Вовочко»* (підкреслення наше. — В. Я.) — *зітхає Лизавета й перекладає книжки на ліжку»* [21; 132–133], «*Tu, evo u toj fotelji sedeo, naslonio*

*se, mili moj, ja mislila čita, pozvala, Vovočka, Vovočka*, (підкреслення наше. — В. Я.) *a ništa, izdahnuo, angel rodnij, otišao tamo*» [20; 102], «Він сидів тут, ось у цьому кріслі, притулювся, дороженький мій, я думала — читає, **покликала: «Вовочко, Вовочко!»**, (підкреслення наше. — В. Я.) — у відповідь — нічого пішов з життя янгол рідний, пішов на той світ» [21; 132].

б) У перекладі оповідання «Ностальгія» українською стикаємося зі ще однією особливістю, стосовною **стилізованої імітації в оригіналі твору російсько-сербської мовної мішанини** старенької емігрантки Лизавети Юрїївни, котра походить з вищого російського дворянського середовища, на початку ХХ ст. наближеного до царського двору, й доживає свій вік у Белграді (часткову ілюстрацію такого плану, виділену курсивом, можемо спостерігати й у попередньому прикладі). Героїня, звісно, великою мірою опанувала сербську мову, проте у випадках, коли вона погано почувається або ж говорить про щось дороге для неї й по-таємне, російська мовна основа й інші притаманні їй мовленню риси (*м'яка вимова, лексична інтерференція* тощо), тобто увесь характерний набір ознак, за якими серби безпомилково впізнають східних слов'ян (а особливо росіян) — даються взнаки: «*Danka se okrete k njoj, spusti novine i korpu, pa pojuri krevetiu. Izvolite, gospa Lizo, šta je bilo, dodiruje joj ruku, je l'treba nešto* (підкреслення наше. — В. Я.)? *Mahinalno joj dodaje papuče, ogrtač, sklanja sitnice sa postelje, kako bi mogla mirno da ustane. Izvinjite, izvinjite, ništa nje nada, ničevo ne treba* (підкреслення наше. — В. Я.). *Danka joj pomaže da se ogrne... Dura, ništa nje nada, koji ovo grad, Duročka, a? Vi znaetse, a Vovočka, gdje on, a?* (підкреслення наше. — В. Я.)» [20; 110], «Данка обернулася до неї, прибрала газети та ганчірку й стрімко кинулася до ліжка. «Прошу, пані Лізо, що сталося? — торкається до її руки, — вам щось треба? Машинально подає їй капці, халат, прибирає дрібнички з простирадла, аби старенька могла спокійно встати. «Вибачте, вибачте, нічого не нада, нічево не треба». Данка допомагає їй закутатися... «*Дура, нічого не нада, що це за місто? Га, Дурочко? Ви знаєте, а Вовочка, где он, а?...* (підкреслення наше. — В. Я.)» [21; 137]; «*Ništa ne razume šta ona mrmlja, samo ponavlja: Je l'vam treba nešto, gospa Lizo? Nje, nje, ništa, hvala, hvala...* (підкреслення наше. — В. Я.)» [20; 110], «Нічого не розуміє, що вона там бубонить, лише повторює: «Вам щось потрібно, *пані Лізо?*» — «*Не, не, нічого, дякую, дякую...* (підкреслення наше. — В. Я.)» [21; 137].

Таким чином, сподіваємося, що **виділення певних пасажів лапками в суцільному тексті** (так само, як і в оригіналі) й **наслідування фонологічних і просодичних особливостей російсько-**

*сербської мовної мішанини* дає змогу перекладачеві не втратити нюанси, які превалюють в контрапункті специфічної стилістики даного твору: адже наявність лапок і тире в перекладі при суцільності дискурсу є *сигніфікатом*, певним понятійним змістом, який, безперечно, мається на увазі, іншими словами, домислюється в оригіналі. Крім того, перекладач неодмінно має враховувати логічну наявність *інтенції*, превербального, осмисленого наміру мовця, його внутрішню запрограмованість на спілкування та способи його здійснення, які, зрештою, й визначають наявні в тексті оригіналу *комунікативні стратегії*. Підкреслимо найголовніше: вважаємо, що можлива відсутність традиційних абзаців, тире, ком та інших розділових знаків у перекладі не порушує концептуальної основи дискурсу — його когезії як **«структурно-граматичного різновиду зв'язності тексту** (підкреслення наше. — В. Я.), показниками чого є формальні засоби зв'язності зв'язку слів, речень...» [6; 210]. Сподіваємося, що таке перекладацьке рішення не порушує й **когерентності** — протиставленого когезії семантичного різновиду зв'язності дискурсу.

**VI. а)** Певна річ, що переклад подібних складних наративних структур пов'язаний і з певними, так би мовити, специфічними труднощами, характерними для *міжслов'янського перекладу*, враховуючи багаті словотворчі варіації, стосовні інтерпретації слов'янських, а також і неслов'янських прізвищ, зокрема, в *царині афіксації, а конкретніше — суфіксації* [детальніше про це див., напр.: 8; 55–63; 83–89]. Як відомо, сербська літературна мова є більш «демократичною» щодо морфологічної й словотворчої адаптації в ній слів іншомовного походження, ніж, скажімо, українська, і от у якому плані: в сербській мові всі запозичені лексеми підпорядковуються тим самим законам, що й слова з питомого слов'янського фонду. Так, приміром, іменники на зразок: *метро, ателье, ниво* тощо, а також чоловічі імена іншомовного походження, як-от: *Тони* й подібні до них — відмінюються за відмінками (*метро-а; метро-у...; ателье-а, ателье-ом...; на ниво-у...; са Тонијем* і т. д.). В українській мові поки що «офіційно» має деклінацію лише єдина лексема іншомовного походження такого типу — *пальто* (*у пальті*); відмінювання ж інших подібних мовних одиниць наразі не закріплене новітніми граматиками й правописом (хоча деякі популярні телеканали (найбільше, мабуть, СТБ) вже давно експериментують з відмінюванням такого роду лексем — *їхати на метрі, знаходиться в авті* тощо).

Що ж стосується прізвищ іншомовного походження, то й тут можемо спостерігати їхнє пристосування до законів сербської

мови (напр., клан *Кенедиєвих*, *госпођа Кенедијева* і т. ін.), не в останню чергу за рахунок додавання до них так званих «фемінних» суфіксів й утворення своєрідних дериватів, якщо йдеться, відповідно, про особу жіночої статі.

Новела Віди Огненович «**Русалчині діти**», яка відкриває збірку «Отруйне молочко кульбаби», дарує нам нагоду замислитися над можливими варіантами перекладу українською австрійського прізвища головних героїнь твору — загадкових сестер-близнючок **Еми** та **Елізабеті Торер**, навколо яких авторка майстерно розгортає всі сюжетні колізії. Ось у яких формальних і семантичних варіантах зустрічаємо це прізвище в різних фрагментах оригіналу: «*Taman da krenu tamo, kad se odnekud odjednom stворише one — sestre Torer*» [19; 7]; «*I onda: zvali su ih male Torerove*» [19; 7]; «*Jedan od Živanovićevih vinograda odvezaо je Torerove kući fijakerom, iako su vrlo blizu stanovali*» [19; 15]; «*Sa profesorom, filologom, naučnikom i inovatorom u oblasti vinarstva, Aleksom Živanovićem, Torerovi će takođe biti u dugoj prijateljskoj vezi*» [19; 15]; «*Male Torerove su skoro uvek u jedan glas govorile: naš tata*» [19; 16]. В усіх наведених прикладах маються на увазі самі тільки *сестри Торер*, у передостанньому ж — мова йде про *родину Торер*, проте, як бачимо, в більшості випадків письменниця деякою мірою «одомашнює» австрійське прізвище, наближаючи його (за рахунок суфікса *-ov* та закінчення жіночого роду множини *-e*) до слов'янських прізвищ інших дійових осіб. Природно, що, міркуючи над українською інтерпретацією даного твору, перекладач В. Ярмач мала спокусу передати прізвище Торер на східнослов'янський кшталт — адже в арсеналі української мови також наявні фемінні деривати, як-от: *Лимериха*, *Пономаренчиха*, *Онищучка*, *Чернишка* тощо — від характерних українських прізвищ, котрі могли б надати дискурсові перекладу слов'янського колориту. Втім, якщо наведені варіанти адаптацій — *Торерове* й *Кенедијеве* — для сербської мови є природними й стилістично нейтральними, то потенційно можливий варіант перекладу (*Торерихи*) додав би макро- й мікроконтекстові твору негативно-зниженої конотації, яка відсутня в контексті першоджерела. Цей аргумент і став вирішальним у даному разі. Відкинули ми і ще один можливий варіант перекладу (*сестри Торерові*), оскільки такий спосіб інтерпретації прізвища іншомовного походження дав би діалектний (виключно західноукраїнський) характер.

Хотілося б пригадати відому настанову М. Т. Рильського про почуття міри при перекладі навіть зі споріднених мов, а також навести думку професора О. І. Чередниченка про «**дві основні тенденції в історії перекладу** (підкреслення наше. — В. Я.)

взагалі і в українському перекладі зокрема. З одного боку, перекладач, за відомим висловом Гете, може “переселити” свого читача у країну автора оригіналу, максимально наблизивши до нього свою версію перекладу. З іншого боку, він може намагатися переселити автора оригіналу в свою країну, і в цьому разі переклад буде віддаленішим від першотвору. Обидві тенденції мали і мають своїх прихильників і противників» [11; 151].

б) Як свідчить перекладацька практика, із «переселенням» читача до країни автора оригіналу слід бути дуже обережним. Для прикладу можна навести такий невеличкий штрих, як тонкощі перекладу роману В. Драшковича «Суддя» українською мовою, котрі слід урахувати й інтерпретаторові цього твору російською мовою. Йдеться, зокрема, про різні **емоційно-стилістичні відтінки суфіксів іменників жіночого роду навіть у близькоспоріднених мовах**, якими є українська й російська. Так, наприклад, якщо сербське словосполучення *докторка* (*Тамара Михич*) в стилістично нейтральному контексті цілком правомірно буде передати українською мовою наступним чином: *лікарка* (*Тамара Михич*), то, перекладаючи це словосполучення російською, — однозначно слід уникати лексем *врачиха* або *докторша* (*Тамара Михич*), враховуючи їхню презирливо-знижену конотацію, й інтерпретувати його як: *врач* або *доктор* (*Михич*).

VII. Насамкінець звернімося до **інтерпретації скорочень у прозовому дискурсі** — специфічних випадків з перекладацької практики, котрі, можливо, вимагають найбільшої пильності, концентрації уваги й креативності виконавця перекладу. Подібні приклади, на нашу думку, наближають переклад прози до інтерпретації поетичних творів, оскільки в цій царині перекладач не має такої свободи, як зазвичай у прозі. Обране для аналізу скорочення є дуже показовим, оскільки за «згущенням думки» й ступенем концентрації в ньому семантичного й емоційного зарядів — воно є, по суті, промовистою характеристикою головного героя однойменного оповідання зі збірки В. Огненович «*Отруйне молоко кульбаби*», принаймні в дитячому сприйнятті. Він вихоплює з пам’яті епізод, власне, — свої дитячі спогади, стосовні, зокрема, того, як діти по-своєму розшифровували літери, що їх було вишито на медичному халаті вчителя Гела: «*Na džepu mantila mu je crveni koncem izvedeno latiničnim slovima: Mr. Gr. Gell. Devojčica to čita kao: mrzovoljni, grozni Gel* (підкреслення наше. — В. Я.)» [22; 38], «На кишені його халата червоними нитками вишито латинськими літерами: *Mr. Gr. Gell*. Дівчинка читає це як: **мерзенний, грізний Гел** (підкреслення наше. — В. Я.)» (переклад В. Ярмак). На початку

оповідання дається декілька можливих версій імені вчителя Гела: «*Ime profesora Gela bilo je: na srpskom Đorđe, na mađarskom — Đerđ, na nemačkom Georg, Rusini su ga zvali Gregor, Slovaci mekše: Gžegož, a od jednog starijeg đaka pouzdano se znalo da ga je madam Stanivuk, profesorka francuskomm jednom zovnula pred svima: Žorž*» [22; 36], «Учителя Гела звали: сербською — Джордже, угорською — Дьйордь, німецькою — Георг, русини називали його Грегором, словаки — м'якше: Гжегож, а від одного старшого учня стало достеменно відомо, що мадам Станивук, учителька французької, одного разу в присутності всіх назвала його Жоржем» (переклад В. Ярмач). Таким чином, фахівцеві ясно, що перекладач також однозначно залишається «в полоні» певних звуків і має закодувати це скорочення за допомогою тих самих літер, передавши його, відповідно, кирилицею. Якщо ми звернемося до семантики лексем із «розшифровки», що її зробила дівчинка, то побачимо: сербське слово «*мрзовольни*» українською означає «сердитий, похмурий; не в гуморі», а слово «*грозни*» — «грізний, страшний, жахливий, моторошний». Отже, вихід (вірніше, одне з можливих рішень, котре видається нам найбільш раціональним) є: «*мерзенний, грізний Гел*», — певна річ, не без жертв (оскільки довелося згустити фарби й пожертвувати певними семами, бо «*мерзенний*» — це сильніше й емоційніше, ніж «*сердитий, похмурий; не в гуморі*»), проте в перекладі збережено фонетичну й загальну семантико-емоційно-стилістичну відповідність оригіналові.

До цього варто додати, що художні прийоми, котрі використовує Віда Огненович, загалом досить важкі для перекладу, оскільки вони є характерним «будівельним матеріалом» її творчого стилю, в межах якого відомий сербський літератор М. Пантича виокремлює феномен «серйозної гри», котру письменниця дуже продумано веде з читачем, враховуючи, що гра пронизує й останнього, і тих, хто так чи інакше беруть у ній участь; а австралійська дослідниця С. В. Гловер цілком слушно акцентує увагу на мистецьки поставленій наративності письменниці [детальніше про це див.: 13; 161–165].

Таким чином, сучасний українсько-сербський переклад, поза всяким сумнівом, являє собою надзвичайно перспективне й своєрідне культурне явище, котре продовжує віками сформовані традиції. З іншого ж погляду — це виключно творчий процес, не позбавлений різноманітних акцентів, що їх тією чи іншою мірою розставляють у згаданій царині сучасні геополітичні пріоритети, соціальна психологія мешканців відповідних країн і літературно-мистецькі вподобання різних верств населення Сербії та України тощо. Причому останній чинник — чи не

найважливіший, оскільки сам по собі літературний дискурс без читацького сприйняття існувати не може. Релевантного значення в даному контексті набувають селекція сербського літературного матеріалу, мистецтво перекладача, стосовне адекватного відтворення твору в цілому, а також — бодай потенційне — зіставлення евентуального естетичного сприйняття дискурсу читачів оригіналу й читачів перекладу. За словами професора О. І. Чередниченка, перекладач має докладати максимум зусиль, аби ці реакції були приблизно однаковими:

«У цьому зв'язку постає проблема співвідношення еквівалентності й адекватності перекладу стосовно оригіналу. ...Під **еквівалентністю** (підкреслення наше. — В. Я.) розуміємо наближення до смислової структури оригіналу, тобто більш-менш точне відтворення його змісту. **Адекватність перекладу** (підкреслення наше. — В. Я.) розглядаємо як його функціональну тотожність оригіналові, за якої враховується рецепція дискурсу. Адекватність перекладу забезпечується його семантичною еквівалентністю, але може досягатися і за відсутності такої. ... Таким чином, еквівалентність не завжди дорівнює адекватності, і навпаки» [11; 153].

Крім того, є всі підстави розглядати українсько-сербський переклад як вербальний, граматикалізований **вияв етнічного стереотипу**, точніше, **гетеростереотипу**, який через призму інтерпретації літературного твору оцінює представників іншого етносу, і є «фіксованою структурою етнічної свідомості, що уособлює результат пізнання дійсності етнічною спільнотою...» [6; 147].

#### Література:

1. *Айдачич Д.* Славистичні дослідження: фольклористичні, літературознавчі, мовознавчі. — К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. — 307 с.
2. *Камчатнов А. М.* Потебня А. А. и А. Ф. Лосев о внутренней форме слова // Русский филологический вестник. — 1998. — № 1/2. — С. 35–54.
3. *Коптілов В. В.* Теорія і практика перекладу. — К.: Юніверс, 2002. — 280 с.
4. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. — СПб.: Искусство-СПБ, 1998. — 285 с.
5. *Потебня А. А.* Теоретическая поэтика. — М.: Высшая школа, 1990. — 324 с.
6. *Селіванова О. О.* Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. — Полтава: Довкілля-К, 2006. — 716 с.



7. *Сибиновић М.* Нови оригинал. Увод у превођење. — Београд: Научна књига, 1990. — 194 с.
8. *Смольская А. К.* Славянские студии. — Одесса: «Астропринт», 2001. — 228 с.
9. *Снитко О. С.* Психолінгвістичні ідеї О. О. Потебні і сучасна наука // О. О. Потебня і актуальні питання мови та культури: Зб. наук. праць. — К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2004. — С. 89–93.
10. *Тер-Минасова С. Г.* Война и мир языков и культур: вопросы теории и практики межъязыковой и межкультурной коммуникации: учеб. пособие. — М.: АСТ: Астрель: Хранитель, 2007. — 286 [2] с.
11. *Чердниченко О. І.* Про мову і переклад. — К.: Либідь, 2007. — 248 с.
12. *Черниш Т. О.* Внутрішні форми мовних одиниць і проблеми мовного образу світу // О. О. Потебня і актуальні питання мови та культури.: Зб. наук. праць. — К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2004. — С. 83–88.
13. *Pantić M.* Pogovor. Duhovitost, melanholičnost, vedrina (o književnostima Vide Ognjenović // Nostalgija // Otrovnno mleko maslačka. — Beograd: Arhipelag, 2009. — S. 161–165.

#### **Художні тексти:**

14. *Продановић М.* Врт у Венецији. — Београд: Стубови културе, 2003. — 272 с.
15. *Продановић М.* Сад у Венеції // Всесвіт. — 2009. — № 5–6. — С. 3–104 (Переклад Н. Білик).
16. *Карановић З.* Četiri zida i grad. — Beograd: Laguna, 2006. — 191 s.
17. *Карановић З.* Чотири стіни і місто. — К.: Факт, 2009. — 196 с. (переклад Н. Чорпіти).
18. *Драшковић В.* Судија. Сабрана дела. — Књ. I. — Ваљево: «Глас цркве», 1991. — 207 с.
19. *Огнјеновић В.* Vilina deca // Otrovnno mleko maslačka. — Beograd: Arhipelag, 2009. — S. 5–35.
20. *Огнјеновић В.* Nostalgija // Otrovnno mleko maslačka. — Beograd: Arhipelag, 2009. — S. 102–116.
21. *Огнјеновић В.* Ностальгія // Всесвіт. Журнал іноземної літератури. — 2009. — № 5–6. — С. 132–141 (переклад В. Ярмач).
22. *Огнјеновић В.* Otrovnno mleko maslačka // Otrovnno mleko maslačka. — Beograd: Arhipelag, 2009. — S. 36–52.

## Сербська проза на сторінках «Всесвіту»

«Всесвіт» — найстарший в Україні журнал іноземної літератури, який у 2010 р. відзначив 85-річчя з часу виходу свого першого номера. Ця стаття має на меті дати короткий огляд сербської прози на сторінках названого часопису, «єдиного в країні журналу світової літератури, який давно заслужив на статус національного»\*, доля якого тісно переплетена з історією України та української літератури.

Біля витоків журналу, що з'явився у тодішній столиці України Харкові, стояли такі класики української літератури і видатні поетаті національного відродження, як Василь Еллан-Блакитний, Олександр Довженко, Микола Хвильовий. У роки сталінських репресій головні редактори Є. Кас'яненко, Ф. Таран та заступник головного редактора Д. Гордієнко були репресовані, застрелився заступник головного редактора М. Хвильовий. Журнал, закритий у 1934 р., було відновлено лише у 1958 р., коли з ініціативи Спільки письменників України він став літературно-художнім та громадсько-політичним виданням, присвяченим творам світової літератури та культурним зв'язкам України зі світом\*\*. Знаменно, що того ж року в другому числі журналу було надруковано і перший переклад із сербської літератури, яким стало оповідання Б. Чопича «Сестрині опанки» в перекладі В. Гримича\*\*\*. Увагу журналу (та перекладача) привернуло невеличке оповідання, у якому селянські постолі стають метафорою відданої та безкорисливої сестриної любові, та яке загалом відбило майстерність реалістичного письма Б. Чопича — автора вже на той час відомих романів «Прорив» та «Пригоди Николетини Бурсача».

З самого початку журнал «Всесвіт» орієнтувався на кращі художні та публіцистичні твори світового письменства. Таку ж позицію часопис займає і сьогодні, знайомлячи українського читача з вершинами світової літератури. Так, загалом у журналі друкувалися твори 51 лауреата Нобелівської премії, у тому

---

\* Всесвіт. — 2007. — № 1–2. — С. 209.

\*\* Всесвіт. — 2005. — № 3–4. — С. 3.

\*\*\* Чопич Б. Сестрині опанки: Оповідання / З сербохорв. пер. Віль Гримич // 1958. — № 2. — С. 70–71.

числі й Іво Андрича\*. Загалом у перекладах з 81 мови на сторінках «Всесвіту» опубліковано понад 5000 художніх творів світової літератури з усіх континентів, а також більше 12 тисяч статей, нарисів, інтерв'ю, інформацій, що репрезентують 110 літератур планети.

Вітаючи журнал з 80-річним ювілеєм, Голова Національної спілки письменників України, народний депутат України Володимир Яворівський на його сторінках зазначав, що сьогодні «Всесвіт» є «єдиним в незалежній Україні виданням, яке є мостом між вітчизняною культурою і багатьма літературами та культурами світу»\*\*.

Цю ж думку поділяє і Андрій Курков, наголошуючи, що зараз, коли українській культурі вкрай необхідне свіже повітря літературного всесвіту, журнал «Всесвіт» — це «практично єдине вікно в Українському культурному домі, через яке можна побачити багатий, різнобарвний і різномовний світ художнього слова»\*\*\*.

Переклади зі слов'янських літератур традиційно посідають помітне місце на сторінках «Всесвіту»<sup>4</sup>. У різний час на його сторінках з'являлися переклади словесності країн колишньої Югославії, зокрема сербської літератури. У річищі звернення українських митців до літератур народів Югославії з'являлися переклади і сербської поезії (вперше у 1965 р. по одній поезії було представлено творчість Десанки Максимович і Стевана Раїчковича, а травневий номер за 1975 р. розпочинається спогадами Д. Максимович про почуття, які охопили її в пам'ятний день перемоги 1945 р.).

У виданому 2005 р. бібліографічному покажчику «Журнал “Всесвіт” у ХХ сторіччі (1925–2000)» укладачі — головний редактор журналу (зараз шеф-редактор) О. І. Микитенко та Г. І. Гамалій наводять понад сорок імен авторів сербської літератури, твори яких у різні періоди було надруковано в цьому часопису, серед них твори Вука Караджича, Іво Андрича, Бранислава Нушича, Антонія Ісаковича, Ериха Коша, Десанки Максимович, Бранка Чопича, Бранимира Щепановича, Меші Селимовича, Милорада Павича, багатьох інших яскравих творчих особистостей літератури Сербії, Чорногорії і Боснії (загалом 71 позиція)\*\*\*\*.

\* Андрич І. Ех ponto:[Вірші у прозі] / З сербохорв. пер.Захар Гончарук // 1969. — № 1.

\*\* Всесвіт. — 2005. — № 3–4 — С. 4.

\*\*\* Всесвіт. — 2005. — № 3–4. — С. 5.

\*\*\*\* Журнал іноземної літератури «Всесвіт» у ХХ сторіччі (1925–2000). Бібліографічний покажчик змісту. — Київ, 2004. — С. 120–122.

Перекладачами стали відомі діячі української літератури Борис Олійник, Дмитро Павличко, Захар Гончарук, Віль Гримич, Роман Лубківський, Іван Ющук, Павло Мовчан, Андрій Лисенко, Юрій Чикирисов та інші.

Коли йдеться про переклади, зокрема із споріднених слов'янських мов, то перед перекладачем, як зазначає Роман Лубківський, завжди постає питання особливої відповідальності, оскільки «виходиш до людей не сам на сам, а в оточенні багатьох імен — великих, знаних і шанованих. Ти посмів їх представити, їхнім голосом заговорити — чи не завелику відповідальність узяв на себе? Чи гаразд обміркував, на який крок зважуєшся?»\* А Максим Рильський на «вічне» для перекладознавства запитання: «а що таке добрий переклад?» свого часу давав таку відповідь: «Переклад поетичного твору повинен бути в першу чергу талановитим. Талант такою ж мірою потрібний поетові-перекладачу, як і поету — авторові оригіналу»\*\*.

Не буде перебільшенням стверджувати, що діяльність українських перекладачів різних поколінь, і зокрема на сторінках «Все-світу», підтвердила слова М. Рильського, який сам був блискучим перекладачем, зокрема й зі слов'янських мов: «Переклад — це також творчість, як і оригінальний твір, якщо це справжній переклад». Він зізнався, що йому значно важче перекладати, ніж писати власні твори. Це спонукає пригадати думки й М. Рильського про переклад як «співтворчість», про співвідношення між індивідуальністю автора першотвору та індивідуальністю поета-інтерпретатора. Ще 1940 р. він у своєму відомому сонеті «Мистецтво перекладу» алегорично зобразив перекладацьку справу як полювання, а перекладача — як мисливця, що має влучити в бистрокрилого птаха:

Так книга свій являє виднокруг,  
І в ті рядки, що на папері стали,  
Ти маєш влучити, мисливцю вдалий,  
І кривним людям принести, як друг\*\*\*.

Отже, як ми вже згадували, перше «полювання» на «бистрокрилого птаха» сербської літератури відбулося на луках

\* Слов'янське небо / Вірші слов'янських поетів у перекладі Романа Лубківського. — Львів, 1972. — С. 5.

\*\* Рильський Максим. Зібрання творів: У 20-ти т. — К., 1987. — Т. 16. — С. 195, 273.

\*\*\* Цит. за: Руда Т. Максим Рильський як теоретик перекладу // НТЕ. — 2005. — № 3. — С. 9.

«Всесвіту» у 1958 р. (№ 2), а наступного року журнал надрукував гумореску на одну дію «Комірне»\* Бранислава Нушича (1864–1939) — класика сербської літератури, драматурга, автора численних сатиричних комедій та психологічних драм, дві з яких («Пані міністерша» та «Доктор філософії») з успіхом упродовж тривалого часу йшли на київських сценах. У доробку Б. Нушича чимало сатиричних і гумористичних оповідань, памфлетів та фейлетонів. «Комірне» — яскравий приклад таких творів. Оповідається про родину дрібного чиновника, який не має чим сплатити за житло, і тому судовий виконавець забороняє «розпоряджатися одягом і білизною». В оповіданні звучить не лише критичне слово сатирика, але й показано винахідливість та оптимізм простої людини, яка не впадає в розпач, а дотепно влаштовує для дітей уявну мандрівку, і сама бере участь у цій грі-подорожі, аби подарувати родині бодай коротку мить красивої казки.

1963 р. журнал друкує оповідання одного з засновників реалістичного напрямку в сербській літературі Ісака Самоковлії (1889–1955) «Ханка»\*\*, екранізація якого на той час була вже знайома українському глядачеві. Подібно до інших повістей і п'єс І. Самоковлії, героями яких є прості люди — мешканці віддалених сіл та міських околиць, тут змальовано життя циганського табору, сповнене людських пристрастей та етнографічно цікавих спостережень.

Приділяючи увагу класичним зразкам реалістичного напрямку, журнал надалі все більше зосереджується на сучасній сербській літературі, зокрема прозі. Особливо помітне місце у 1960–1970-х роках посідають твори, присвячені подіям другої світової війни та народно-визвольного руху. Тут варто згадати романи Олександра Воїновича «Кров — це ще не все»\*\*\*, де воєнні події подано через призму морального двобою — партизана та інтенданта гітлерівської армії, в якому перемагає партизан Борис, та «Вигнанець»\*\*\*\*, де автор продовжує тему особистої відповідальності людини в роки війни та повоєнний період. Останній,

\* Нушич Б. Комірне: Гумореска / З сербохорв. пер. Арсен Боремович // 1959. — № 10. — С. 86–91.

\*\* Самоковлія І. Ханка: Оповідання / З сербохорв. пер. А. Боремович, В. Фіалко // 1963. — № 2. — С. 30–37.

\*\*\* Воїнович О. Кров — це ще не все: Роман / З сербохорв. пер. Ю. Чикирисов // 1966. — № 5. — С. 14–58.

\*\*\*\* Воїнович О. Вигнанець: Роман / З сербохорв. пер. Ю. Чикирисов // 1969. — № 7. — С. 14–91.

за оцінкою югославської критики, став найкращим у доробку письменника О. Воїновича, генерал-майора югославської армії, активного учасника народно-визвольної боротьби.

У той же час із сербської активно перекладає Ю. Чикирисов. «Всесвіт» друкує в його перекладі два оповідання сучасного письменника, також учасника національно-визвольного руху Душка Калича (чия психологічна майстерність і пізніше привертатиме увагу перекладача)\*. «Недокурор» і «Сніжинки»\*\* — до щему проникливі короткі оповіди про незнищенність людського бажання жити, яке не залишає людину навіть у найстрашніших умовах концентраційного табору.

Трьома оповіданнями Ване Мариновича — «Усмішка», «Хвилина мовчання» та «Сліди»\*\*\* журнал знайомить читача ще з однією сторінкою в історії другої світової війни — поділом на «своїх» і «чужих» у межах одного народу, коли кожний шукає свою правду, і постає питання, «хто кого вбиває, адже всі ці люди розмовляють однією мовою». Діапазон творчості названого письменника досить широкий: він прозаїк, драматург, публіцист. Власний життєвий досвід (під час народно-визвольної боротьби та гітлерівської окупації перебував на нелегальному становищі; пов'язаний із підпільним рухом на півдні Сербії, потрапив до рук четників і засуджений до страти, але зміг утекти; після чого продовжував боротьбу з окупантами в Белграді), визначив і тематику творів В. Мариновича. У наступні роки журнал знову повертається до його творчості, друкує ще одне оповідання\*\*\*\*, а також драму «Дринка»\*\*\*\*\*.

Перекладацька діяльність «Всесвіту» не залишається без уваги в Белграді, знаходячи, зокрема, резонанс на шпальтах «Політики», яка у серпні 1975 р. надрукувала велике повідомлення про журнал, про історію його заснування, дала високу оцінку перекладам, зробленим «найкращими майстрами художнього перекладу в українській літературі», висловила надію на подальше зміцнення культурних зв'язків і зближення літератур.

\* Калич Д. Метелики: Оповідання / З сербохорв. пер. Ю. Чикирисов // 1984. — № 4.

\*\* Калич Д. Недокурор; Сніжинки: Оповідання / З сербохорв. пер. Ю. Чикирисов // 1967. — № 10. — С. 92–97.

\*\*\* Маринович В. Усмішка; Хвилина мовчання; Сліди: Оповідання / З сербохорв. пер. Ю. Чикирисов // 1070. — № 6. — С. 13–32.

\*\*\*\* Маринович В. Що запише фон Габленц: Оповідання / З сербохорв. пер. Ю. Чикирисов // 1985. — № 5.

\*\*\*\*\* Маринович В. Дринка: Драма / З сербохорв. пер. Ю. Чикирисов // 1981. — № 12. — С. 118–150.

Розвиткові зв'язків сприяли особисті контакти діячів літератури двох країн, чимало авторів відвідали Україну і Київ. У листопадовому числі «Всесвіту» за 1975 р., присвяченому майже повністю літературі та культурі Югославії, подано добірку сучасної югославської новели таких різних за творчим почерком авторів, як Антоніє Ісакович, Борис Вишинський, Цирил Космач, Мирослав Крлежа, Михайло Лалич, Радосав Пайкович, Іван Потрч, Меша Селимович, Бранко Чопич, Славко Яневський у перекладах А. Лисенка, В. Гримича, Ю. Чикирисова, І. Ющука, В. Лірниченка. Оповідання: М. Лалича «Пустошня земля», М. Селимовича «Дикі коні» (ще два оповідання з'являться на сторінках часопису 1983 р.\*), Б. Чопича «Преображення Гармаше Міле», Р. Пайковича «Мис Доброї Надії», — подано у перекладі відомого перекладача сербської та македонської літератури Андрія Лисенка, який познайомив українського читача з багатьма творами сучасної літератури. Водночас перекладацька та літературна діяльність Р. Пайковича, який перебував тоді у Києві на дипломатичній роботі і був автором збірок оповідань «Ви, що приходите», «Ніколи до моря», роману «Ліс і дерева в ньому», багатьох поетичних перекладів, сприяла наближенню української літератури до сербського читача. У його перекладі в Белграді одночасно вийшли дві книжки української поезії — антологія української поезії\*\*, яка представляла тридцять одного українського поета, починаючи від Г. Сковороди та І. Котляревського, а також збірка поезій Д. Павличка\*\*\*. Видання у Белграді 1969 р. «Кобзаря» Т. Г. Шевченка, підготовленого П. А. Митропаном, стало визначною подією, що започатковувала ширше знайомство югославських читачів з українською літературою. У цей час популяризаторами та дослідниками української літератури виступають як відомі письменники та вчені, так і молоді літератори і перекладачі\*\*\*\*.

Жанр оповідання, якому традиційно приділяє увагу «Всесвіт», для сербської літератури має вирішальне значення. Саме з розвитком так званого «сільського оповідання», позначеного також значним впливом романтичної прози, зокрема з українською тематикою М. В. Гоголя та М. Вовчка, пов'язується піднесення «малої прози» в Сербії у 70–90-х років ХІХ ст. Для модерної

\* Селимович М. Стара собака; Спогад про початок: Оповідання / 3 сербс. пер. А. Лисенко // 1983. — № 9.

\*\* Антологія української поезії. Петар Кочић, Београд, 1979.

\*\*\* Павличко Дмитро. Морам. Петар Кочић, Београд, 1979.

\*\*\*\* Пащенко Є. Друзі українського слова // Всесвіт. — 1975. — № 11. — С. 216.

сербської прози 20–30-х років ХХ ст. і міжвоєнного часу характерним стає поглиблення соціально-психологічного аналізу, увага до загострених драматичних колізій, увиразнення локального колориту, шліфування мовно-літературних засобів\*. У подальшому, під впливом ідеологічних догм, ці особливості позначаються й на літературному процесі загалом. Оповідання стає для багатьох митців не лише «школою роману» (романом у новелах є твори І. Андрича «Міст на Дрині» та «Травницька хроніка», за які письменник 1961 р. був удостоєний Нобелівської премії), а й визначає тяглість реалістичного напрямку в сербській літературі, засвідченого, зокрема, і представленими на сторінках «Всесвіту» творами.

Підбіркою сучасного сербського оповідання — «Щастя» Еріха Коша, «Могила в Калні» Богдана Шеклера, «Берлін Карутт» Антонія Ісаковича та «Сремська кукурудза» Йована Радуловича, в перекладі Н. Непорожньої, О. Дзюби та І. Гулак\*\* журнал підтвердив національну та світову традиції в сучасному літературному процесі й актуальність історико-філософського погляду в сербській літературі. Симптоматичними можна вважати слова Й. Радуловича про необхідність національної закоріненості для будь-якої сучасної прози, які наводить перекладач і літературознавець Н. Непорожня: «Вважаю, що ми сьогодні не захоплювалися б так Іво Андричем і не цінували б його, коли б він замість Травника, Вишеграда, Сараєва, Дрини і, зрештою, всієї Боснії по-вигадував якісь інші краї. Якщо ми зараз почнемо витворювати суто фіктивні назви, краї, імена — чия це буде література через два-три десятиліття?.. Те, що живе в нашій літературі й сьогодні, що ми шануємо, — це твори, пов'язані з буттям народу і його мовою»\*\*\*.

Водночас приблизно з середини 1980-х років відчутною стають такі риси, як розкутість письма, іронія та скептицизм, елементи фантастики тощо, які визначають модерну стилістику творів. Залишаючись «пов'язаною з буттям народу», література порушує нові, раніше замовчувані теми. У цьому контексті привертає увагу оповідання Чеда Вулевича «Палата № 23»\*\*\*\* —

\* Непорожня Н. Традиційне й нове у сучасному сербському оповіданні // Всесвіт. — 1989. — № 9. — С. 64.

\*\* Всесвіт. — 1989. — № 9. — С. 63–84.

\*\*\* Непорожня Н. Традиційне й нове у сучасному сербському оповіданні // Всесвіт. — 1989. — № 9. — С. 65.

\*\*\*\* Вулевич Ч. Палата № 23: Оповідання / З сербохорв. пер. Н. Непорожня // 1991. — № 6. — С. 70–79.



алегоричний твір, притча про повторюваність історії та людських доль, створена філософським пером письменника, який сам пройшов через пекло концтабору «Голий острів» і описав моральний опір людини тортурам у катівнях титовських таборів. Автор таких романів, як «Повернення предків» (1974) та «Душмани» (1980), Ч. Вулевич був також керівником чорногорської кіностудії, яка на той час плідно співпрацювала з українською кіностудією ім. О. Довженка, здійснивши спільні постановки ряду фільмів.

Тоді ж у журнал приходять молоді перекладачі, здебільшого науковці та викладачі сербської мови і літератури, випускники кафедри слов'янської філології Київського університету, серед яких О. Дзюба, А. Лисенко, О. Микитенко, Я. Пилинський, пізніше Н. Білик, В. Ярмак, М. Карацуба та інші. Вони привносять власні зацікавлення, уподобання та пріоритети щодо сучасної сербської прози, яка тепер більше зауважує буденні події в житті звичайної людини, знаходячи в ньому і поезію, і сум, і гумор. Такими є оповідання відомого письменника і художника Моми Капора, представлені у «Всесвіті»\*, або митця і науковця Вука Минича «Кактус»\*\*, у якому автор з усмішкою споглядає за поширеним на початку 1990-х років явищем стихійної вуличної торгівлі всім і вся.

У 1999 — році нових випробувань для Сербії, що підтвердив думку про повторюваність історії, журнал уперше звертається до творчості Милорада Павича — за власною його характеристикою, «першого письменника ХХІ ст., який жив у ХХ-му, коли потрібно було доводити безневинність, а не провину»\*\*\*. Друкуючи оповідання «Капелюх із риб'ячої шкіри»\*\*\*\*, а згодом «оповідання для комп'ютерата циркуля» — «Дамаскин» та «Скляний равлик»\*\*\*\*\* (після публікації у «Всесвіті» оповідання «Дамаскин» було включено до шкільної програми сучасної зарубіжної літератури), а згодом подавши також драматичну версію «Скляного слима-

\* Капор М. Кінотеатр повторного фільму, о третій...; Актриса; Несерйозна дитина: Корот. оповід. / З сербохорв. пер. Я. Пилинський, І. Іванович, М. Гримич // 1982. — № 3; Боїнг-боїнг: Оповід. / З сербохорв. пер. Ю. Лисенко // 1990. — № 7. — С. 189–191.

\*\* Минич В. Кактус: Оповід. / З сербс. пер. О. Микитенко // 1998. — № 8. — 78–80.

\*\*\* Павич М. Автобіографія Милорада Павича // 2002. — № 7–8. — С. 26.

\*\*\*\* Павич М. Капелюх із риб'ячої шкіри: Любовна історія / З сербохорв. пер. О. Микитенко // 1999. — № 7. — С. 51–63.

\*\*\*\*\* Павич М. Оповідання для комп'ютера та циркуля: Дамаскин. — Скляний равлик / З сербохорв. пер. О. Микитенко // 2002. — № 7–8. — С. 3–26.

ка» в перекладі І. Лучука\*, журнал не лише представив творчість письменника, книги якого «перекладалися 66 разів різними мовами», зокрема й українською, а й засвідчив свою незмінну увагу до найвищих здобутків європейської та світової модерної літератури. У 2008р. М. Павич приймає запрошення журналу «Всесвіт» і входить до його Міжнародної ради, разом із такими всесвітньо знаними письменниками, як Борис Акунін (Росія), Гаролд Блум (США), Петер Естергазі (Угорщина), Маріо Варгас Льяоса (Перу), Віра Річ (Велика Британія), Кнутс Скуенієкс (Латвія), Олжас Сулейменов (Казахстан).

Прикладом звернення журналу до сучасної постмодерної літератури Сербії стає роман «Снігова людина» Давида Албахарі — «книжка про поразку»\*\*, власну версію якої, згідно із принципами постмодерного дискурсу, читач мусить побачити сам. Авторова поразка, за його твердженням, полягає в тому, що висловлюючись проти історичних тем як літературних пропозицій, він написав книжку, якою доводить, що «історія — все ж головний кравець моєї долі, так само, як і всіх наших доль». Доля самого Д. Албахарі склалася таким чином, що він, мешкаючи в Канаді, куди на запрошення університету Альберти переїздить 1994 р., продовжує писати сербською мовою. Першим твором, написаним за кордоном, стає автобіографічний роман «Снігова людина» (1995). Критика високо оцінила його як шедевр сучасної автобіографічної прози, за який письменника по праву називають «сербським Кафкою»\*\*\*.

Натомість «сьогодні в Сербії, — іронічно зауважує Михайло Пантич, окреслюючи “нове обличчя сербської літератури” в умовах “публіцистично-медійно-маркетингового мутанта”, — можете бути навіть і Томасом Манном, проте це нікого не обходить, будьте ким хочете і можете»\*\*\*\*. На його переконання, письменник сьогодні не є вже ані моральним арбітром, ані політичним пророком, ані національним глашатаєм, ані законодавцем смаку, а лише тим, хто спонукає нас самих діяти згідно із власною свободою. Однією з найкращих рис сучасної сербської прози є, вважає М. Пантич, «дотепна гра містифікації та демістифікації». Ця риса притаманна творчості й самого

\* Павич М. Скляний слимак: Вистава на дві дії / З серб. пер. І. Лучук // 2008. — № 9–10. — С. 35–52.

\*\* Албахарі Д. Снігова людина: Роман / З серб. пер. О. Кривоніс // 2007. — № 1–2. — С. 8–50.

\*\*\* Там само — С. 50.

\*\*\*\* Pantić M. Slankamen. — Beograd, 2009. — S. 42.

письменника, закоханого в ритм Нового Белграда, представленної на сторінках «Всесвіту» оповіданням «Будинок, який мені завжди сниться»\*.

Цією ж грою містифікації та демістифікації позначено й роман Мілети Продановича «Сад у Венеції»\*\*, який являє собою, за висловом Деяна Айдачича, «інтелектуальну прозу з елементами трилера і фантазмагорії»\*\*\*. Цей твір письменника і художника розгортається у вимірі людина — мистецтво — суспільство, стверджуючи, що в наш час суцільних компромісів таки лишається місце для справжньої, а не ілюзорній духовності, на противагу поверховості й удаваності. У широкому розумінні роман не має просторових або часових обмежень — він про «Белград та світ», про власну відповідальність перед світом, про те, що у кожного є «свій сад», який він мусить, як це не банально звучить, доглядати сам.

Поряд із романом М. Продановича у цьому ж числі «Всесвіту» подаються «фантазмагорії» Сави Дам'янова: «Всесербські правителі та найбільші світові рабині пороку», «Мемуари», «Тіто є (був) я»\*\*\*\*, — спроби мовної, історичної, часової, поняттєвої та ін. гри — бриколажу. Тут же вміщено й добірку жіночої прози, що підтверджує думку про «повну ініціативу жіночого письма» в сучасній сербській літературі — прозі, поезії та драматургії упродовж останніх двадцяти років\*\*\*\*\*. Оповідання — Єлени Ленголд «Не люблю тебе» та Ясмینی Михайлович «Дитя сонячного човна» (у перекладі М. Карацуби); Любіци Арсич «Йй-бо, не знаю, чого ти роками приятелюєш із цим кретинном» та «Що скажуть люди, чому я ніде не з'являюсь із своїм чоловіком» (у перекладі О. Микитенко); Віди Огненович «Ностальгія» (у перекладі В. Ярмач); а також уривок із роману Мір'яни Джурджевич «Охоронці святині» (у перекладі О. Микитенко) дають можливість відчутти відкритий на початку XXI ст. «постфеміністичний клімат у сербській літературі» як противагу традиції домінування чоловічої перспективи,

\* Пантич М. Будинок, який мені завжди сниться // 3 серб. пер. О. Микитенко // 2007. — № 11–12. — С. 75–80.

\*\* Проданович М. Сад у Венеції: Роман / 3 серб. пер. Н. Білик // 2009. — № 5–6. — С. 3–104.

\*\*\* Айдачич Д. Коментар до роману про Белград і мистецтво // Всесвіт. — 2009. — № 5–6. — С. 99.

\*\*\*\* Дам'янов С. [Фантазмагорії] Всесербські правителі та найбільші світові рабині пороку, Мемуари, Тіто є (був) я / 3 серб. пер. О. Мартишева // 2009. — № 5–6. — С. 105–116.

\*\*\*\*\* Pantić M. Slankamen. — Beograd, 2009. — S. 43.

про засади якого, що зумовили вибір запропонованих творів на межі фантастики, містики, іронічної та психологічної прози пише С. Владушич\*.

Згаданий номер журналу майже повністю присвячено сербській літературі. Це видається симптоматичним, бо відкривається шосте десятиліття присутності перекладів сербських творів на його сторінках. І сподіваймося, не менш плідне.

---

\* Владушич С. Постфеміністична сербська жіноча проза / З серб. пер. О. Микитенко // 2009. — № 5–6. — С. 148–149.

# Антології та авторські книги сербських авторів українською мовою

Антології

1876

1. *Сербські народні думи і пісні* / Переложив [з передм. та приміт.] М. Старицький. — К.: Тискарня В. И. Давиденка, 1876. — Передм. рос. — На окр. арк.: Посвящаю моему щирому другові і товаришові Михайлу Петровичу Драгоманову. (2) *Сербські народні думи і пісні* / Пер., вступ. сл. М. Старицький // Старицький М. Твори: У 8 т. — К., 1963. — Т. 1: Поетичні твори. — С. 411–605. — Прим.: с. 622–623.

1946

2. *Сербські епічні пісні* / Пер. із серб. М. Рильський; Вступ. ст. та ловничок-пояснення Л. Булаховського. — К.: Держлітвидав, 1946. — 127 с. — Парал. назва серб. мовою.

1955

3. *Сербська народна поезія: Зб.* / Пер. з серб. Л. Первомайський, М. Рильський, І. Франко, М. Старицький; Упоряд.: Л. Первомайський, М. Рильський; Вступ. ст. та словничок-пояснення Л. Булаховського. — К.: Держлітвидав УРСР, 1955. — 348 с.

1957

4. *Золота яблуня і дев'ять пав:* Серб. нар. Казка / Пер. з серб.-хорв. С. Колодезна; Мал. Н. Лопухової. — К.: Дитвидав УРСР, 1957. — 24 с.: іл.

1966

5. *Сербські казки* / Пер. з серб.-хорв. П. Сигеда; Ред. пер. і вступ. ст. І. І. Стебун. — К.: Дніпро, 1966. — 288 с. — (Казки народів світу).

1970

6. *Сербохорватські народні пісні* / Пер. М. Старицький, М. Рильський, І. Франко, М. Гуць, І. Ющук, Л. Первомайський, Я. Головацький, М. Шашкевич, В. Поліщук, Я. Шпорта, О. Навроцький; Упоряд. текстів, розвідки до розд. та прим. М. Гуця; Передм. М. Рильського. — К.: Муз. Україна, 1970. — 398 с.: іл., нот. — (Нар. пісні світу).

2004

7. *Антологія сербської постмодерної фантастики* / Упоряд. С. Дам'янов; Передм. А. Татаренко; Худож. оформл. Ю. Кох. — Л.: Піраміда, 2004. — 300 с. — (Fest проза).

2005

8. *Новітня сербська п'еса* / Упоряд. Д. Айдачич; Передм. Д. Айдачич; Післям. Н. Мірошниченко; Худож. оформл. Ю. Новікова. — К. — (Сучасна Драматургія).

2009

9. *Нездоланий ерос оповіди. Сучасне сербське оповідання* / Упоряд. А. Таренко. — Л.: Піраміда, 2004. — 174 с.

## Авторські книги

1911

1. Чорович Светозар. *Герцеговінські оповідання* / Пер. П. Карпинський. — Чернівці: Вид. від. Союзу руских хліборобських спілок на Буковині «Селяньска Каса», 1911. — 44 с. — (Нар. б-ка; Р. 1; Чис. 10–11).

1957

2. Андрич Іво. *Міст на Дрині*. Вишеградська хроніка: Роман / Пер. з серб.-хорв. С. Панько. — К.: Держлітвидав УРСР, 1957. — 330 с.: портр. (2) Андрич Іво. *Міст на Дрині*. Вишеградська хроніка: Роман / Пер. з серб.-хорв. С. Панько; Передм. І. Ющука; Іл. В. Буйновський, В. Єрмаков. — 2-е вид., перероб. — К.: Дніпро, 1977. — 335 с.: іл.
3. Андрич Іво. *Проклятий двір*: [Повість] / Пер. з серб. І. [С.] Панька. — К.: Рад. письменник, 1957. — 112 с.
4. Чопич Бранко. *Пригоди Ніколетини Бурсача*: [Оповід.] / Пер. з серб.-хорв. А. Лисенко; [Іл. Бе-Ша]. — К.: Рад. письменник, 1957. — 163 с.: іл.

1958

5. Андрич Іво. *Зеко*: Повісті та оповід. / Пер. з сербо-хорв. О. Іванов, Н. Кравченко. — К.: Держлітвидав УРСР, 1958. — 375 с.
6. Нушич Браніслав. *Д-р (Доктор філософії)*: Комедія на 4 дії / Пер. з сербо-хорв. М. Рильський, Д. Бобир. — К.: Держлітвидав УРСР, 1958. — 153 с.

1959

7. Нушич Браніслав. *Гайдуки*: Повість [Для серед. шк. віку] / Пер. з сербо-хорв. О. Іванова, П. Сіпачова; Мал. Л. Подольського. — К.: Дитвидав УРСР, 1959. — 198 с.: іл. н (2) Те саме. — К.: Веселка, 1969. — 195 с.: іл.
8. Стієнський Радуле. *Розрив-трава*: Казки: [Для дітей серед. і старш. шк. віку] / Пер. із серб. Є. Бандуренко. — О.: Одес. кн. вид-во, 1959. — 47 с.: іл.
9. Чопич Бранко. *Рибалка і Кіт*: Казка: [Для мол. шк. віку] / Пер. із серб.-хорв. М. Лукаш; Мал. Є. Моніна. — К.: Дитвидав УРСР, 1959. — [23] с.: іл.

1964

10. Воїнович Олександр. *Готель «Парк»*: Повість / Пер. з сербохорв. Ю. Чикирисов. — К.: Рад. письменник, 1964. — 179 с.: іл.

1965

11. Нушич Браніслав. *Звичайна людина*: Комедія на 3 дії / 3 сербохорв. пер. А. Лисенко; М-во культури УРСР. Голов. упр. театрів та муз. установ. — К., 1965. — 80 с.

1967

12. Воїнович Олександр. *Кров — це ще не все*: Роман / Пер. з сербо-хорв. Ю. Чикирисов. — К.: Дніпро, 1967. — 136 с. — (Повісті й романи).
13. Негош Петар Петрович П. *Гірський вінець*: Поема / Пер. з сербохорв. О. Жолдак; Передм. А. Малишка. — К.: Дніпро, 1967. — 148 с.: портр.

1968

14. Максимович Десанка. *Казка про Коротковичну*: [Для мол. шк. віку] / Пер. з сербохорв. В. Петік; Мал. Є. Блажчук. — К.: Веселка, 1968. — 106 с.: іл.
15. Олуїч Гроздана. *Голосую за любов*: Роман / Пер. з серб.-хорв. Ю. Авдеєв. — К.: Молодь, 1968. — 166 с.: іл.
16. Чопич Бранко. *Орли вилітають рано*: Повість: [Для серед. шк. віку] / Пер. із сербохорв. І. Ющук; Іл. В. Ігнатов. — К.: Веселка, 1968. — 159 с.: іл.

1969

17. Нушич Браніслав. *Міністерське порося*: Вибр. Твори / Пер. з серб.-хорв. С. Сакидон; Післямова І. Ющука. — К.: Дніпро, 1969. — 399 с. — (Зарубіж. сатира і гумор; № 3).

1971

18. Ачимович Тихомир. *Дуби не гнуться*: Роман / Пер. із серб.-хорв. [рукопису] В. Осмак. — К.: Дніпро, 1971. — 320 с.
19. Воїнович Олександр. *Вигнанець; Готель «Парк»*: Повісті / Пер. з серб.-хорв. та авт. післямови Ю. Чикирисов. — К.: Рад. письменник, 1971. — 314 с.: іл.

1973

20. Андрич Іво. *Притча про візирогого слона* та інші новели / Пер. із серб.-хорв. [та авт. вступ. ст.] І. Ющук; Іл. Ю. А. Чеканюка. — К.: Дніпро, 1973. — 331 с. — (Зарубіж. новела; Кн. 15).

1975

21. Чопич Бранко. *Прорив*: Роман / Пер. із серб.-хорв. А. Лисенко; Післямова Т. Посудневської; Іл. О. Хорунжого. — К.: Дніпро, 1975. — 591 с.: іл. — (Дружба). (2) Чопич Бранко. *Прорив*: Роман / Пер. із серб.-хорв. А. Лисенко; Післямова Т. Посудневської. — К.: Дніпро, 1986. — 571 с.

1976

22. Ачимович Тихомир. *Листопад*: Роман / Ред. [та пер. з серб.] Ю. С. Чикирисов. — К.: Рад. письменник, 1976. — 207 с.

1977

23. Маринкович Нада. *Одчайдушні вершники*: Роман / Пер. із серб.-хорв. Ю. Чикирисов; Післямова В. Скуратовського. — К.: Дніпро, 1977. — 253 с. — (Дружба).

1978

24. Доманович Радое. *Страдія*; Подарунок королю: Вибр. Твори / Пер. з сербохорв. С. Сакидон, І. Ющук; Авт. післямови І. Ющук;

Лл.: А. Б. Жуковський. — К.: Дніпро, 1978. — 283 с.: іл. — (Зарубіж. сатира і гумор; № 10).

1979

25. Сремаць Стеван. *Піп Чира* та піп Спира: Повість / Пер. із серб.-хорв. та післямова І. Ющука; [Худож. А. П. Василенко]. — К.: Дніпро, 1979. — 255 с.: іл.

1980

26. Нушич Браніслав. *Автобіографія*: [Повість] / Пер. з сербськохорв. С. Сакидон; Худож. М. Богданець. — 2-е вид. пер. — К.: Дніпро, 1980. — 270 с.: іл.

1981

27. Андрич Іво. *Оповідки з дитинства*: Для мол. шк. віку / Пер. з сербськохорв. Є. Пащенко; Мал. В. Блонського. — К.: Веселка, 1981. — 12 с.: кольор. іл.
28. Лалич М. *Лелейська гора*: Роман / Пер. із сербськохорв. А. Лисенко; [Післямова Т. Посудневської; Худож. Г. С. Ковпаненко]. — К.: Дніпро, 1981. — 518 с.: іл. — (Дружба).

1982

29. Чопич Бранко. *Підлітки*: Повість: Для серед. шк. віку / Пер. Л. Петік; Мал. О. Сосновської. — К.: Веселка, 1982. — 104 с.: іл.

1985

30. Максимович Десанка. *Лірика*: З серб.-хорв. / [Упоряд., передм. та прим. Р. Лубківського; За ред. Д. Павличка]. — К.: Дніпро, 1985. — 237 с.: портр. — (Перлини світової лірики).
31. Максимович Десанка. *Таємниця старого гнома*: Казки: Для мол. шк. віку / Пер. із сербохорв. Л. Петік; Мал. В. Малинки. — К.: Веселка, 1985. — 48 с.: іл.
32. Селімович Меша. *Фортеця*: Роман / Пер. із серб.-хорв. І. Ющук; [Післямова В. Климчука]. — К.: Дніпро, 1985. — 330 с.

1986

33. Змай Йованович Йован. *Малий велетень*: Вірші: Для дошк. віку / Пер. із сербохорв. О. Сенатович; Мал. Л. Голембовської. — К.: Веселка, 1986. — 20 с.: іл.

1987

34. Негош Петар Петрович II. *Поєми* / Пер. О. Жолдака, Д. Павличка; Передм. «Іскра, викресана з каменя» І. Ющука; Худож. І. М. Гаврилюк. — К.: Дніпро, 1987. — 210 с.: іл.
35. Олуїч Гроздана. *Золотий таріль*: Казки: Для мол. шк. віку / Пер. з серб.-хорв. М. Шпаковатий; Худож. С. Кім. — К.: Веселка, 1987. — 172, [2] с.: іл.

1988

36. Катич Джордже. *Пригоди малого Тоші з Кордуна*: Поєма: Для мол. шк. віку / Вільний пер. із сербохорв. Л. Горлача; Мал. В. Савадова. — К.: Веселка, 1988. — 24 с.: іл.



1989

37. Кош Еріх. *Великий Мак: Вибр. твори* / Пер. з серб.-хорв. Л. Петік, І. Ющук; Передм. Є. М. Пащенко. — К.: Дніпро, 1989. — 479 с.: іл. — (Зарубіж. проза ХХ ст.).

1991

38. Андрич Іво. *Знаки вздовж дороги: Оповід.: Для мол. та серед. шк. віку* / Пер. з сербохорв. М. І. Шпаковатого; Передм. Є. Пащенко; Мал. Л. М. Голембовської. — К.: Веселка, 1991. — 224 с.: іл.

1998

39. Капор Момо. *Облудники: [Роман]* / Пер. Н. Чорпіта; Післямова І. Лучука. — Л.: Класика, 1998. — 191 с. — (Сучас. проза).
40. Кіш Данило. *Енциклопедія мертвих: [Оповід.]* / Пер. з серб., авт. післямови А. Татаренко. — Л.: Класика, 1998. — 147 с.
41. Павич Мілорад. *Хозарський словник: Роман-лексикон на 100 000 слів* / Пер. О. Рось; Післямова І. Лучука. — Л.: Класика, 1998. — 279 с. — (Сучас. проза). (2) Павич Мілорад. *Хозарський словник: Роман-лексикон на 100 000 слів: Жіночий примірник* / Пер. з серб. О. Рось; Худож.-оформлювач Л. Д. Киркач-Осипова. — Х.: Фоліо, 2004. — 351 с. — (Л-ра). Павич Мілорад. *Хозарський словник: Роман-лексикон на 100 000 слів: Чоловічий примірник* / Пер. з серб. О. Рось. — Х.: Фоліо, 2004. — 351 с. — (Л-ра).

1999

42. Павич Мілорад. *Остання любов у Царгороді: Роман* / Пер. Н. Чорпіта. — Л.: Класика, 1999. — 120 с. — (Сучас. проза).

2000

43. Кіш Данило. *Гробниця для Бориса Давидовича: Сім глав однієї спіл. повісті* / Пер. та авт. післямови А. Татаренко. — Л.: Класика, 2000. — 141 с.

2002

44. Павич Мілорад. *Зоряна мантія: Астролог. путівник для невтаємничених: [Роман]* / Пер. А. Татаренко. — Л.: ВНТЛ-Класика, 2002. — 119 с. — (Сучас. проза).

2007

45. Пекич Борислав. *Новий Єрусалим: Готична хроніка* / Пер. з серб. А. Татаренко. — Л.: Кальварія, 2007. — 188 с.
46. Петрович Горан. *Острів та інші відіння* / Х.: Фоліо, 2007. — 315 с.

2008

47. Кіш Данило. *Книга любові і смерті: Трикнижжя оповідань* / Пер. з серб. А. Татаренко. — Л.: Піраміда, 2008. — 298 с.: іл.
49. Михаїлович Драгослав. *Коли цвіли гарбузи* / Пер. з серб. М. Васишин. — К.: Факт, 2008. — 136 с. — (Excerptis excipiens).

2009

50. Каранович Звонко. *Чотири стіни і місто: Роман* / Пер. з серб. — К.: Факт, 2009. — 192 с. — (Excerptis excipiens).

## Роман М. Продановича «Колекція» у світлі сучасного українського перекладу

У розмаїтті форм позиціонування перекладу, зокрема сучасного, не втрачає актуальності традиційна точка зору на переклад як на інонаціональну репрезентацію письменника, котра допомагає краще пізнати його творчість, а також — і це надзвичайно важливо — компенсувати певну неконтрастність, нечіткість, а можливо й брак уявлень, необхідних для балансу власної національної картини світу або окремих її фрагментів.

У зв'язку з таким визначенням перекладу, зрозумілим буде апелювання до тих літературних постатей, які створили особливий, у тому числі універсальний, шлях до розуміння формату пізнання сучасного світу.

Мілета Проданович — сучасний сербський художник, мистецтвознавець, письменник, лауреат міжнародних нагород у галузі літератури. На думку сучасного сербського мистецтвознавця Лідії Меренік, з 1980 р. і до сьогодні Мілета Проданович створює імпазантний за кількістю і значенням, багатогранний творчий доробок, у якому «від ранніх робіт він розвиває власну, особливу за концептом і методом бачення синтезу мистецтва, ерудиції, творчої і людської відповідальності перед світом, у якому ми живемо».

Одним зі знакових творів митця вважається роман «Колекція», що є відгуком на актуальні події у царині культури — як її сучасної концептуалізації, так і особливих явищ, які формують сьогодні національну й світову культурну парадигму. Інтерес до цього твору не в останню чергу каталізований його концепцією. Роль своєрідного «лібрето» тексту, як вважає сучасний український славіст Алла Татаренко, цілком може взяти на себе думка про нього як про «захоплену подорож крізь простір і час» [Татаренко, 2007, 173].

Роман має фрескову структуру і складається з низки семантично завершених автономних фрагментів, поєднаних спільними наскрізними знаками, якими виступають предмети так званої колекції Севсо — срібного посуду античної доби, знайденого під час археологічних розкопок у XX ст. Кожному з них присвячена окрема, своєрідна за жанром новела: фантастична, пригодницька

тощо. Функціонуючи як колекція й, відповідно, утворюючи при цьому єдине значеннєве ціле, вони відтворюють історичну перспективу. Роман бере початок із реконструкції гіпотетичної ситуації походження колекції і включає міркування про її теперішню долю: наприкінці ХХ ст. вона була викрадена й досі не знайдена. Але сучасна детективна лінія не відіграла у творі ключової ролі, адже, за задумом автора, «роман повинен запропонувати і щось більше — це, все ж таки, поле, де виносить вирок уява».

Така непроста доля об'єкта творчої уваги письменника і справді, так би мовити, «в такт» до рухів сучасного світу, охоплює читача, вводить його у динамічний процес, організований не власне потребою, а інтригою пізнання — самих себе і світу навколо нас, у якому час стає минулим і обов'язково відображається в різних «метафізичних дзеркалах», утворюючи проєкції сучасності. Саме цю художню модель створює Мілета Проданович.

У продовження концептуальної перспективи постмодерністської поетики твір пропонує розгорнуту практику моделювання складної семантичної багатоплановості. Кожен персонаж і образ твору набуває статус знака-символу. Причому значеннєве ядро кожного з них ізофункціональне прагненню людини до основних філософських начал — до істини, сенсу буття, гармонії та життєвої мудрості — універсальної, загальнолюдської, позачасової.

І цей, і багато інших змістових і формотворчих віртуозних нюансів у романі «Колекція» та в інших творах цього автора підпорядковані, як впливає зі слів самого Мілети Продановича, подоланню «парадигматичної ментальної хвороби постмодерну — розділеності особистості». У своєму інтерв'ю для журналу «Українська культура» письменник наголосив, на генетичній пов'язаності своєї творчості саме з цим періодом — краху великих утопій і, відповідно, різних спроб уникнути можливих відлунь цього краху — «фантомних хвороб» в індивідуальній і суспільній свідомості, якими автор із прикрістю вважає цинізм цивілізації, втрату «віри у великі оповіді» більше не цнотливого, не наївного мистецтва.

Інтелектуальний шлях подолання цієї проблеми Проданович накреслює у романі «Колекція», де, в результаті семіозису (знаково-го процесу, який передбачає взаємодію компонентів означника й означуваного) образами-знаками, а іноді й знаками-символами, утворюються константні семантичні поля, які у комплементарному інтегруванні у художній **дискурс твору** конструюють значення, котрі розкривають думку про те, що не потойбічні релятивні сили й світи, а тільки народна мудрість, досвід поколінь,

який сформував систему універсальних закономірностей і цим виокремив «шифр» для виявлення «невідомого», може розкрити перед людиною шлях до гармонізації світу.

Кожен із зазначених акцентів може увиразнити індивідуальну суб'єктивну онтологічну сферу і загальний гносеологічний план українського мистецького дискурсу.

А отже, беззаперечною є важливість репрезентування українською мовою здобутків творчого пошуку Мілети Продановича і, зокрема, його роману «Колекція», для збагачення інтелектуального досвіду наших сучасників у їх пізнанні світу невичерпним потенціалом вирішення універсальних філософських питань буття.

Вероніка Ярмак

## Вук Драшкович «Суддя»

(Пропозиція для перекладу)

Серед літераторів, твори яких особливо хотілося б представити сучасному українському читачеві, одне з чільних місць, поза всяким сумнівом, посідає Вук Драшкович, сербський письменник, політик, дипломат, — одна з найхаризматичніших і найбільш суперечливих творчих особистостей на теренах колишньої Югославії. Його постать цікава насамперед тим, що В. Драшкович посідає достойне місце в когорті митців з *яскраво вираженою синтетичною природою обдарованості*, для яких літературна творчість є органічною складовою в контексті інших видів суспільної діяльності, — поряд із Мілетою Продановичем, Звонком Карановичем, Відою Огненович та іншими художниками слова. Галерею його літературних бестселерів — романів: «Ніж», «Молитва», «Російський консул», «Ніч генерала» тощо, — хронологічно відкриває роман «Суддя», котрий, як не парадоксально, досі не був перекладений українською мовою. Крім цього, Вук Драшкович упродовж тривалого часу обіймав посаду голови МЗС Сербії й Чорногорії, а потім, після відокремлення Чорногорії — міністра закордонних справ Сербії. Він був організатором наймасштабніших за всю історію країни вуличних демонстрацій проти Слободана Мілошевича. З 1990 року й досі письменник очолює політичну партію «Рух оновлення Сербії». Досвідчений оратор, який багато годин поспіль може вести діалог з народом на вулиці, за образним висловом журналістів, водночас «губиться перед телекамерами, які його з'їдають». Проте він продовжує вести розмову з читачем зі сторінок свої творів.

Кожен масштабний митець, який залишає незабутній слід в історії літературного процесу будь-якої доби, має писати не лише на злободенні суспільно-політичні теми сьогодення, якими б актуальними вони не були, — він має звернутися й до *вічних мотивів*, як-от: життя і смерть, кохання й ненависть, правда і кривда тощо. У літературному доробкові Вука Драшковича такою подією став перший же його роман «Суддя», присвячений вічній проблемі: моральним пошукам судді в політично заангажованому суспільстві, коли в руках останнього знаходяться долі інших людей. У центрі уваги — двобій судді з політичною системою, а також найголовніший двобій в його житті — двобій із власним

сумлінням. Так, головному героєві роману, дія якого відбувається за часів розквіту СФРЮ та Союзу комуністів Югославії, судді Раткові Видовичу, котрому доручили розслідування й винесення вироку за делікатною й дражливою судовою суперечкою між ветераном югославського партизанського руху проти фашизму під час Другої світової війни, членом Партії, директором лікарні, лікарем Озреном Станивуком та його коханкою, лікаркою Тамарою Михич. Остання, скориставшись нетверезим станом лікаря, який не захотів знову прийняти її на роботу після багаторічного відрадження до Лівії, провокує п'яного Озрена на нецензурні висловлювання проти партійних босів, і записує їхній діалог на магнітофон. Пізніше, тенденційно розставивши акценти й заручившись підтримкою партійних лідерів, вона надає суто побутовій суперечці небезпечного на той час політичного забарвлення й подає позов до суду. Суддя Ратко Видович постає перед нелегким вибором: незважаючи на погрози, винести справедливий вирок, не визнавши магнітофонний запис як незаперечний доказ, і зазнати переслідувань, — або ж піти на компроміс із власним сумлінням. Герой роману обирає перше, мабуть, найважче в своєму житті рішення: він поводитьсь так, як диктує його внутрішній голос, і гідно приймає покарання системи.

Вероніка Ярмак

Віда Огненович  
«Отруйне молочко кульбаби»  
(Пропозиція для перекладу)

Українську літературну громадськість варто ознайомити зі ще однією харизматичною особистістю, яка виявила себе в багатьох галузях творчої діяльності: з театральним режисером, політичним діячем, віце-президентом Демократичної партії Сербії, дипломатом, послом Сербії в Норвегії, головою сербського Пен-клубу, лауреатом літературних нагород імені Іво Андрича, Бранка Чопича, Лази Костича, Стевана Митрова Любиші, сербською письменницею і перекладачем з англійської та німецької мов Відою Огненович.

Непересічна творчість цієї письменниці дає справжнє високохудожнє розмаїття матеріалу для його аналізу в оригіналі й у перекладі українською: найбільш характерним в цьому плані, на нашу думку, є саме збірник оповідань «Отруйне молочко кульбаби». Адже серед величезного масиву прекрасної сучасної сербської прози навряд чи знайдеться багато творів, однаково довершених з погляду внутрішньої гармонії їхнього жанру, своєрідності презентації сюжетів, а також літературної форми. Згадані твори Віди Огненович — надзвичайно своєрідні за своїм жанром, який можна було б визначити, скажімо, як психологічний загадковий детектив-трилер, і вони навряд чи мають аналоги в сучасному українському літературному процесі. Письменницю з повним правом можна назвати сучасною сербською Агатою Крісті, причому навіть не в тому вузькому сенсі, що вона створює класичні детективи, а в мистецтві побудови сюжету, його своєрідної «розкрутки», в тому, як майстерно авторка веде читача до розв'язання або частіше до неоднозначного розв'язання сюжетної колізії, залишаючи йому величезний люфт для фантазії. Оповідання Віди Огненович характеризує рідкісне ідеальне співвідношення «екшну» та почуття, вражаюче проникнення в психологію дитини і цього ж персонажу в дорослому віці.

Головним героєм однойменного оповідання зі збірки В. Огненович «Отруйне молочко кульбаби» є загадковий персонаж учитель хімії Гел: він не лише викладає в школі, а й створює різноманітні мазі, косметичні препарати та засоби для росту волосся,

які й продає у власній аптеці. Образ учителя Гела в дитячій уяві обростає різними напівказковими фантазіями: місцеві дітлахи дружньо підозрюють його в чаклунстві та спілкуванні з потойбічними силами, кожного дня вигадують про нього страшні історії, доводячи себе до нестями. Авторка ж не наводить жодного факту на підтвердження цієї дитячої гіпотези, проте й не спростовує її. А найбільше ці дитячі страхи підтверджуються тим, що вчитель Гел знався на різноманітних травах і рослинах, зокрема, кульбабах, які один із дітлахів допомагав йому збирати. Кульмінацією твору стає трагічний випадок, коли цей хлопчик утопився неподалік від шлюзу. Тоді діти остаточно вирішують для себе, що це сталося через те, що вчитель попередньо таємно отруїв учня молочком кульбаби. Ніяких юридичних доказів проти вчителя немає, навпаки, — він навіть приходить на похорон хлопчика й виглядає щиро засмученим, історія не має ніякого певного фіналу, як, до речі, й деякі інші оповідання, що входять до збірки. Останні сторінки розповідають нам про те, як один з головних героїв цього дитячого товариства, уже дорослою людиною, їде в туристичну подорож до США й в одному невеликому містечку зненацька натрапляє на аптеку якогось пана Гела. Оповідь знову-таки не має певного фіналу, але авторка до останніх хвилин тримає читача в напрузі, в полоні свого задуму, залишаючи останнього кінець-кінцем наодинці з його власною фантазією.





ПРАЦІ ВЕРОНІКИ ЯРМАК



Вероніка Ярмак, Маргарита Пономаренко

## Лінгвостилістика тюркізмів у сербській мові

(на матеріалі поетичних творів А. Шантича)

У контексті функціонування лексики іншомовного походження в системі будь-якої мови неможливо оминати питання історіософського характеру, тісно пов'язані з виявом найзагальніших законів діалектики в мові як найголовнішому засобі комунікації. Якщо екстраполювати даний постулат на мови, котрі належать до різних мовних сімей, то чималий матеріал для дослідження *ви-яву діалектичного закону єдності й боротьби протилежностей* на їхніх синхронних зрізах дають саме сучасні сербська (індоєвропейська сім'я, південнослов'янська група) й турецька (тюркська сім'я, огузька група) літературні мови.

*Мета* даного дослідження — переосмислити стереотип однобічного сприйняття історичних явище крізь призму лінгвостилістичного аналізу функціонування тюрцизмів як найкологічнійшої групи орієнталізмів у поетичному дискурсі класика сербської літератури Алекси Шантича. У розвідці також робиться спроба діалектичного переосмислення турецького впливу і тлумачення його як чинника рівноправного діалогу двох культур, що мають багатовікову історичну традицію. Загалом цю проблему аж ніяк не можна назвати новою. З іншого боку, вона належить до числа невичерпних, а на початку двадцять першого століття, безперечно, вимагає і нового прочитання, й нових, продиктованих часом, акцентів. Тож як не парадоксально, навіть таке згубне явище як п'ятивікове жорстоке політичне й культурне поневолення Сербії, Боснії та Герцеговини, котре, безперечно, значною мірою гальмувало розвиток сербської мови й культури, не є однозначним в оцінці. 28 червня 1389 р. на Косовому полі зійшлися у двобої не лише два народи (сербі й турки), два війська, дві релігії (православна й мусульманська), а й різні світи. Османи завойовували, грабували, палили й пљондрували, — їх прихід на Балкани означав, зокрема, руйнування й поступовий занепад високорозвиненого середньовічного сербського царства. Однак сербський народ і його мова не загинули: вони підно вистояли завдяки генетично притаманній цьому етносові витривалості, моральному потенціалові й надзвичайно високому рівню

національної культури та літературної традиції, що всупереч турецькому поневоленню й надалі розвивалася на потужному фундаменті сербської середньовічної держави, виплеканої Святим Савою. Видатний дослідник історії сербської мови академік П. Івич стверджує: «Пам'ятки мови, датовані кінцем дванадцятого і початком тринадцятого століття, демонструють нам вже сформовану сербсько-хорватську мову, багато в чому відмінну від праслов'янської» [3, 42]. Розвиток сербської мови при дворі турецьких султанів може цілком природно розглядатися як окрема тема для багатовекторного наукового дослідження. Зазначимо лише, що турецькі можновладці й представники державної еліти мали цілий штат перекладачів із сербської, — нею, відповідно, перекладалися вагомі державні документи, накази султанів, розпорядження, стосовні різних підвладних територій. Серед видатних діячів Османської імперії було й чимало етнічних сербів, вихідців із Боснії та Герцеговини (як, наприклад, славнозвісний Мехмед-паша Соколович). У праці академіка П. Івича знаходимо цікавий коментар програмного характеру:

«Про статус сербськохорватської мови при дворі султана, поряд із численними свідченнями в пам'ятках про те, що цю мову там знали, свідчить персько-арабсько-грецько-сербський фразеологічний словник, створений, на думку турецького історика Джафароглу., за часів султана Мехмета II Завойовника. Твір називається *Lugat-ı farisî, arabî ve rumî ve sirbî* і охоплює близько шістдесяти сторінок, написаних каліграфічним почерком. З уривків, що їх виокремив Джафароглу, може скластися враження, що переклад речень сербською виконав якийсь учений серб або ж носій "єкавського" фонетичного варіанта» [3, 66].

У даному контексті на особливу увагу заслуговує Боснія — специфічний ареал поширення сербської мови, де тюркізми, зокрема у межах розповсюдженого на цій території сучасного стандарту сербської літературної мови, — мають значно більшу питому вагу, ніж, скажімо, в мові Сербії та Воєводини. Тому функціонування тюркізмів як вельми колоритного лексичного шару в літературній мові цього ареалу необхідно вивчати на широкому історичному тлі, зокрема як невід'ємну рису ментальності народу.

Творчість Алекси Шантича — перлина сербського художнього письменства, а тюркізми — окраса індивідуального поетичного стилю автора та невід'ємна риса його світосприйняття. У цьому контексті слушно було б виходити з теоретичної настанови академіка А. Пецо: «Коли розпочинають вивчення мови письменника, незалежно від того, чи йдеться про дослідження граматики

цього письменника взагалі або ж лише деяких її галузей, потрібно знати два факти з його життя: а) знати його біографію: де він народився й де виріс; а також: б) яку освіту він здобув, які заклади закінчив. Ці дані потрібні тому, що від них може залежати багато інших чинників, релевантних для його творчості» [8, 71]. Якщо спроектувати цю тезу на життя і творчість А. Шантича, видатного сербського поета з Боснії і Герцеговини, то необхідно зазначити, що народився і помер він у місті Мостарі, де й провів більшу частину свого життя. Оскільки він походив із родини купців, і родичі не зуміли з належним розумінням і пієтетом поставитися до його великого таланту, то здобувати освіту А. Шантич мусив, навчаючись у торговельних школах Трієста (Хорватія) і Любляни (Словенія). Таким чином, стає зрозумілим, що мова і менталітет А. Шантича сформувалися на тлі специфічного й колоритного ареалу, який був перехрестям Європи й Сходу, де в одному лінгвоцивілізаційному середовищі разом росли діти православних сербів, сербів-мусульман, хорватів, євреїв, нащадків турків тощо, де люди ходили до різних храмів і молилися різним богам, не відчувуючи при цьому взаємної ненависті.

Отже, з огляду на вищенаведені причини, наголосимо на тому, що серед мов-донорів сербської мови турецька посідає особливе місце. Звісно, існує чимало різних потенційних вимірів лінгвістичного аналізу тюркізмів, зокрема за наступними параметрами: походження та ступінь їх адаптації (фонетичної, граматичної, формальної тощо) в сучасній сербській літературній мові [детальніше про це див., наприклад: 4, 53] з урахуванням, скажімо, особливостей словотворчого рівня, випадків, коли запозичуються не лише лексеми, а й суфікси. Ми ж здебільшого зосередимо увагу на дослідженні:

— *реалізації первісного семантичного потенціалу тюркізмів та можливої подальшої актуалізації їх основних і другорядних сем, а також*

— *стилістично-емоційного аспекту функціонування таких запозичень у поезії А. Шантича.*

Знаний лінгвіст Р. Якобсон писав, що «поезія — це мова в її естетичній функції» [15, 275]. Екстраполюючи цю думку на функціонування тюркізмів у сербській поезії, зазначимо, що кожний із них у межах поетичного дискурсу починає жити своїм власним, окремим життям, не обмежуючись рамками мікроконтексту, й іноді досить істотно відходить від свого первісного значення.

І. Почнімо з аналізу *питомої*, або ж «*автохтонної*», *турецької лексики*, яка стала окрасою художнього оформлення дискурсу

романтичної поезії А. Шантича «*Прољеће*». Лексема *душек*, яка, виступає тут в обрамленні цілої низки так званих орієнталізмів різного походження (*мирис, јоргован, башта, бехар*), є релевантною складовою стилістико-експресивної інкрустації вірша, котрий передає неповторний колорит Мостара початку ХХ ст.:

Немој, драга, ноћас да те сан обрва  
И да склопиш очи на *душеку* меком! [1, 36].

Відповідне слово вживається в сучасній турецькій мові у формі «*döşek*» і має основне значення «*матрац*» або «*сінник*» [19, 153]. Щоправда, це не єдине значення наведеного слова. Проте, оскільки нашою метою є проведення паралелей між тотожними або ж близькими за значенням лексичними одиницями, у цьому разі ми вважаємо за недоцільне репрезентувати вужчі варіанти його семантичного спектру. Отже, тут ми, безсумнівно, маємо справу з яскравим прикладом запозичення саме питомої турецької лексеми. Варто акцентувати увагу на тому, як її семантика висвітлюється в авторитетних сербських і російських лексикографічних джерелах: «*Душек* — 1) матрац, сінник; 2) диванна подушка» [18, 108]; «*Душек* (тур.) — товста, прошита підстилка на ліжку, наповнена вовною» [17, 211]; «*Душек тур.* 1. матрац; 2. подушка, підголівник» [16, 218]. Зазначимо, що для тлумачення семантики аналізованої лексеми турецького походження в «Сучасному лексиконі іншомовних слів і виразів» Л. Мичуновича використано запозичення з італійської мови: *матрац* — «прокладка для ліжка, наповнена вовною, бавовною або іншим матеріалом» [16, 416], а також *кушин* — «подушка, підголовач» [16, 392]. Таким чином, логічно було б припустити наступне: оскільки сербські слова *матрац* і *кушин* виступають як тлумачення лексеми *душек*, то вони можуть уважатися її синонімами. Лексему *душек* знаходимо також і серед так званих «Вукових тюркізмів», тобто тюркізмів, зафіксованих ще Вуком Стефановичем Караджичем (творцем сербської літературної мови на народній основі, автором нової кириличної графіки й фонетичного правопису, збирача зразків народної творчості) в його «Пјеснариници», виданій 1815 р. До цього варто додати, що лексема *душек* зафіксована у Вука Караджича з поміткою\*. Це означає, що автор відносить останню до «справжніх тюркізмів» і не має жодного сумніву щодо її походження [10, 51].

Промовистий коментар щодо функціонування згаданої мовної одиниці в сучасній сербській літературній мові знаходимо у праці «Над поезією Шантича» одного з найавторитетніших

дослідників мови творів художньої літератури — академіка А. Пецо. Аналізуючи низку тюркізмів у дискурсі поета, а серед них і слова *душек* і *бехар* (про останнє буде сказано далі), А. Пецо зазначає: «...Для жодного з цих прикладів, які відносяться до групи тюркізмів, у нас немає адекватної питомо сербської заміни. Іменник *душек* сьогодні є цілком звичайним на широкому просторі сербськохорватського мовного ареалу. Це вид нижньої постілі, якій дотепер не знайдено відповідної заміни власне сербського походження. А саме: це не матрац, це і не вовняна постіль, і не ліжко. Це особливий вид нижньої постілі, якій ані в семантичному плані, ані по суті не відповідає романізм *мадрац* (підкреслення наше. — В. Я.). ...Жодна заміна тут уже неможлива, якщо є прагнення дати адекватне уявлення не лише про семантичний компонент цієї частини постілі, а й про час, коли був написаний цей вірш Шантича» [9, 232]. Таким чином, іменник *душек* не лише посів місце як часто вживана лексема з певним набором притаманних їй значень, а й глибоко вкорінився у сербській мові як такий, для якого не існує дійсно адекватної за семантичним спектром питомої сербської лексеми.

Поезія А. Шантича «*Пред капициком*» також напрочуд багата на тюркізми: в ній можна виокремити декілька особливо виразних лексичних одиниць («*капицик*», «*дирек*», «*баглама*», «*хефта*»), аналіз яких нас зацікавив як із погляду етимології, так і в контексті їхньої ролі як стилістичних чинників неповторної поезики твору:

*Капицик* отвори, јер, мога ми дина,  
Извалићу *дирек* и *багламе* тврде,  
Па нека се на ме сви алими срде,  
Јер за тобом, бели, умријех, Емина!

Ил' си љута на ме што по *хефту* дана  
У механи сједим, нити друго марим... [1, 75].

Перший же з наведених прикладів тюркізмів викликає великий інтерес, оскільки його можна розглядати з двох позицій: по-перше, в турецькій мові слово «*капісік*» трактується, зокрема, і як зменшувальна форма від «*капі*» (двері, ворота), оскільки у даному разі йдеться про афікс *-сік*, котрий утворює від іменних основ іменники чи прикметники, що здебільшого мають зменшувально-пестливе значення [19, 684], — отже, це можна перекласти як «*дверцята*», «*ворітця*»; по-друге, «*капісік*» має ще й інше усталене значення, котре *Türkçe Sözlük* тлумачить наступним чином: «*Капісік* — ботанічний термін, котрий

означає отвір, котрий знаходиться на поверхні ембріональної клітини і утворюється внаслідок нещільності її тканин» [20, 1069]. Звичайно ж, перше значення є основним, а друге — вузькоспеціальним. Що ж до семантичного спектру цієї лексеми в сербській мові, то він варіює в межах її першого, прямого значення: «**Капицик** (тур.) — маленькі ворота; боковий вхід» [17, 333]; «**Капицик** тур. маленькі, бокові дверцята; одвірок між сусідніми дворами; двері на вході до саду» [16, 326]. Друге, термінологічне, значення турецького етимона, котре, природно, виникло на базі першого, у сербській літературній мові не представлено. Слово «**капија**» в значенні «двері» з позначкою\* зафіксовано також серед «Вукових тюркізмів» [10, 58].

Слово «**дирек**» також має прями паралелі в турецькій мові. У сербській воно вживається в наступних значеннях: «1. балка; 2. стовп» [18, 89]; «**дирек** (тур.) 1. балка; 2. дерев'яний стовп; колона; опора» [17, 187]. «Лексикон іншомовних слів і виразів» Л. Мичуновича фіксує, щоправда, й переносні значення цієї лексеми: «**дирек** тур. 1. балка; дерев'яний стовп (колона); 2. перен. голова, лідер; актор на перших ролях» [16, 203]. Варто зазначити, що це слово є, так би мовити, питомим тюркізмом, а не перським чи арабським запозиченням, які буде проаналізовано нижче. Воно може перекладатися як «**стовп**», «**стійка**», «**щогла**» або «**опора**», як стверджує Р. Р. Юсипова [19, 142], або ж як «**колона**» й, що, власне, найцікавіше, як «**найважливіша постать чи річ**» — «*Fevzi Çakmak Millî Savaş'ta temel direklerinden biridir*» («Февзі Чакмак — одна з найважливіших постатей Національної Війни») [20, 536]. До цього можна додати дещо з власних спостережень: слово «**direk**» часто вживається у значенні «**прямо**», «**прямий**» і т. д.

Лексема «**баглама**», котра в мікроконтексті поетичного дискурсу А. Шантича має значення «**бабка; завіса**», звучить турецькою майже так само, але дещо м'якше — «**bağlama**». Це питоме турецьке слово, котре правильніше було б охарактеризувати як віддієслівний іменник (**bağlamak** — прив'язувати, зв'язувати, домовлятися, утворюватися, призначати, визначати), котре має наступні значення: 1. з'єднання, поєднання; 2. перекладина, поперечина [19, 53]. Ми вважаємо за необхідне презентувати ще одне значення цього слова, яке пропонує турецьке джерело: «Саз (муз. інструмент) з трьома парними струнами, на котрому грають за допомогою плектра» [20, 180]. Російські й сербські лексикографічні джерела з незначними варіаціями фіксують ті самі значення аналізованої мовної одиниці: «1) *бабка; завіса (дверна, віконна); частіше мн. ~е* бабки; 2) *баглама* (народний триструнний



музичний інструмент)» [18, 23]; «баглама (тур.) — бабка на дверях» [17, 27]; «**баглама тур.** 1. тамбур з трьома струнами; 2. бабка, яка прикріплює двері до одвірка» [16, 90].

Подаючи *проміжні висновки*, зауважимо, що:

а) семантичний спектр *питомої, «автохтонної» турецької лексики*, представленій в сербському поетичному дискурсі, як правило, репрезентує основні семи своїх етимонів, тобто, в першу чергу, їхні прямі значення;

б) даний аспект — це не єдина іпостась їхнього стилістичного функціонування, адже часто-густо можна спостерігати те, що тюркізми «*успадковують*» *також і переносні значення*. У таких ситуаціях, природно, можна говорити про якісно вищий ступінь їхньої адаптації в мові-реципієнті;

в) важливим аспектом адаптації тюркізмів у сербській мові є їхнє пристосування до фонетичної системи останньої, як, наприклад, у випадку з лексемою **bağlama** (маємо на увазі, зокрема, те, що ğ (yumuşak g) у турецькій не позначає окремого звука, а лише подовжує попередній);

г) для тюркізмів у сербській мові здебільшого характерна *зміна їх автентичного наголосу*, оскільки сербським лексемам не властивий наголос на останньому складі (за винятком нечисленної групи слів іншомовного походження).

II. Другу, *найчисленнішу групу запозичень з турецької мови*, коли остання виступає *лише в ролі провідника або ж своєрідного «медіума»*, становлять так звані *іранізми (персизми)* та *арабізми*. Не дивно, що перська й арабська мови як вербальні репрезентанти загального рівня високої культури відповідних країн часто ставали джерелами, з яких, у свою чергу, збагачувалася турецька мова. У цьому контексті, продовжуючи аналіз поезії А. Шантича «*Пред капициком*», пропонуємо розглянути ще одну лексичну одиницю, котра є виразним елементом поезики передостаннього рядка наведеного вище уривка («Ил' си љута на ме што по *хефту* дана / У механи сједим, нити друго марим...»), саме слово «**хефта**». Вона походить із *перської* мови від слова «**hefte**», а в турецькій вживається у формі «**hafta**» й означає «період з семи днів, котрі настають один за одним, тобто тиждень» [20, 828]. Сербські лексикографічні джерела відсилають дослідника до слова **ефта** («**хефта**» тур. — див. **ефта тур.** тиждень, сім днів; *те саме, що й хета*) [16, 259]. Такі фонетичні варіанти турцизмів притаманні сербській мові, оскільки звук *х* не є слов'янським за своїм походженням, тому останній часто «губиться», особливо в діалектах, а також у розмовній мові.

Поетичний дискурс А. Шантича як непересічне й характерне явище сербської культури є, зокрема, прекрасним ілюстративним матеріалом до теоретичних положень видатного українського й російського лінгвіста О. О. Потебні, стосовних «балансу» між зовнішньою та внутрішньою структурою слова: «У слові ми розрізняємо: *зовнішню форму*, тобто членороздільний звук, зміст, що об'єктивується за допомогою звука, та *внутрішню форму*, або ж найближче етимологічне значення слова, той спосіб, яким виражається зміст. ...Зовнішня форма є невіддільною від внутрішньої, змінюється разом із нею, без неї перестає бути сама собою, проте вона є абсолютно від неї відмінною; особливо легко відчутти цю відмінність у словах різного походження...» [11, 259]. Як відомо, у своїх теоретичних положеннях щодо внутрішньої форми, О. О. Потебня спирався на роботи В. фон Гумбольдта, якому належав пріоритет у віднесенні згаданого поняття до площини мовних явищ. Проте О. О. Потебня пішов далі: як зазначає професор Т. А. Черниш, «у Гумбольдта внутрішня форма має дедуктивно постульований характер; її існування було для нього безсумнівним, але встановлення її специфіки в окремих мовах розглядалося ним як до певної міри нездійсненне завдання, оскільки її всеосяжний визначальний вплив на різноманітні елементи, на його думку, не завжди можна ясно встановити... Потебнянське поняття внутрішньої форми орієнтує дослідника якраз на максимальне з'ясування конкретики мовних фактів, пов'язаних із відповідними явищами у структурі слова...» [14, 85].

В аналізованих фрагментах поетичного дискурсу А. Шантича ми знаходимо орієнталізми, які, природно, завжди мають у сербській мові досить точні відповідники. Проте існуючі паралелі важко назвати еквівалентами, вони є лише синонімами, котрі більшою або меншою мірою висвітлюють семантичний спектр орієнталізму, тлумачать його в іншому ракурсі, в іншому контексті тощо. Це особливо характерно й для поетичної мови А. Шантича, причому для тих випадків, коли орієнталізми, не будучи складовими складних стилістичних фігур, є водночас *невід'ємними стильотворчими елементами його поезій та базовими компонентами когезії тексту*. Таким чином, «внутрішня форма слова, або ноєма — це суб'єктивне розуміння об'єктивного сенсу речі, котре завдяки спілкуванню може набувати загальномовного характеру, але може залишитися й індивідуальним» [5, 7].

Серед зразків поетичного мистецтва А. Шантича, мабуть, важко знайти ще одну поезію (можливо, окрім вірша «*Емина*»), котра була б настільки характерною з погляду використання в ній

тюркізмів (що, у свою чергу, потрапили до турецької мови з *перської* або *арабської*), як твір «Под бехаром». Прокоментуємо спершу особливості семантичного спектру сербської лексики «бехар», котра, за даними авторитетних сербських лексикографічних джерел, кваліфікується або як тюркізм, або як запозичення з перської й означає: «перс. (bahar, весна) обл. — квітка, пелюстка квітки» [17, 48]; «бехар тур. 1. запах; 2. квітка, що навесні розквітає на фруктових деревах» [16, 104]. Зауважимо, що в сербськохорватсько-російському словнику І. І. Толстого взагалі не знаходимо цього слова; немає його і серед «Вукових тюркізмів». Безсумнівно, що дане запозичення сягає своїм корінням своєї давнини. Це слово є багатозначним, на підтвердження чого пропонуємо звернутися до різних варіантів його перекладу, котрі подає авторка «Турецько-російського словника» Р. Р. Юсипова: **bahar** 1) весна; 2) зелене листя, весняні квітки; 3) *перен.* молодість, молода пора [19, 53–54]. Паралельно науковець подає ще одне значення даної лексичної одиниці, а саме: **bahar** — прянощі [19, 54]. Як бачимо, смисл цього слова у двох мовах майже однаковий, з тією лише різницею, що в турецькій мові, все ж таки, воно частіше вживається у значенні «весна». Оскільки це запозичення видається нам досить цікавим, пропонуємо розглянути ще й ті додаткові пояснення, котрі надає таке авторитетне джерело як «**Türkçe Sözlük**» («Турецький словник»): Слово «**bahar**» походить від перського «**bāhar**» і може мати значення «квітки та листочки, котрі розпускаються на деревах у цю пору року» [20, 183]. Отже, бачимо, що слово «бехар» можна назвати тюркізмом лише тоді, коли йдеться саме про його реалізацію у сербській мові, адже турецькі дослідники відносять його до іранізмів, або, як їх ще називають, — персизмів. У контексті поняття внутрішньої форми слова цікавим є і той факт, що тлумачення значення орієнталізмів у сербській мові рідко обмежуються одним словом (як, наприклад, у випадку з лексемою «бехар» — «пелюстка квітки», «квітка, що навесні розквітає на фруктових деревах»).

Своєрідність і вишуканість семантико-стилістичної тканини вірша «Под бехаром» вочевидь ґрунтується на активному використанні тюркізмів різного походження:

Јахао сам коње, **ашиково**, пио,  
Али нигде нисам 'вако **рахат** био [1, 74].

У першому ж рядку поезії зустрічаємо дієслово, утворене від застарілого в сербській мові слова «**ашик**»: «**ашик** (тур.) *застар.* коханець, милий; закоханий» [17, 25]; «**ашик** тур. кохання;

закоханий чоловік; коханець, милий; юнак, який залицяється» [16, 89]. У сучасній турецькій мові ця лексема активно вживається й досі. Розглянемо її етимологію та значення: «**Âşık** походить від **арабського** слова “**āşık**”. **1.** Закоханий, котрий відчуває нестримну любов чи прив’язаність до будь-кого або будь-чого. **2.** Назва, котру, зазвичай, дають чоловікові у парі закоханих. **3.** Народний співець “озан”, “ашик”. **4.** Слово, яке також вживається у значення “друг”, “товариш”. **5.** Неуважна, задумлива особа» [20, 136]. Р. Р. Юсипова у своєму словнику подає ще кілька можливих значень слова «**âşık**», а саме «**телепень**» та «**коханець**» [19, 38]. З останнім можна не погодитися, оскільки «**âşık**», все ж таки, переважно вживається у позитивному значенні, тобто «**коханий**», «**закоханий**», але ніяк не з негативною конотацією «**коханець**», за винятком, можливо, окремих нечастих випадків. Цікаво, що у сербській мові є дієслово «**ашиковати**», котре слід розуміти як «**залицятися до дівчини**». Варто додати, що у турецькій мові «**âşık olmak**» означає «**закохатися**» [19, 38].

Наведемо коментарі, стосовні лексеми **рахат**, із сербських лексикографічних джерел: «**рахат**» (*ар.*) *невідм.* **1.** спокійний, зручний; задоволений. **2.** спокійно, зручно, задоволено» [17, 685]; «**рахат** і **рахатан тур.** безтурботний, спокійний; задоволений; зручний; неквапливий» [16, 603]. А тепер порівняймо семантичний діапазон аналізованої мовної одиниці, звернувшись до коментарів, поданих у турецькому джерелі. Слово «**rahat**» походить від арабського «**rāhat**» і має наступні значення: **1.** Стан, коли людина не відчуває туги, розпачу, напруження, тобто — спокій; **2.** Той / те, що наганяє смуток, печаль, не змушує почуватися напруженим; **3.** Безтурботна людина; людина, котра не звертає на щось уваги; **4.** Легко, без особливих зусиль, без перешкод (**rahat bir şekilde**)» [20, 1640]. Отже, як бачимо з вищенаведених прикладів, слово «**рахат**» може мати значення «безтурботний», але в турецькій мові воно не є першим.

Низку численних лексем, які в сербській мові традиційно сприймаються як тюркізми, продовжують приклади з відомої поезії А. Шангича «*Шерифа*»:

Истом сунцу сјекну. Ко плава **кадифа**,  
Прострло се небо, а вита и лака [1, 96].

Отже, «**кадифа** (*тур.* **kadife**) шовкова тканина з низько обрізаним густим ворсом на лицьовому боці; *вар.* кадива» [17, 325]; «**кадифа тур.** — якісна шовкова тканина, оксамит, плюш» [16, 316]. Турецьке лексикографічне джерело, на відміну від сербських, де

дана лексема подається з поміткою «тур.» — турецьке, свідчить про те, що слово «кадифа» не зовсім правильно було б називати тюркізмом, оскільки у турецьку мову воно прийшло з **арабської** («*katife*») і має наступні значення: **1.** Блискуча м'яка тканина, поверхню котрої вкрито волокнами визначеної довжини; **2.** Щось зроблене з цієї тканини, покрите нею [20, 1028].

Шантичева поезія «Шерифа» щедро пересипана й іншими колоритними тюркізмами **арабського** походження, як-от: **зембиць** («*зембиць тур.* — вид плетеного кошика; торба, зроблена з роози, тріски, полотна, шкіри і т. д., яка служить для того, щоб у ній носити продукти харчування» [16, 265]); **яшмак** (*тур.*) вуаль, якою мусульманки закривають обличчя» [17, 317]; **ясмак тур.** — «тонка пов'язка, якою мусульманки закривають голову й груди» [16, 309] або ж **сабах** (**саба(х)** (*тур.*), **сабах тур.** **1.** зоря, час перед світанком; **2.** вранішня, ранкова мусульманська молитва, заклик муедзина до поклонів») [16, 644]:

Где, **зембиць**у пуну крупних зерделија  
 На рамену носи, а све јој се вија  
 С главе **јашмак** црвен, ко **сабах** на вису [1, 96].

Проаналізуймо турецьку лексему «**zembil**» з погляду її етимології та значення: вона походить від **арабського** «**zembil**» [20, 2229] і має кілька значень, наприклад, «**зроблена з соломичи очерету сумка з ручкою**» [19, 676]; також є похідне «**zembil otu**», котре перекладається як «**очерет**» [19, 676].

Яскрава образність поезії «Шерифа» буквально занурює читача в екзотичну атмосферу Мостара. Спробуємо розглянути дві останні лексеми (**яшмак** і **сабах**) із погляду етимології та функціонування їх відповідників у турецькій мові.

У сучасній турецькій мові слово **yaşmak** вважається застарілим і тлумачиться наступним чином: «**1.** Тонка накидка для голови, котра залишає відкритими очі й одягається разом із ферадже (верхньою накидкою для жінок); **2.** Накидка, яка закриває і голову з обличчям, і уста» [20, 2144].

Проаналізовані «питомі» тюркізми та орієнталізми можна, поза всяким сумнівом, розглядати як вербальний, граматикалізований вияв етнічного стереотипу, детермінованого «культурою, впорядкованою й фіксованою структурою етнічної свідомості, що уособлює результат пізнання дійсності етнічною спільнотою і є схематизованою стандартною ознакою, матрицею інтеріоризованих предмета, події, явищ. Етнічний стереотип закріплюють у свідомості людини етнічні традиції, обряди, ритуали, звичаї,

вірування, ...особливості мовленнєвої й невербальної поведінки тощо. Серед етнічних стереотипів етнолігвісти виокремлюють, зокрема, гетеростереотипи, які ...оцінюють представників інших етносів...» [12, 147].

Ми проаналізували чимало прикладів тюркізмів, які органічно увійшли до лексичного складу сербської літературної мови. Ці лексеми належать до різних частин мови: здебільшого серед них фіксуємо іменники, дієслова тощо. Останній приклад, зокрема, доводить, що сербська мова засвоїла через турецьку навіть вигуки, один із яких, зокрема, є виразною стилістичною інкрустацією поезії «Шерифа»:

...**Аман**, што је кршна, и сјајна, и ведрa! [1, 96].

Ось які тлумачення щодо наведеного вигуку знаходимо в сербських лексикографічних джерелах: «**Аман** — *ана* (*тур.*) 1. Милість, прощення, вибачення; прощання; 2. Йй-богу!» [17, 9]; «**Аман тур.** — 1. милість, помилування, прощення; 2. віросповідання, віра; дане слово; 3. як виклик: йй-богу! Змилуйся!; Так і є!» [16, 45]. Надзвичайно цікавим видається відповідне слово, котре є дуже багатозначним і в турецькій мові. Звернімося до коментарів із цього приводу, котрі надає «**Türkçe Sözlük**»: «Вигук “**аман**” походить з **арабської** мови від слова “*amān*” і має такі значення: 1. Слово, котре вказує на те, що той, хто його промовляє, потребує допомоги — “*Aman Allah'ım!*” (“Боже мій!”); 2. Слово, котре вказує на те, що людина просить пробачення чи помилування — “*Aman, bir daha uurtmam!*” (“Господи, я більше так не робитиму!”); 3. Слово, котре передає роздратування чи гнів — “*Aman bırak beni!*” (“Господи, та дай же мені спокій!”); 4. Слово, котре вказує на прохання — “*Aman, acele etmeli, vakit geçiyor!*” (“Боже мій, нехай він поспішить, бо час спливає”); 5. Слово, котре вживається з метою привернення уваги — “*Aman, çosiğa iyi bakın!*” (“Боже правий, та дивіться ж добре за дитиною!”); 6. Слово, котре вказує на те, що людині щось надзвичайно сподобалося — “*Aman ne güzel şey!*” (“Боже, яка краса!”); 7. Слово, котре означає подив — “*Aman efendim, bana öyle şeyler söyledim ki donakaldım*” (“Боже правий, він мені таке розповів, що я аж заляк від жаху” [20, 87].

Підсумовуючи здійснене дослідження, зауважимо наступне:

1. Стилістичне функціонування тюркізмів у дискурсі видатного сербського поета Алекси Шантича дає показовий матеріал для дослідження виявлення в мові діалектичного закону єдності й боротьби протилежностей, розстановки нових акцентів у переосмисленні стереотипів однобічного сприйняття історичних явищ,

а також для перегляду турецького впливу і тлумачення його як чинника *рівноправного діалогу двох культур*. Крім того, наявність тюркізмів у довершених зразках сербської поетичної мови створила передумови для появи їх художнього *переосмислення саме з погляду слов'янського менталітету*. Останнє, в свою чергу, створює неповторний «мікс», «родзинку» самобутності сербської поетичної традиції.

2. Органічною складовою сербського художнього дискурсу стали лише ті «автохтонні» тюркізми або орієнталізми, які «вижили» впродовж століть, розпочали самостійне життя й довели тим самим своє право на існування. Більше того, — деякі з них, не маючи прямих відповідників у сербській мові, істотно збагатили сербську літературну традицію, тому на сучасному етапі з повним правом можна говорити про їх абсолютно природну *інтеграцію до поетичного лексикону*.

3. Слід звернути увагу на характер реалізації в сербському поетичному дискурсі семантичного спектру так званих «автохтонних» тюркізмів або ж орієнталізмів (іранізмів, арабізмів тощо), коли турецька мова *лише виконує функції «медіума»*. Як правило, в таких випадках спостерігаємо наявність *не лише основних сем етимонів тюркізмів, тобто їх прями значення, а й «успадкування» переносних значень*, що свідчить про якісно вищий ступінь їх адаптації в мові-реципієнті.

У цьому плані можемо спостерігати різні ситуації:

а) коли основна сема тюркізму залишається на першому місці і в сербській мові;

б) коли на перший план у сербській мові виходять інші семи, котрі в турецькій мають маргінальне значення;

в) коли тюркізм приживається як основне слово й носії мови вже не сприймають його як запозичення;

г) коли іноді паралельно функціонує питоме слов'янське слово й важко визначити, яке з них в сербській мові превалює;

д) коли тюркізм не має паралелей у сербській мові й, відповідно, відноситься до безеквівалентної лексики при перекладі.

4. Релевантним аспектом адаптації тюркізмів у сербській мові є їх пристосування *до фонетичної системи останньої*, а також *зміна їх автентичної акцентуації*, оскільки сербській мові не властивий наголос на останньому складі (за винятком нечисленної групи слів іншомовного походження).

5. Тюркізми й орієнталізми в поетичному дискурсі А. Шантича демонструють величезний потенціал *внутрішньої форми слова* і надають змістовний матеріал для *контрастивних досліджень*.

6. У даному контексті вважаємо за доцільне бодай побіжно окреслити ще одну потенційну лінгвістичну проблему, аналіз якої не є безпосередньою метою даної статті, але знехтувати нею не можна. Йдеться про так звану «множинність художніх кодів». Завдяки своєму неповторному колориту орієнталізму на кшталт **шедрван, бехар, сабах, ашик** тощо часто створюють труднощі для перекладача, перед яким постає нелегке завдання повноцінно й адекватно відтворити їх засобами певної мови, навіть спорідненої слов'янської. Тому їх часто-густо відносять до групи так званої «безеквівалентної» лексики. На думку професора Ю. М. Лотмана, дана обставина ускладнюється й тим, що «художня комунікація має одну цікаву особливість: звичайні види зв'язку знають тільки два випадки відношень повідомлення на вході й виході каналу зв'язку — збіг або незбіг. ...Річ у тім, що тому, хто сприймає текст у цілому ряді випадків, доводиться не лише за допомогою певного коду «дешифрувати» повідомлення, але й встановити, якою “мовою” закодовано текст» [6, 34; 35]. Продовжуючи свою думку, дослідник говорить про випадки, в яких той, хто слухає (у даному разі читач), «намагається дешифрувати текст, користуючись іншим кодом порівняно з тим, хто його створив» [6, 35]. Аналізуючи проблему адекватного відтворення тюркізмів у російських і українських перекладах сербської народної поезії та підсумовуючи перекладацький досвід у цій царині, доктор філологічних наук Д. Айдачич виділяє кілька найхарактерніших перекладацьких рішень і найгіршим із чотирьох перекладацьких підходів вважає той, коли «запозичене слово (тюркізм) неадекватно перекладається словом із мови перекладу... Помилкові переклади тюркізмів... пояснюються недостатньою мовною та країнознавчою поінформованістю перекладачів» [2, 65]. Насамкінець додамо, що поетичний дискурс є тією галуззю функціонування слова, де особливо актуалізується мистецтво перекладача, — адже кожна лексема, а надто «безеквівалентна» лексика має бути відтворена з граничною точністю. Видатний російський поет В. А. Жуковський недарма зазначав: «Переводчик в прозе — раб, а в поезии соперник».

### Література:

1. Шантић А. Пјесме. — Београд: БИГЗ, 1990. — 138 с.
2. Айдачич Д. Тюркізми в російських та українських перекладах сербської народної поезії // Славистичні дослідження: фольклористичні, літературознавчі, мовознавчі. — К.: ВПЦ «Київський університет», 2010. — 307 с.



3. *Ивић П.* Преглед историје српског језика. — Т. VIII. — Сремски Карловци–Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића, 1998. — 340 с.
4. *Јармак В.* Особине промене и асимилације лексики страног порекла у савременом српскохрватском језику // Тезе и резимеа 26. међународног научног састанка слависта у Вукове дане. «Српска књижевност и Свето Писмо» и «Међуоднос грамматики и речника у српском језику». — Београд-Манасија: Међународни славистички центар на филолошком факултету, 1996. — С. 53.
5. *Камчатнов А. М.* А. А. Потебня и А. Ф. Лосев о внутренней форме слова // Русский филологический вестник. — 1998. — № 1/2. — С. 35–54.
6. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. — СПб.: Искусство-СПБ, 1998. — 285 с.
7. *Пецо А.* Један поглед на турцизме у писаној ријечи Иве Андрића // Писци и њихов језик. — Београд: Просвета, 1995. — С. 333–345.
8. *Пецо А.* Језичким стазама Десанке Максимовић. — Београд: Просвета, 2000. — 276 с.
9. *Пецо А.* Над Шантићевом поезијом // Писци и њихов језик. — Београд: Просвета, 1995. — С. 226–244.
10. *Пецо А.* Вукови турцизми // Писци и њихов језик. — Београд: Просвета, 1995. — С. 47–70.
11. *Потебня А. А.* Теоретическая поэтика. — М.: Высшая школа, 1990. — 324 с.
12. *Селіванова О. О.* Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. — Полтава: Довкілля-К, 2006. — 716 с.
13. *Чередниченко О. І.* Про мову і переклад. — К.: Либідь, 2007. — 248 с.
14. *Черниш Т. О.* Внутрішні форми мовних одиниць і проблеми мовного образу світу. — С. 83–88.
15. *Якобсон Р.* Работы по поэтике. — М.: Прогресс, 1987. — 461 с.

#### Лексикографічні джерела:

16. *Мићуновић Љ.* Савремени лексикон страних речи и израза. — 2. проширено изд. — Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1991. — 865 с.
17. *Московљевић М.* Речник савременог српскохрватског књижевног језика с језичким саветником. 2. изд. — Београд: КИЗ Арлон, 1990. — 1023 с.
18. *Толстой Н. И.* Сербскохрватско-русский словарь. — 7 изд., стереотипное. — М.: Русский язык, 2001. — 731 с.
19. *Јуситова Р. Р.* Турецко-русский словарь. Türkçe-Rusça sözlük. — М.: Русский язык-Медиа, 2007. — 692 с.
20. *Akalin Ş.H., Toparlı R., Gözaydın N.* Türkçe Sözlük. — Ankara: Saray Matbaacılık Kağıtçılık Kırtasiyecilik Ticaret ve Sanayi Ltd. Şti., 2009. — 2243 s.

## Проблема передачі претеритів у перекладах українського поетичного дискурсу сербською мовою

У своїй відомій передмові до збірки сербських епічних пісень в перекладі українською мовою, випуск якої свого часу було приурочено до відкриття слов'янського конгресу в Белграді, академік Л. А. Булаховській писав: «Якщо культурного серба спитати, в чім саме вбачає він предмет своєї національної гордості, він, мабуть, скаже, що принаймні дві великі речі дають йому право на неї: героїка (*витештво, јунаштво*) вікової боротьби народу з його міцними воротами, насамперед турками, та його чудова народна пісня» [Булаховський: 3]. Гадаємо, що ті самі слова в широкому сенсі повною мірою можна було б віднести й до українців, котрі мають усі підстави пишатися своєю прекрасною поезією як одним із виявів духовного генія народу. На жаль, нам випало жити у парадоксальний час, коли мови й літератури, скажімо, західноєвропейських чи заокеанських народів є знаними й шанованими на українських теренах, а надбання з культурних скарбниць наших найближчих родичів-слов'ян чомусь сприймаються як екзотичні. Однак є всі підстави сподіватися, що така ситуація з часом зміниться: про це переконливо свідчить виразно позитивна динаміка сучасного культурного взаємообміну, зокрема у сфері популяризації української літератури в Сербії, де з величезним духовним піднесенням була сприйнята опублікована 2002 р. «Антологія української поезії XVI–XX століть». Поява цієї титанічної праці стала довгоочікуваною і аж ніяк не випадковою, тим більше, що автори перекладів виступають тут одночасно в різних іпостасях: це — знаний спеціаліст в галузі теорії і практики перекладу професор Міодраг Сибінович (він також є автором післямови) та наша співвітчизниця, що нині постійно проживає у Белграді — доктор філологічних наук, зав. кафедрою української філології Белградського університету Людмила Попович (вона ж виконала підбір поезій і написала коментарі та передмову, котра за своїм рівнем цілком може претендувати на статус окремого нарису з історії української літератури).

Згадана антологія є твором незвичайним принаймні у декількох аспектах: насамперед за широтою і обсягом охопленого

літературного матеріалу (п'ять століть), за скрупульозністю та неупередженістю у відборі поезій, за якістю й рівнем перекладів, що їх, до речі, по-справжньому, може оцінити лише фахівець, котрий знає обидві мови. На відміну від звичайного читача, він сприйматиме переклади не як дилетант, а крізь призму існуючих відмінностей у природі й характері наголосу в українській і сербській мовах, беручи до уваги відносно невелику кількість слів із наголосом на останньому складі у сербській мові, відсутність прямих відповідників серед лексичних, граматичних та синтаксичних конструкцій тощо. Говорячи про ідейно-художні здобутки цієї антології, не можна не згадати той факт, що на суд сербського читача представлений серйозний, багатовіковий діахронічний зріз української літератури, і, найголовніше, тут репрезентовані твори українських митців, із якими лише порівняно недавно (через ідеологічні забобони) отримав змогу ознайомитися й сам український читач. Це, наприклад, вірші В. Самійленка, М. Зерова, М. Семенка, Є. Маланюка, Б.-І. Антонича та інших поетів, які пропонуються сербській аудиторії в блискучій інтерпретації М. Сибіновича та Л. Попович. Надзвичайно показовим видаються й висловлювання самої авторки передмови та деяких перекладів щодо чинників, котрі визначають загальний характер рецепції культури одного народу з боку іншого та ролі, яку відіграє при цьому література народу, перекладена мовою реципієнта:

«Перекладна література як автономний культурний код може формувати уявлення про духовне життя народу, осмислити його минуле й деякою мірою передбачити майбутнє. Від якості перекладених творів залежить те, чи буде таке уявлення одноплановим, стереотипним або ж воно буде вільним від будь-яких обмежень — ідеологічних, національних, конфесійних. ...Ця антологія передусім є спробою представити українську поезію, яку часто-густо прив'язували лише до вузьконаціональних тем і мотивів, з точки зору її цінностей, що лежать поза часом і простором, аби крізь їх призму можна було помітити площини перетину національного й універсального» [У инат ветровима: 17; 44].

Поза всяким сумнівом, дана антологія може бути предметом багатьох різнопланових лінгвістичних досліджень. Однак, обмежуючись вузькими рамками статті, ми хотіли б сконцентрувати увагу лише на деяких можливих аспектах, які, до речі, актуалізуються саме в перекладі. Останній у даному разі являє собою величезне об'єктивне дзеркало, що відбиває труднощі інтерпретації граматичних явищ у генетично споріднених мовах, якими є, зокрема, українська і сербська.

Говорячи про загальний стан сучасних зіставних досліджень слов'янських мов, професор П. Піпер висловлює занепокоєння їх загальним рівнем:

«Соціолінгвістичні, психолінгвістичні, нейтролінгвістичні або етнолінгвістичні зіставлення мов досі не набули широкого застосування, що, однак, не виключає можливості отримання більших результатів у деяких з названих галузей у майбутньому. Поки що є відносно мало результатів зіставних досліджень дискурсу і результатів когнітивно орієнтованих зіставних досліджень» [Піпер, 15].

Одним із можливих напрямків заповнення цієї лакуни може стати, зокрема, спостереження над семантикою, формальними ознаками та поетикою дієслова взагалі й претеритів зокрема при перекладі поетичних творів близькоспорідненою мовою на матеріалі «Антології української поезії». Призначення цієї частини мови, за влучним висловом академіка В. М. Русанівського полягає в тому, щоб

«відобразити весь світ, тому що дієслово — це рух, а в світі немає нічого, крім р у х о м о ї матерії... Дієслово має досить складну структуру, ...воно активно втягує в свою орбіту слова інших граматичних категорій, особливо іменники й прикметники, і саме стає базою для утворення інших частин мови... Маючи найбільшу з-поміж інших слів кількість граматичних категорій — виду, часу, особи, способу, стану, дієслово користується багатьма формами, нерідко синонімічними. Все це створює багатющі можливості для стилістичного використання різних дієслівних форм» [Русанівський: 110].

Оскільки вищезгаданий термін може тлумачитися по-різному, одразу зазначимо, що слідом за авторитетними джерелами, під поняттям претерит (від лат. *praeteritus*) ми будемо розуміти «граматичний минулий час у найбільш загальному сенсі, який охоплює всі різновиди дії (процесу), що передує моменту мовлення» [Ахманова: 351]. За умови наявності в мові декількох минулих часів «терміном “претерит” позначають або усю їх сукупність, або ж один певний тип цих часових форм, як правило, — синтетичний минулий час, що здебільшого виконує наративну (оповідну) функцію. ...У граматиці ряду слов'янських мов простим претеритом називають сукупність аориста й імперфекта, а у слов'янських мовах, які втратили ці форми, іноді говорять про новий “універсальний (загальний) претерит”, що розвинувся з перфекта» [Лингвистический энциклопедический словарь: 396].

Певна річ, аналізуючи будь-яке лінгвістичне явище взагалі й роль претеритів зокрема, було б некоректно проводити



Так **марили** айстри в саду восени,  
 Так **марили** айстри і **ждали** весни...  
 А ранок **стрічав** їх холодним дощем,  
 І **плакав** десь вітер в саду за кущем...  
 І **вгледіли** айстри, що вколо — тюрма...  
 І **вгледіли** айстри, що жити дарма,  
**Схилились і вмерли**... І тут, як на сміх,  
**Засяло** сонце над трупами їх!.. [218];

О, сваки дан живота **испијах**  
жудно  
 И све **тражих** али не оно што  
треба,  
 И све **сазнавах**, али несхватљиво,  
 И све **стремих**, ал' срцем што  
не види,  
 И **не приметих** да под хаосом  
дрским  
**Нестајаху** латице изгажене  
 [У инат ветровима: 281]:

**Сањале** су тако из јесењег врта,  
**Сниле** да пролеће зором стиже  
с пута...  
 А јутра их кишом **хладила**  
све јаче,  
 Уз јецаје ветра што у жбуњу  
плаче...  
 И **схватиле** кате да су зароблене...  
 Да не вреди живот који тако вене  
**Па умреше**... А тад, к'о груб  
подсмех гласан,  
 На њихова мертва тела  
сунце засја!.. [ 219].

Ми не випадково наголошуємо на тому, що така відповідність у розглянутих прикладах позбавлена строго системного характеру: адже в передостанній строфі українське дієслово *ждали* взагалі не перекладається буквально; що ж до перекладу претерита *плакав*, то теперішній час сербського дієслова *плакати* збігається з формою аориста (*плаче*), тому тут лишається певний простір для домислів. Еквівалентом двічі повторюваних в українському

оригіналі претеритів (*вгледіли*) у перекладі виступає лише один перфект від допоміжного дієслова (*схватиле*), а двом претеритам в передостанньому рядку оригіналу (*схилились і вмерли*) в перекладі відповідає лише одне дієслово в формі аориста (*умреше*). Як відомо, історія еволюції претеритальних форм в українській мові свідчить про відносно ранню втрату синтетичних претеритів й про перенесення основного акцента на вид:

«Розвиток категорії виду пов'язаний у слов'янських мовах із тенденцією до занепаду складної системи минулих часів (аориста, імперфекта, перфекта й плюсквамперфекта) і до заміни її одним минулим часом... Ця тенденція здійснена (або здійснюється) всіма слов'янськими мовами за винятком болгарської й македонської, де її усунуло виникнення переповідного способу» [Вступ до порівняльної граматики...: 256].

Уявлення про те, що ситуація, пов'язана з передачею українських претеритів у сербських перекладах української поезії, завжди буде безпосередньо пов'язаною з видом дієслова, було б, щонайменше, спрощеним. Про це, зокрема, свідчить досить різноманітний характер інтерпретації претеритів у перекладах сербською мовою ранніх зразків лірики М. Рильського, блискуче виконаних М. Сибіновичем:

І люди млисто **пропливали**,  
**Щезали** й **гасли**, як у сні,  
 І ми **ішли** й мети **не знали**  
 В вечірній сніжній тишині [264];

**Спинилось** літо на порозі  
 І дише полум'ям на все... [ 260];

Їуди у магли **лелујали**  
 И **нестајали** у сна тмини  
 А ми **смо** бесциљно **шетали**  
 По снежної вечерњој  
 тишини [265];

**Стаде** на прагу лето јасно,  
 Пламеном дува  
 на све овде... [261].

Тут перекладач демонструє цілу гаму різноманітних можливостей передачі претеритів як базових елементів симбіозу художньої і ритмомелодичної тканини поезії: від очікуваних її прикладів (укр. претерит *пропливали* (утворене від дієслова недоконаного виду) — серб. *лелујали* (неповний перфект, похідний

від дієслова недоконаного виду); укр. *щезали* (недок. вид) — серб. *нестајали* — також неповний перфект, утворений від дієслова недоконаного виду); українським претеритам, похідним від дієслів недоконаного виду, *ішли й не знали* в перекладі відповідає лише один претерит — перфект від дієслова недоконаного виду *смо шетали*, доповненим означенням *бесциљно*, що дало перекладачеві право пожертвувати українським претеритом *не знали* й, відповідно, скомпенсувати ритм (так само, до речі, як і в попередньому рядку: замість *щезали й гасли* в оригіналі у перекладі знаходимо лише неповний перфект *нестајали* — в перекладі українською мовою *зникали*, який діалектично поєднує в собі семантику двох українських дієслів). Уживання сербського аориста *стаде* (утвореного від дієслова доконаного виду) цілком відображає й семантику, і формальні параметри українського претерита *спинилось*.

Розглядаючи три основні наукові концепції в рамках сучасної наукової розробки проблем перекладу (лінгвістичну, філологічну й комунікативну), один із найвідоміших спеціалістів у галузі теорії та практики перекладу, перекладач багатьох поезій даної антології професор М. Сибінович, підкреслює:

«Враховуючи те, що між природними мовами ніколи не може бути повної відповідності на всіх мовних рівнях, лінгвістично орієнтована сучасна теорія перекладу на основі перекладацької практики визначила низку «узаконених» змін, за допомогою яких при перекладі в рамках принципу функціональної еквівалентності й на основі ієрархізації елементів оригінального тексту, проводяться різноманітні зміни граматичної (морфологічної, лексичної та синтаксичної) структури. Такі зміни відомі як *перекладацькі трансформації*, й найчастіше вони являють собою втілення прагнення, що виражається в тому, аби з огляду на те, що з однієї мови іншою неможливо перекладати буквально, знайти відповідну компенсацію опосередковано... У теорії перекладу, як правило, виділяють наступні види перекладацьких трансформацій: 1. *перерозподіл*; 2. *заміна*; 3. *доповнення*; 4. *пропуск*. Усі ці трансформації здебільшого є результатом мовно-граматичної реальності у співвідношенні між двома мовами...» [Сибінович: 107; 108].

Заміна як одна з форм перекладацьких трансформацій охоплює доволі широке коло явищ: заміну слів, частин мови, морфологічних і синтаксичних форм. До характерних прикладів **заміни** морфологічних форм професор М. Сибінович відносить, зокрема, переклад сербськохорватського аориста й імперфекта



за допомогою перфекта у мовах, в яких вищеназвані синтетичні претерити відсутні (однією з них є, наприклад, українська мова). До цієї ж категорії, певно, належить і заміна українських претеритів різними темпоральними конструкціями із значенням минулого при прирекладі сербською мовою. Якщо усі попередні приклади, по суті, й були ілюстраціями **заміни** як одного з базових видів перекладацьких трансформацій при передачі претеритів (з тими або іншими варіаціями: маємо на увазі насамперед те, що інтерпретацію українського претерита за допомогою перфекта в сербській мові не можна розглядати як передачу його за допомогою повного еквівалента, адже темпоральні конструкції із значенням минулого в українській мові через втрату допоміжного дієслова, вже, власне, й не є перфектами), то красномовний приклад передачі минулого часу українського дієслова «*бачити*» у вірші В. Самійленка «Найдорожча перлина» демонструє вже зовсім іншу грань діапазону його інтерпретації:

**Бачив** я усякі перли  
І коштовні самоцвіти,  
Але єсть одна перлина,  
Що з усіх найкраща в світі [206];

«**Видех** многе бисер,  
Много скупог цвета,  
Ал' постולי један  
Најскупљи од свега» [207].

У наведених рядках увагу філолога привертає насамперед спосіб передачі непримітного й простого, на перший погляд, українського дієслова минулого часу *бачив*: адже відомо, що різні умови формування виду в східнослов'янських та західнослов'янських мовах, з одного боку, і південнослов'янських, — з другого, викликали між ними розбіжність у вживанні видових форм, пов'язаних із часом дієслова.

«...У слов'янських мовах зустрічаються так звані двовидові дієслова, здатні застосовуватися, не змінюючи своєї форми, як у недоконаному, так і в доконаному виді: ... с.-х. *вечеряти, родити, видети*... У зв'язку зі сформуванням категорії виду кількість таких дієслів дедалі зменшується» [Вступ до порівняльної граматики...: 255].

Таким чином, як бачимо, сербське дієслово *видети* належить до класичних прикладів згаданих двовидових дієслів. Крім того, слід також мати на увазі, що сербське дієслово в галузі виду має особливості, які не є властивими більшості сучасних слов'янських

мов, принаймні не такою мірою, якою їх можна простежити саме в сербській мові, а саме: остання розвинула невластиве для слов'янської дієслівної системи багатство двовидових дієслів за рахунок приглушення живості у сфері префікса. Ірена Грицкат, відома сербська дослідниця особливостей слов'янського дієслова, з цього приводу зазначає, що при визначенні видового значення дієслова не можна керуватися лише якимись певними, заздалегідь обраними мірками. Трапляється, що контекст дає нам переконливі докази на користь належності дієслова до певного виду й без залучення якого-небудь відомого й загальноприйнятого критерію. Якщо йдеться конкретно про сербське дієслово *видети*, то, як уже говорилося раніше, воно є добре відомим двовидовим дієсловом: Вважається, що «значення “мати зір” імперфективне, а “помітити, підмітити, побачити (щось), сприйняти враження за допомогою органу зору” — перфективне. Однак це потребує деяких уточнень. Значення ж цього дієслова “помітити, підмітити, побачити (щось), сприйняти враження за допомогою органу зору” — є, власне, двовидовим, тобто дієслово означає і “сприймати”, і “сприйняти враження за допомогою органу зору”. Таким чином, це той семантичний компонент цього дієслова, який набув і перфективного виду. ...Що ж стосується значення, притаманного лише імперфективному видові цього дієслова, тобто “бути здатним бачити”, то не слід забувати, що це певний вид кваліфікативного значення, щось типу “він співає” = “він співак”, а така семантика, звичайно, не має і не може мати перфективного виду» [Грицкат: 71].

Як бачимо, на відміну від української мови, питання про визначення виду деяких дієслів (і, відповідно, претеритальних форм) є доволі дискусійним. Проте дозволимо собі одразу ж зауважити, що український претерит *бачив* має доволі виразні семантичні й формальні характеристики, що свідчать, зокрема, на користь його належності до недоконого виду, в око впадає певна потенційна незавершеність дії, точніше, вказівка на повторюваність дії, а, радше, процесу, який він позначає (якщо гіпотетично перекласти значення цих рядків російською мовою, то дієслово *видел*, певно, було б основним, але й не єдиним варіантом перекладу: варто було б принаймні подумати й про дієслова *видал*, *видывал* тощо). Тому й перекладацьке рішення, стосовне наведеного уривку, є таким цікавим: отже, як бачимо, інтерпретатор усе-таки вдався до використання однієї з синтетичних претеритальних форми, а саме — аориста (минулого доконого часу): *видех*. Гадаємо, що в даному випадку можна було б з ним з цього

приводу посперечатися щодо того, яку саме синтетичну конструкцію (і якого саме дієслова) варто було б обрати: адже, окрім сербського двовидового дієслова *видети*, про яке ми говорили досить детально, існує й дієслово *виђати* (*багатокр.* — *бачити*, (*часто*) *зустрічатися*), форма імперфекта якого (*виђах*), на нашу думку, більш вдало відбивала б зміст першоджерела. Форма імперфекта, так само, як і обрана форма аориста, являє собою двоскладову лексему (пор. *ви-дех* і *ви-ђах*), тож і пропонована темпоральна конструкція могла б довершено вписатися до загального ритмомелодичного малюнку вірша, абсолютно його при цьому не порушуючи. Пролити світло на проблему щодо двовидових дієслів, яка, до речі, й сьогодні належить до кола дискусійних [див., напр.: Ивић: 1–5], намагалося чимало лінгвістів. Можливо, чи не найбільший внесок у справу принципового вирішення цього питання вніс всесвітньо відомий славіст — академік Александар Беліч. Намагаючись збагнути суть можливості розвитку двох видів тих самих дієслів на прикладі сербської мови, учений зазначає:

«Гадаю що... великий обсяг матеріалу достатній для того, аби запровадити таке правило стосовно слов'янських двовидових дієслів, котре залежить від природи їхнього значення: у теперішньому часі їх вид — тривалий..., а в претеритальних часах — доконаний. ...Як було сказано вище, недоконаність і доконаність дієслова зводиться до того, чи перебуває предметне значення іменника, що становить частину дієслівного поняття, в процесі здійснення чи воно здійснено, оскільки претеритом декларується, що дія загалом минула, була. Таким чином, і саме дієслово у теперішньому часі має значення імперфективне, а в претериті — перфективне. ...Я хотів би лише підкреслити, що в усій системі слов'янського дієслова наявне співвідношення імперфективного теперішнього до перфективного претерита» [Беліч: 9; 10].

Знову ж таки, якщо ми повернемося до семантики строфи першоджерела, то зауважимо, що автор ужив саме претерит *бачив*, а не *побачив*; з іншого ж боку — це, безперечно, було в минулому; стосовно ж предмету академік А. Беліч, (а тут їх одразу два: перли й самоцвіти), то з контексту випливає, що автор бачив (а не побачив) перли й самоцвіти і, можливо, йому доводилось їх бачити неодноразово й у великій кількості; мало того — цей контекст є лише прелюдією до наступного висновку, що витікає з двох останніх рядків, не говорячи вже про те, що компонент значення, який вказує на неодноразовість, повторюваність дії, в такому перекладі втрачається.

Слід також зазначити, що поетичний дискурс, на відміну від прозаїчного й драматичного, певним чином сковує в галузі відбору мовного матеріалу і поета, і, звичайно ж, перекладача. Обидва вони тією чи іншою мірою обмежені ритмомелодичними параметрами вірша. У даному разі це ускладнюється також і низкою обставин, пов'язаних, у першу чергу, з якісно відмінною природою наголосу в українській і сербській мовах, з обмеженою кількістю слів із наголосом на останньому складі в сербській мові тощо. Про це, зокрема, дуже переконливо говорить академік А. Пецо, аналізуючи, чим же саме керуються поети при відборі форм дієслівних часів:

«Треба відзначити, ...що митець-літератор різною мірою вільний у виборі деяких дієслівних форм, коли він пише поетичною мовою і коли пише прозу. Прозовий твір... надає можливість своєму творцеві вільно оперувати і словниковим складом, і граматичними засобами мови, якою він творить. Поезія не дає тут такої свободи. Певна річ, багато залежить від того, до якого часового періоду прив'язує він дію свого твору. Однак незаперечним є те, що поетичне слово у сенсі такого вибору є менш вільним, ніж прозове. ...Канони поезики "нав'язують" і деякі слова, і деякі вислови, котрі той самий письменник, можливо, й не вжив би в прозаїчному творі» [Пецо: 74].

З іншого боку, не можна абстрагуватися й від того, що кожне слово автора є своєрідним кодом, який розшифровує читач. Крім того, кожен перекладач, так самою, як і кожен автор, обирає якийсь певний код. Претеритальні конструкції, як і всі інші лексеми дискурсу, теж являють собою код, за допомогою якого автор спілкується із читачем. Говорячи про одну принципову відмінність між природними мовами й вторинними моделюючими системами художнього типу, Ю. Лотман ще раз наголошує на визнанні, яке в мовознавчій науці отримав постулат Р. Якобсона про поділ правил граматичного синтезу (граматики мовця) і граматики аналізу (граматики того, хто слухає):

«Справа в тому, що тому, хто сприймає текст, в цілому ряді випадків доводиться не тільки за допомогою певного коду дешифрувати повідомлення, а й визначити, якою "мовою" закодовано текст. При цьому треба розрізняти наступні випадки: I. а) Той, хто сприймає і той, хто передає, користуються одним спільним кодом — спільність художньої мови, безумовно, мається на увазі, новим є лише повідомлення. Такими є всі художні системи "естетики тотожності". Кожного разу ситуація виконання,

тематика й інші позатекстові умови безпомилково підказують тому, хто слухає, єдино можливу художню мову даного тексту» [Лотман: 35].

Вдалим прикладом підбору і втілення такого художнього коду є, зокрема, переклади української поезії (творів Т. Шевченка, І. Франка та Є. Маланюка) сербською мовою, зроблені Лукою Хайдукович, творцем, перекладачем і автором текстів про письменників ще однієї своєрідної антології під промовистою назвою «Рече та стогне Дніпр широкий». Про його художній смак свідчить рівень перекладацької майстерності і факт, що автор обирає саме той художній код, ту претеритальну форму, яка буквально «проситься» і, немов постійно повторюваний базовий компонент, досконало відтворює ритмомелодичну структуру оригіналу:

**Утоптала** стежечку,  
Через яр.  
Через гору, серденько,  
На базар.  
**Продавала** бублики  
Козакам,  
**Вторговала**, серденько,  
П'ятака.  
Я два шаги, два шаги  
**Пропила**,  
За копійку дудника  
**Найняла**  
[Хучи Дњепар широки: 38];

**Утабала** стазицу  
Кроз шевар,  
Преко брда, драгане,  
На пазар.  
**Продавала** ђевреке  
Козаку;  
Серце ми **се смешило**  
Петаку.  
Четир' гроша сићана  
**Пропила**.  
А гајдаша последњим  
**Платила**  
[Хучи Дњепар широки: 39].

Як відомо, в сучасній українській мові (як і в усіх східнослов'янських), можливо, у зв'язку із зміною первісного значення перфекта, який спочатку виражав стан, що був наслідком виконаної в минулому дії, відбувається втрата форм допоміжного дієслова. Перфект у цих мовах виражається формами колишніх активних дієприкметників минулого часу на *-i*, які змінюються за родами і числами.

«У... сербо-хорватській, словенській мовах вживається форма, утворена із сполучення особових форм допоміжного дієслова *byti* та активного дієприкметника минулого часу на *byti* відмінюваного дієслова» [Вступ до порівняльної граматики...: 329–330].

Остання темпоральна конструкція зі значенням минулого є найбільш уживаною та, на відміну від синтетичних претеритів (більшою мірою — імперфекта, меншою — аориста) [див. напр.: Poljanec: 200], не демонструє тенденцію до поступового зникнення або витіснення іншими формами. Однак особливої стилістичної ваги набула й також часова форма, що утворилася на базі перфекта: це так званий неповний перфект, тобто перфект без допоміжного дієслова, який

«...здебільшого вживається у релятивній часовій функції... За допомогою неповного перфекта... повідомляється, що багато дій відбувалося або ж відбулося, чи низка подій відбулася в минулому до даного, також минулого моменту...» [Стевановић<sub>1</sub>: 61].

Крім того, академік М. Стеванович виділяє ще одну характерну рису неповного перфекта, а саме, що ця форма є «...дуже підходящою для ведення оповіді... І, якщо не можна говорити про винятково відносне вживання неповного перфекта, яке йому майже виключно приписується, з упевненістю можна стверджувати, що таке його вживання у сербохорватській мові превалює» [Стевановић<sub>2</sub>: 41]. Отже, саме перфект без допоміжного дієслова, який, до речі, виконує й важливу стилістичну функцію — карбує ритм у повторах, найбільш адекватно передає значення українських претеритів і задовольняє вимоги, що їх диктує віршовий розмір, тобто є оптимальним з точки зору всіх формально-семантичних параметрів вірша в цілому.

Певна річ, розглянуті нами приклади є лише фрагментарною ілюстрацією сучасного розвитку претеритальної системи близькосторідних слов'янських мов — української і сербської, проте вони переконливо свідчать про необхідність активного поглиблення порівняльних досліджень. Цю невеличку розвідку хотілося б закінчити словами видатного мовознавця О. О. Потебні:

«На слово не можна дивитися як на вираження готової думки. Такий погляд... веде до багатьох протиріч і хибних думок щодо значення мови в душевній економії. Навпаки, слово є вираженням думки лиш настільки, наскільки служить засобом для її створення; внутрішня форма, єдиний об'єктивний зміст слова, має значення тільки тому, що видозмінює й удосконалює ті агрегати сприйняття, які застає в душі» [Потебня: 131].

### Література:

1. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. — М.: Сов. энциклопедия, 1969. — 608 с.
2. Белић А. О глаголима са два вида // Јужнословенски филолог. Повремени спис за словенску филологију. — XXI, књ. 1–4, — Београд, 1955–1956. — С. 1–13.
3. Булаховський Л. А. Сербський народний епос // Сербські епічні пісні. — К.: Держлітвидав України, 1946. — 126 с.
4. Вступ до порівняльно-історичного вивчення слов'янських мов (за ред. О. С. Мельничука). — К.: Наук думка, 1966. — 595 с.
5. Грицкат И. О неким видским особеностима српскохрватског глагола // Јужнословенски филолог. Повремени спис за словенску филологију. — XXII, књ. 1–4, — Београд, 1957–1958. — С. 65–130.
6. Ивић М. О тзв. «видским парњацима» — из новог угла. // Јужнословенски филолог. — LVII. — Београд: Српска Академија наука и уметности: Институт за српски језик САНУ, 2001 — С. 1–5.
7. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. — М.: Просвещение, 1972. — 110 с.
8. Лингвистический энциклопедический словарь (глав. ред. В. Н. Ярцева). — М.: Сов. энциклопедия, 1990. — 685 с.
9. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970. — 383 с.
10. Пецо А. Употреба претериталних времена у књижевном делу Десанке Максимовић // Језичким стазама Десанке Максимовић. — Београд: Просвета, 2000. — 276 с.
11. Потебня А. А. Мысль и язык. — К.: Синто, 1993. — 190 с.
12. Пипер П. Общая характеристика сопоставительных исследований русского и сербского языков // Реферати V. Међународног симпозијума «Стање и перспективе напоредних проучавања руског и других језика» (Београд — Ниш, 30. мај — 1. јун 2000. г.). — Београд: Славистичко друштво Србије: Филолошки факултет, 2000. — С. 12–18.
13. Русанівський В. М. Дієслово — рух, дія, образ. — К.: Рад. школа, 1977. — 110 с.
14. Сибиновић М. Нови оригинал. Увод у превођење. — Београд: Научна књига, 1990. — 193 с.

15. *Стевановић<sub>1</sub> М.* Функције и значена глаголских времена. — Београд: Научно дело, 1967. — 174 с.
16. *Стевановић<sub>2</sub> М.* Начин одређивања значења глаголских времена // Јужнословенски филолог. Повремени опис за словенску филологију. — XII, књ. 1–4. — Београд: Српска Академија наука: Институт за српски језик, 1957–1958. — С. 19–48.
17. *У инат ветровима. Антологија украјинске поезије: XVI–XX век.* — Бања Лука — Сарајево: Друштво српско-украјинског пријатељства — Завод за уџбенике и наставна средства, 2002. — 685 с.
18. *Хучи Дњепар широки / Шевченко, Франко, Малањук [избор, превод, текстови о песницима Л. Хајдуковић].* — Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999. — 176 с.
19. *Poljanec F.* Istorija srpskohrvatskog književnog jezika (s pregledom naših dijalekata i istorijskom čitankom). — Beograd: Narodna prosveta, 1931. — 287 s.



## Сучасна поетична колористика

*(Міжслов'янські лінгвостилістичні паралелі)*

Тему дослідження кольорової палітри визначних майстрів слова аж ніяк не можна назвати новою, проте її невичерпність навряд чи хтось наважиться заперечувати. Широкі обрії для нових досліджень відкриває одвічна пов'язаність поезії з живописом, скульптурою і музикою. Великий Леонардо да Вінчі, універсальний геній епохи Відродження — учений, носій і виразник ідей цієї доби, у філософському трактаті «Суперечка живописця з поетом» висловив своє розуміння зв'язку різних ланок асоціативного ланцюга: «Живопис — це німа поезія, а поезія — це сліпий живопис, і одна, і друга прагнуть наслідувати природу, відповідно до своїх можливостей... Оскільки поезія змальовує довершену красу через відтворення окремих її частин, з яких... гармонія складається в картині, то в поезії виходить ніщо інше, як ніби слухати в музиці кожен голос сам по собі, окремо і в різний час, а з цього б не вийшло ніякої гармонії» [1: 31]. Будучи водночас і живописцем, і скульптором, і поетом (а також ученим, астрономом, інженером і т. д.) і міркуючи над тим, яка ж саме сфера мистецтва є первинною і основною щодо інших, Леонардо іноді схильний був віддавати перевагу живопису:

«Живопис може повідомити про свої кінцеві результати усім поколінням всесвіту, бо кінцевий результат його є предметом зорової здатності; шлях через вухо до загального почуття не є тим самим, що й шлях через зір. Тому живопис не потребує, як письменна, тлумачення різними мовами, а безпосередньо... слугує людському роду, так само, як і предмети, породжені природою. ...Живопис представляє почуття творіння природи більш істинно й достовірно, ніж літери й слова, але літери представляють слова з більшою силою істинності, ніж живопис. Ми ж скажемо, що більш достойною подиву є та наука, яка представляє творіння природи, ніж та, що представляє творіння творця, тобто творіння людей, якими і є слова; такою є поезія й подібне до неї, — те, що проходить через людську мову» [1: 32; 34].

І дійсно, кому ж судити про такі речі, як не великому Леонардо, універсальність знань якого є чи не єдиним прикладом такого роду в історії.

Незаперечним є одне — тісний взаємозв'язок усіх видів мистецтва, зокрема літератури й живопису, який ми і спробуємо прослідкувати на прикладах, узятих із поезії минулого століття. Такий вибір зумовлений, по-перше, тим, що обидва автори — жінки, по-друге, тим, що обидві вони встигли посісти місце класиків своїх літератур (адже їхню творчість ми розглядаємо уже з певної історичної дистанції), а, по-третє, тим, що їхні твори дають багатий лексичний матеріал не лише для узагальнень суто лінгвістичного характеру, а й дають можливість подивитися на проблему крізь призму загальнослов'янського контексту.

Отже, автори обрані нами для аналізу не випадково, хоча їх творча діяльність і віддалена в часі: це визначна сербська поетеса ХХ століття Десанка Максимович, академік Сербської академії наук і мистецтв, перекладач, лауреат багатьох літературних нагород, активний учасник суспільного і культурного життя та українська поетеса Ліна Костенко, одна з найяскравіших представниць покоління так званих «шістдесятників», чії твори відзначаються водночас тонким ліризмом, яскравою образністю, глибиною думки, афористичністю і великою художньою культурою викладу. Звичайно, мова творів обох поетес була і продовжує залишатися предметом уваги лінгвістів і літературознавців. У цій статті, без будь-яких претензій на глобальність охоплення проблеми і універсальність висновків, ми спробуємо дослідити загальні вузлові моменти їх творчості, безпосередньо пов'язані з функціонуванням конкретних назв кольорів і кольорових асоціацій взагалі.

Ідейно-тематичною домінантою, яка чи не найбільше об'єднує та зближує ці дві поетичні особистості, є схильність обох авторок до філософсько-медитаційної і пейзажної лірики не лише споглядального характеру, а й такої, якій притаманна концепція органічного співіснування людини і природи в усіх її проявах. Крім того, дослідження, пов'язані з колористикою, дедалі частіше стають об'єктом уваги психологів, що вивчають особливості сприйняття кольорів індивідами різних статей.

Академік Асим Пецо, один із найбільш знаних дослідників поетичної творчості Д. Максимович, розмірковуючи на загальнофілософські теми, підкреслює:

«Якщо існує яка-небудь особливість, певним чином спільна для всього, що існує на Землі, тобто така, яка притаманна усьому живому й неживому на Землі, то це забарвленість, наявність якогось забарвлення. Усе, що нас оточує, має якесь забарвлення, і, на чому також варто наголосити, не існує ані двох людських

істот, ані двох тварин або двох предметів, котрі б мали абсолютно ідентичні колористичні особливості... У зв'язку з усією цією проблематикою виникає принципове питання: скільки кольорів існує? Якщо правильно, що все на Землі відзначається певною специфікою, пов'язаною з кольором, певною індивідуальністю, котра й полягає якраз у його забарвленні, то ця кількість мала би бути досить значною» [2: 21; 23].

Ми ж будемо намагатися, наскільки це дозволяють вузькі рамки статті, хоча б у загальних рисах визначити, що саме вирізняє цю авторку серед інших майстрів поетичного слова на прикладі вживання нею назв кольорів, і які характерні риси її поетичного арсеналу при цьому можна вважати доміантними. Спершу звернімося до пейзажно-медитаційної лірики поетеси, оскільки вона становить чи не найхарактерніший в ідейному та стилістичному сенсі розділ творчого доробку Д. Максимович. Як слушно зауважують сербські літературознавці, говорячи про її поетичну збірку «Зелений витязь»,

«...інші підходять до природи з відчуттям занепокоєння, з благоговінням, з містичною думкою про загадку, з подивом і водночас з обожнюванням, з передчуттям про існування вічного бога у кожній створеній ним істоті. Десанка ж, зі спокоєм душі, віддано, інтимно, не так, ніби торкається чогось дуже могутнього, а так, ніби йде до чогось дуже дорогого... Вона для Десанки — втілення ідеї кохання, і якщо інші пантеїстично відчують всеприсутність божества, то вона в ній відчуває всеприсутність кохання» [3: 717].

Навіть поверховий, побіжний аналіз пейзажно-медитаційної лірики Десанки Максимович одразу дає можливість звернути увагу на характерну колористичну гаму її художньої палітри, в якій одним з опорних є *зелений колір*, і, відповідно, лексема-прикметник *зелений*. Оскільки прикладів, що ілюстрували б цю тезу, можна навести безліч, обмежимося лише тими, котрі є, на наш погляд, у цьому відношенні найбільш характерними:

Драги, прошао је крај прозора витез зелени:

У врту су остале нечије зелене стопе.

...Као зелени мехур лебди у зраку жбуње...

...а долиנסке реке спавају као зелене тропске змије [4: 117].

У наведених вище фрагментах прикметник *зелений* вживається в ролі образних порівнянь, тобто метафоричних епітетів, до того ж у першому прикладі епітет знаходиться у постпозиції по відношенню до іменника (*витез зелени*), що не є характерним для загальноприйнятого порядку слів у сербській мові (де так

само, до речі, як і у східнослов'янських мовах, і, на відміну, наприклад, від польської мови, де прикметник у звичайному мовленні завжди стоїть після іменника), проте є цілком логічним, оскільки це словосполучення вжито в поетичному контексті, й на епітеті, таким чином, зроблено спеціальний логічний акцент. У двох останніх прикладах епітети *зелені* є вже органічними складовими стилістичних фігур — розширених порівнянь. Лейтмотивом зеленого кольору пройнята вся поезія Десанки Максимович. Академік А. Пецо у своїй монографії, безпосередньо присвяченій дослідженню мовних засобів в її поезії взагалі та характерної колористичної гами зокрема, підкреслює:

«Десанка Максимович, як вона сама писала, навчалася природничих наук у самої природи. Шумадія їй для цього, безперечно, дарувала безліч прикладів. ...Певно, що разом з тим, тут вона добре вивчила і всі кольори, якими сяяла й виблискувала Шумадія» [2: 29].

Повне злиття поетеси з природою відчувається не лише в ліриці пейзажно-медитаційного характеру, а і в її філософській ліриці, причому навіть тоді, коли зелений колір безпосередньо не фігурує, але незрима присутність природи завжди органічно вплетена до вишуканої тканини творів. Таким своєрідним маніфестом злиття людини і природи може бути її відомий вірш «На морському березі»:

Осећам кроз сан како се меша  
таласање мора и моје дисање,  
буђење слутњи м леопардско ближење мрака,  
осећам да сам са непрозирним дном воде једнака [5: 62].

У поезії Десанки Максимович зелений колір присутній не лише у складі стилістичних фігур, і не тільки, так би мовити, «підсвідомо», він часто інтерпретується в усталеному для відповідної лексеми-прикметника переносному значенні, а саме *зелений*, тобто *молодий*. Цікаво, що подібне вживання епітета *зелений* у переносному значенні носить яскраво виражений «інтернаціональний» характер, причому не тільки загальнослов'янський, а й такий, що далеко виходить за рамки слов'янського світу (пригадаймо для прикладу хоча б назву відомого роману Д. Кроніна «Green years» — «Літа зелені»):

Очи му црвене као рана жива  
па младић још зедең, хода смела...;  
...И ти, коме сећања увек ме зову,  
из младости зелене однекуд бане... [5: 100].

Говорячи про особливості світосприйняття і слововживання в поезії Ліни Костенко, зазначимо що її творчість взагалі близька літературному доробкові Десанки Максимович за багатьма художньо-естетичними і духовними параметрами. В одному зі своїх віршів Л. Костенко зауважує: «Поїдемо поговорити з лісом, а вже тоді я можу і з людьми» [6: 48]. Поетеса описує природу, що є для неї джерелом невичерпного натхнення, з пієтетом і замишуванням, а лексеми на позначення зеленого кольору нерідко під її пером набувають вигляду вишуканих епітетів:

Дубовий Нестор дивиться крізь пальці  
на білі вальси радісних беріз.  
І сонний гриб в смарагдовій куфайці  
Дощу напився і за день підріс [6: 48].

Колористика природи в творчості Ліни Костенко дає такий багатий матеріал для узагальнень (так само, до речі, як і в доробку Десанки Максимович), що ця проблематика, безсумнівно, могла б стати предметом окремого лінгвостилістичного дослідження. Природно, що й лексика на позначення кольорів є одним із найважливіших засобів поетичного арсеналу, причому активно використовується велика кількість лексем, а не тільки назви зеленого кольору та його відтінків в їх поетичних варіаціях.

Існує безліч суто мовознавчих та суто психологічних досліджень, присвячених існуванню багатьох проміжних відтінків між двома кольорами та певним особливостям сприйняття цих кольорів та їхніх відтінків окремими індивідами. Академік Сербської академії наук та мистецтв Мілка Івич присвятила чимало своїх робіт саме проблемам кольорів [напр., 7]. Зокрема, авторка звертає увагу на те, що в перцептивному і психологічному плані «біле» й «чорне» сприймаються як два взаємно протиставлені й протилежні екстремуми в ряду існуючих кольорових реалій, а їх індивідуальність базується на критерії «наростаючого світла» або ж, навпаки, такого світла, питома частка якого демонструє тенденцію до зменшення. Отже, на абсолютній межі наростання світлового компоненту знаходиться «біле», а на абсолютній межі наростання темряви знаходиться «чорне». Виходить, що визначення... поняття за допомогою існуючих назв кольорів як «біле» або «чорне» і т. п. засновується на констатації того факту, що мова йде про переважання певної якості, котра своїми кількісними характеристиками створює враження кольору, який є складовою частиною такої якості. Праці академіка М. Івич відкрили нову рубрику в лексикографії, тим самим

вкотре звернувши увагу на складність і багатоплановість проблеми найменувань кольорів у живій мові, а тим паче — на рівні поетичного мовлення.

Цю тезу можна особливо виразно проілюструвати на прикладі наступного уривку з пейзажно-філософського малюнку Ліни Костенко «Пролом хмари», де зміна станів природи не випадково подається поетесою різко, лише кількома поетичними мазками, перші з яких (прикметники *чорне* та *біле*) якраз і презентують екстремальні рівні кольорового спектру, а лише потім швидко зміна кольорів, що відбувається ніби в одному кінокадрі, розширюється за рахунок інших барв, притаманних природі, — серед них і *зеленого*, і *золотого*, і *червоного*, що подаються опосередковано, через поетичну метафору, яка не тільки створює уявлення про колір, але й атмосферу безпосередньої причетності автора до подій:

Чорне — біле — золоте — зелене —  
 Спалахнуло — блиснуло — знялось!  
 Грім ударив особисто в мене,  
 Око сонця кров'ю налилось [6: 69].

Ліна Костенко часто звертається до екстремумів кольорового спектру, і незалежно від того, про що саме йдеться у вірші, його першоосною, як правило, завжди залишається природа. Тут цілком правомірно може виникнути запитання про первинність семантики компонента *біле*. Дійсно, в таких синтагмах колористичний компонент не повинен сприйматися суто матеріально; поняття кольорового забарвлення треба сприймати, скоріше, в духовному сенсі:

...Німе кіно — оце моя стіна,  
 оця холодна, біла-біла-біла,  
 де за хрестом замерзлого вікна  
 стоїть зима, кошлата, як Сибіла [6: 69].

Констатуючи, що обидві поетеси активно використовують загальноживані назви кольорів, зазначимо, що вони водночас виходять і далеко за межі традиційного, адже саме цим цікаві зразки їх поетичної творчості. Так само, як і інші назви кольорів, що створюють у їхній поезії своєрідні семантичні поля, на особливу увагу заслуговують такі поетичні константи як *срібний* і *золотий*, їхні варіації та відтінки. Йдеться не тільки про визначення, що називають якийсь певний колір, а й про ті «раритетні» прикметники, які паралельно з тим позначають особливість предмета, поряд із яким вони вживаються. Крім того,

прикметники *срібний* і *золотий*, як відомо, не є лише атрибутами для визначення кольору предмета, але разом з тим, а іноді й на-самперед, — якоїсь іншої особливості: так, наприклад, сербська синтагма *златно дете* означає якості дитини, а синтагми *златно жито*, *златно класје* дає також поняття й про суто кольорові характеристики основних слів.

Лексеми-епітети *срібний* і *золотий* або їх відтінки фігурують у зразках пейзажної лірики (якщо, звичайно, у наш час правомірно говорити про існування якихось «чистих» видів поетичної лірики; це, зокрема, вірші «Срібні танцівниці» та «Гірський потік»), пейзажно-філософської, медитаційної лірики (поезії «Скошена леванда», «Вересень», «Північ»), і, нарешті, лірики громадянського звучання (її відомий вірш «Двадцять тисяч дівочих рук»):

Пољана сребрна, бела.  
 Трепери кроз снег, трепери...  
 На челу сребрна круна,  
 Трепери кроз снег, трепери...  
 ...Лепршају зелени скутови,  
сребрним везани у бедрима...  
 ...Снежне велове беле  
 лудо око себе веју,  
 Трче на сребрним простима... [5: 54];  
 ...то је зрно неко погодило над реком,  
 у сребрно крило  
 птицу које није никад било [5: 47];  
 Двадесет хиљада младих руку  
 у сунчаном сјају,  
 у златне се преварају гране... [5: 49].

Вірш «Срібні танцівниці», власне, процитований уривок з нього, за своєю методикою, структурою і внутрішнім ритмом одразу створює враження, що це не вірш, а вже справжній танок, тобто поезія, покладена на музику, яка водночас супроводжується танцем. Адже загальновідомо, що, виходячи з природи кольору і способів створення кольорового ефекту за допомогою різних видів мистецтва «колір можна малювати... і музикою, основою для цього служить синестезія вражень кольору й музичного тону. Тобто психологічний процес тісного асоціювання, й іноді навіть ототожнення цих вражень. Низькі тони в нашій свідомості пов'язуються, як правило, з темними кольорами, високі — зі світлими» [8: 98–99].

В уривку з вірша «Північ», який є довершеним зразком філософсько-медитаційної лірики з вельми «умовним» сюжетом, де живописний імпульс, безсумнівно, має первинне значення, фігурує *срібне крило* уявного й загадкового птаха (образ якого, можливо, деякою мірою перегукується з образом «синього птаха щастя», котрого нікому й ніколи не вдалося упіймати); під пером Десанки Максимович цей птах набуває певного забарвлення, причому досить логічно мотивованого: він *срібний*, тобто неприродний. Враховуючи специфіку вірша, семантика означення *срібне* значно розширюється й далеко виходить за звичні межі семантичного поля своїх традиційних, найуживаніших в поезії значень, тобто в даному разі набуває значення символу. Близького до щойно згаданого, також символічного значення набуває епітет *золоте* у вірші «Двадцять тисяч дівочих рук», що належить до творів зовсім іншого ідейно-тематичного циклу — громадянської лірики («Двадцять тисяч молодих рук у сонячному сяйві на *золоте* перетворилися гілля»). Однак, на відміну від попереднього прикладу, де символ, як і колір, має досить розмите, напівказкове значення, тут він, хоч, певно, й не позбавлений конотацій, позначає молодість і єднання.

До випадків відносно традиційного вживання стилістичної фігури — назви кольору, що стало вже своєрідним поетичним кліше, можемо віднести такий уривок з вірша Ліни Костенко:

Вечірнє сонце, дякую за день!  
Вечірнє сонце, дякую за втому,  
За тих лісів просвітлений Едем  
І за волошку в житі золотому [6: 19].

Однак такий, на перший погляд, простий епітет аж ніяк не можна кваліфікувати як примітивний: адже, по-перше, він є стислим, доречним у даному контексті, дуже характерним для створення уявлення про типово український пейзаж, а, по-друге, нестандартний ефект створює і його «сусідство» з набагато більш складним образом у попередній строфі, де, поряд із «просвітленим Едемом лісів» виразно «проглядає» зелений колір, хоча до конкретних епітетів автор і не вдається.

Звичайно ж, така своєрідна творча особистість, якою є Ліна Костенко, не могла б у своїй творчості обмежитися використанням лише традиційних визначень, пов'язаних із кольорами. Мандруючи сторінками її поетичних збірок, натрапляємо й на випадки неординарного поетичного осмислення кольору і кольорових асоціацій:



Ходить сонця золота мембрана  
по блискучій платівці ставка [6: 81];

Звичайна хмара, сіра і осіння,  
пропише раптом барви золоті [6: 65];

Іду в полях. Нікого і ніде.  
Півнеба захід — золото червоне [6: 45].

У вищенаведених прикладах конотації прикметника *золотий* ідуть по висхідній лінії в розумінні їх ускладнення: словосполучення *золота мембрана* (навіть враховуючи його оригінальність) усе-таки здебільшого ілюструє чисто кольорові характеристики форми, в той час як епітет *золотий* з другого уривку починає посправжньому «грати» в оточенні визначень *звичайна, сіра, осіння* і сприймається як антонім до цих понять. У третьому прикладі лексема *золото* сама виступає в ролі підмета, семантика якого розширюється «гарячим» означенням *червоне*, за рахунок чого теплові асоціації, наявні у цих рядках, можна вважати іманентними.

Вагомими в контексті назв різноманітних кольорів є також лексеми, котрі вживаються авторами як синоніми назв кольорів, тобто як такі, що називають барву, якусь із її відтінків або дають більш чи менш точне уявлення про неї. Дослідники О. П. Василевич і Ю. М. Скокан на прикладі лексики на позначення кольорів у звичайному мовленні обґрунтовують цікаві теоретичні положення та ілюструють їх за допомогою аналізу семантичних різновидів назв *жовтого* кольору (який за своїм смисловим наповненням близький до *золотого*):

«Що таке синонім по відношенню до назв кольорів? Припустімо, що в усій гамі відтінків жовтого кольору... інформант виділяє декілька різних категорій. Це, звичайно ж, не означає, що в межах кожної категорії відсутні відтінки, які він не в змозі розрізнити «на око»... Можливості зору здатні розрізнити набагато більшу кількість відтінків. Однак реально, на практиці, надто тонкі відмінності людині не потрібні: навпаки, ...вона схильна до мінімізації числа виділених категорій» [9: 103–110].

У поетичному мовленні автори, прагнучи уникати загально-вживаних поетичних штампів, намагаються створити своє образне визначення уявлень, пов'язаних із кольором, дати їх — або вживаючи єдино точно визначення барви, або взагалі конкретно не називаючи ні її, ні відтінків. Так, епітет на позначення кольору під пером такого видатного майстра слова, яким є Десанка Максимович, нерідко стає дієвим засобом творення художнього

образу, причому в ситуації, коли замість назви барви вживається її синонім або якщо колір називається непрямио:

Иструниће одеће њена

Пуна шара,

Прелива росе... [10: 36];

...као зверске очи врелог жара

више него у кључалом срцу земље... [10: 76];

Србија светлуца под маглом вечерњом

као да се пали шума стара,

фосфораста [10: 76];

А ти си с болом слушно насмејане речи што сам их

Као шарене птице бацала у гомилу да је забавим [10: 51].

Аби картина використання назв кольорів у творчості Десанки Максимович була більш повною, необхідно обов'язково наголосити на її феноменальній здатності дати уявлення про барву одним поетично-живописних штрихом, прямо її не називаючи. Надзвичайно важливу роль при цьому відіграє контекст. Приміром, словосполучення-назву її вірша «*Крвава бајка*» («*Кривава казка*») — твору про розстріл фашистами під час Другої світової війни в югославському місті Крагуєвац цілого класу учнів на чолі з учителем. Епітет *кривава* висуває на перший план перш за все суто кольорову сему *червоний*, проте не тільки її. Ця «казка», окрім того, що «*червона*», ще й глибоко *трагічна, смертоносна, фатальна* тощо. Два останні названі компоненти значення «витягуються» на поверхню багато в чому завдяки загальному контекстові твору, адже слово поза контекстом несе обмежену інформацію і має лише потенційне значення. Свою конкретну реалізацію семантика слова отримує у контексті, де окремі значення нейтралізуються, а інші — актуалізуються.

Продовжуючи низку прикладів оригінальних художньо-поетичних рішень, пов'язаних із кольором, наведемо ще кілька уривків із творів Ліни Костенко, де кольорові асоціації нерозривно пов'язані з музичними:

Ті журавлі, їх прощальні сурми...

Тих відлігань сюїга голуба... [6: 35];

Гули вже сходи маршем Чорномора,

Стелився дим, як сива борода [6: 27];

Натягне дощ свої осінні струни,

Торкне ті струни пальчиком верба [6: 35].

У висновку підкреслимо той факт, що, за спостереженнями академіка А. Пецо, кількість назв кольорів та їх нюансів у творчості Десанки Максимович сягає 53 лексем. Це, звичайно, чимало, й такій цифрі можна тільки позаздрити [2: 39]. Подібні статистичні підрахунки є надзвичайно цінними у віршовому і — ширше — в національному контексті. Вони дають підстави для серйозних висновків. Поетична творчість Ліни Костенко ще тільки чекає такого статистичного дослідження.

Однак своєрідність уживання назв кольорів у поетичному доробкові майстрів слова полягає не лише в кількості використаних лексичних одиниць цього семантичного поля і не в тому, що вони вживаються в різних тематико-емоційних видах лірики (громадянській, філософсько-медитаційній, інтимній, пейзажній), та навіть не в особливостях їх переносного вживання у складі стилістичних фігур (ці явища можна спостерігати на прикладі творчості багатьох поетів), а в неповторності їхнього творчого почерку при введенні асоціативних ходів до свого поетичного лексикону, у поліфонізмі світовідчуття, у нерозривності різних категорій мислення, пов'язаних, відповідно, з різноманітними мистецькими проявами (що є чи не найважливішим моментом), у тому, що все це покладається на певний національно-психологічний монокультурний ґрунт, але входить у синтез із визначними сучасними досягненнями в різних сферах мистецтва. Таким чином, почуття кольору — це «...невід'ємна якість не лише живопису. ...Колір у поезії став емоційно-забарвленим виразом складної гами авторських настроїв і переживань, їх метафоричним осмисленням. Поетика кольору — суттєвий фактор образно-поетичної системи» [11: 61]

### Література:

1. *Да Винчи Леонардо*. Избранное. — М., 1952. — 258 с.
2. *Пецо А.* Језичким стазама Десанке Максимовић. — Београд: Просвета, 2000. — 276 с.
3. *Ђорђевић Љ.* Песничко дело Десанке Максимовић. — Београд: Филолошки факултет Београдског универзитета. — Књ. XLV, 1973.
4. *Максимовић Д.* Песме. — Београд: Издавачки завод «Југославија», 1967. — 172 с.
5. *Максимовић Д.* Песме. Хоћу да се радујем. — Сарајево: Веселин Маслеша, 1967. — 257 с.
6. *Костенко Л. В.* Неповторність. Вірші. Поеми. — К.: Молодь, 1980. — 224 с.

7. *Ивић М.* О разликовању људи по боји // Јужнословенски филолог. — Књ. XLIX, 1993.
8. *Критенко А. П.* Семантична структура назв кольорів в українській мові // Мовознавство, 1967. — № 4. — С. 97–112.
9. *Василевич А. П., Скокан Ю. Н.* К методике сопоставительного анализа (на примере лексики цветообозначения) // Вопросы языкознания, 1986. — № 3.
10. *Максимовић Д.* Заробљеник снова. — Цетиње: Народна књига, 1960. — 256 с.
11. *Захаржевська В. О.* Взаємодія і синтез мистецтв слов'янського світу ХХ ст. // Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів. — К.: Наукова думка, 1993. — С. 43–69.

## Синтетичні та аналітичні претерити як опорні елементи процесуальної структури різних видів прозового діалогічного дискурсу

(на матеріалі творів Симо Матавуля та Іво Чипіко)

Імена двох видатних письменників, яких Далмація подарувала Сербії, — Симо Матавуля та Іво Чипіко — об'єднує не лише спільне походження, а й належність до одного великого прозового літературного напрямку, що охоплює півстоліття. І, хоча першого автора традиційно прийнято вважати класичним представником реалістичної течії, а другого, за влучним визначенням видатного сербського критика Й. Скерлича, «ліричним» реалістом, їх творчість, з одного боку, лежить у загальному руслі реалізму, а, з іншого, відкриває обрії для наступного великого етапу — сербської поезії модернізму. Обидва письменники — визнані майстри маленького оповідання і водночас великих прозових форм, зокрема, романів; обидва вони як літератори сформувалися під впливом італійських та французьких прозаїків (особливо Гі де Мопассана), проте демонструють вірність сербським народним традиціям. Як зазначає знаний історик літератури Й. Деретић, «у той час як поезія звертається до іноземних зразків, проза ще надовго залишається зв'язаною з вітчизняним підґрунтям і традицією в галузі оповідання, що давно вкоренилася» [Деретић; 230]. Конкретним предметом нашої розвідки є аналіз процесуальної структури різних видів діалогів, оскільки літературний доробок С. Матавуля та І. Чипіко являє собою неповторний матеріал для багатоаспектних лінгвістичних досліджень саме прозового дискурсу. У теорії діалогом називають впорядковану зміну мовленнєвих актів, наприклад, дискусію, обговорення. У прозовому, поетичному і драматичному дискурсі діалоги мають різне семантико-емоційне наповнення, адже неоднаковими є тут і просторово-часові параметри, які зазвичай знаходять своє найвиразніше вербальне втілення в діалогах персонажів. Особливості динаміки діалогів полягають у тому, що в кожному ілюкутивному акті закладено обмеження на вибір релевантних ілюкутивних актів-реакцій. Розмова подібна до гри:

вона продовжує але й, водночас, обмежує спектр припустимих контркроків для кожного мовленнєвого акту. Серед сучасних аспектів вивчення прозового дискурсу додаткової уваги потребує аналіз місця й функцій претеритів як опорних елементів структури діалогів у контексті породження та сприйняття мовлення, власне, процесів кодування й декодування, у яких наміри мовців і слухачів трансформуються в певні сигнали. Тим самим ця проблема має безпосередній вихід також до сфери комунікативної або мовної компетенції, тобто тих мовних і комунікативних законів, які підтримують так звану комунікативну кооперацію.

У сербській літературній мові, котра, за трьохелементним типологічним поділом слов'янського мовного простору Ю. С. Масло́ва, належить до «напіваористного» типу [див.: Масло́в], на відміну, скажімо, від східнослов'янських мов, функціонують синтетичні та аналітичні претерити. «Зв'язок між часом і мовою виражається в двох основних аспектах: (1) час різними способами виражається в мові, мова ж відбиває концептуалізацію часу, але (2) й мова виражається в часі й, відповідно до цього, мова не стоїть на місці й зазнає змін» [Antonić; 42].

Переходячи до конкретного аналізу синтетичних та аналітичних претеритів у процесуальній структурі діалогу, зазначимо, що остання детально досліджується в межах «конверсаційного аналізу». Йдеться, зокрема про концепції Г. Хене, Г. Рейбока, Е. Хеві. Г. Хене та Г. Рейбок вводять три типи категорій аналізу діалогу: категорії макрорівня, проміжного рівня та мікрорівня. Усі вони тісно пов'язані між собою: категорії макрорівня — це фрази розмови: початок, завершальна стадія, середина (підтримання головної теми та підтем, неосновні фрази («поля»)) — другорядні епізоди теми. Категорії проміжного рівня — це кроки (елементарні репліки) в діалозі; зміна комунікантів за правилами обміну репліками; хід розмови; сам мовленнєвий акт тощо. Категорія мікрорівня — це елементи, що виділяються всередині мовленнєвого акту: синтаксичні, лексичні, фонологічні та просодичні структури. Для більш детального аналізу діалогу вводяться також наступні характеристики: види діалогів, просторово-часові відношення в останніх, ступінь відкритості партнерів, структура дій в діалозі тощо. Оскільки темп обміну репліками в діалогах у межах одного топіку (тобто теми розмови) або при своєрідному «перемиканні» на інші топіки, як правило, досить напружений, природно, що часові параметри в діалозі набувають виняткової ваги. Контакт і код — це фізичні та психологічні канали зв'язку, за допомогою яких спілкуються автор і адресат повідомлення.

У сербському прозовому дискурсі **оптимальним опорним дієслівним елементом діалогів** часто є **синтетичний претерит — аорист**. Таке його використання зумовлене самою природою цієї часової форми. Характеризуючи семантико-емоційне наповнення аориста, академік М. Стеванович наводить приклади індикативного вживання аориста дієслів доконаного виду: в таких випадках згадані форми, за його спостереженнями, найчастіше означають дії, котрі відбулися в один з моментів часового періоду мовлення. Далі автор акцентує увагу на тому, що

«набагато частішим..., особливо в мові художньої літератури, а... в культурних центрах південних, центральних екавських і всіх екавських областей... сербської мови, — винятково частим — є релятивний аорист, утворений від дієслів доконаного виду, що їм позначаються виконання або закінчення дієслівної дії в якийсь інший момент поза часовим періодом мовлення, котрий завжди, якщо мова йде про непряме часове вживання, повинен бути моментом минулого» [Стевановић; 87].

Тому як найчастотніші опорні елементи «перемикання» реплік у діалогах оповідань та романів С. Матавуля та І. Чипіко, як правило, є дієслова мовлення або ж дієслова чи словосполучення, за своїм значенням еквівалентні останнім. Крім того, зазвичай вони мають у своєму складі лексеми — інші частини мови, які використовуються для позначення процесу мовлення. Розглянемо детальніше декілька подібних прикладів: «— ...Шјора ... како зовеш, шјора Мандалина! ...Постарија, како зовеш, али се добро држите! — **рече**, запаливши дебелу цигару» [Матавуљ; 1995, 27]; «— Молим те, Марко, проговори и ти, у тебе је јачи глас! Ивановић **викну** из браника: — Црногорци! — Како Црногорци!? — **прекиде** га одозго крупан глас. За то се и стари Пијеро охрабри, те се примаче и **запита**: — Па шта ћете му, у ово доба..? Сељак оздо **одговори**: — Ваистину, шјор, ви сте заборавили да је данас наш Бадњи дан... — ...Ето шта је. Дакле, слободно можете наредити да се град отвори. — Нећу, — **викну** пуковник и заповједи да се војска разиђе» [Матавуљ; 1991, 12–13]; «— Је ли млада? — **огласи се** изнутра, што је разговор слушао, и навири да види ко је» [Ћипико; I, 81].

У цілому ж проза С. Матавуля та І. Чипіко могла б послужити щедрим джерелом для поповнення та вдосконалення словника синонімів сербської мови, зокрема, в галузі **дієслів мовлення** в широкому розумінні цього поняття. Ось лише деякі з них, котрі найчастіше зустрічаються в прозовому діалогічному дискурсі згаданих авторів саме у формі аориста: *(про)говорити, из (од)говорити,*

казати, рећи, бесједити, (на)звати, објаснити, наставити, заповједати, огласити се, запјевати, одбацити (ријеч,) узвратити (ријеч, говор), (про)шаптати, (у)(за)питати, (от)поздравити, наздравити, прекидати, грдити, (уз)викнути, довикивати, лелекати, цикнути, дрекнути, вриснути, распоредати (говор), издерати се, кукаати, грајати, гракнути, (про)гунђати, (за)плакати, стењати, (за)јецати, бацити (ријеч), прихватити (ријеч) тощо. За своїм семантичним наповненням до згаданих дієслів наближаються дієслова або словосполучення з іменниками на позначення понять зі сфери мовлення, еквівалентні чи близькі їм за значенням (*смијех, говор, ријеч*): «Млађи ударише у *смијех*, сјећајући се заврзана» [Матавуљ; 1991, 272]; «Овај му пође у сусрет такијем начином, као да ће га шчепати за гушу, а кад Бакоња устукну, Срдар удари у **грохотан *смијех*** и загрли га говорећи: «— Еј, лудо дијете, зар да се фра-Јаков за таке ствари љути!..» [Матавуљ; 1991, 316–317] (в авторських ремарках між репліками персонажів у діалогах); «(Газда сједи за писаћим столом, у ограђеној писарници голема дућана. Пред њим је велика, отворена трговачка књига, у њој нешто тражи...); «— А што ћеш од она два порубана говечета? — **преврне газде** *говором*. — Хоћеш ли их откупити?» [Ђипико, I; 201]; «**А *ријеч*** оде од уста до уста по великом дијелу кршћанства, какво је чудо бог учинио са вра-Брном кад је исповида једнога великог гријешника» [Матавуљ, 1991; 315]; «— Стиди се! — **вели** му у наглости. — Такав човјек, па... — Што је? — упаде у *ријеч* господар, досјетивши се о чему се ради» [Ђипико, I; 204].

Яскравим прикладом дієслова на позначення процесу мовлення є також дуже цікаве в семантичному й емоційному плані так зване недостатне дієслово *велим (вељу)*, проте в даному контексті ми не будемо на ньому зупинятися окремо, оскільки воно вживається лише у формах теперішнього часу та імперфекта.

Підсумовуючи функції аориста в наративному тексті, сербська дослідниця В. Митринович підкреслює, що

«для видово-часової конфігурації тексту релевантними є дієслова, котрі “вводять” партії прямої мови до наративної тканини (найчастіше це *verba dicendi* та *cogitandi*) і саме вони є важливими конструктивними елементами тексту в цілому. ...Коли йдеться про аорист, мотивацію для його вибору (а не альтернативної форми — перфекта доконаного виду) в наративному тексті варто шукати перш за все на рівні плану прагматики, в рамках опозиції дистанційованість / недистанційованість..., коли релевантним є те, чи активується момент участі автора в ході подій, про які розповідається в найширшому розумінні цього поняття» [Mitrinović, 13; 15].



Підсумовуючи результати дослідження вживання аориста в художній літературі різними слов'янськими лінгвістами й додаючи до цього результати власних лінгвістичних спостережень, професор В. Митринович також наводить цілу низку наступних функцій аориста як синтетичної часової форми в діалогічному дискурсі: аорист як елемент обрамлення діалогів, ужитий заради надання дії більшого драматичного ефекту; аорист як провісник наближення її кульмінації; аорист як мовний засіб вираження самої кульмінації дії; аорист як релевантний елемент мовного втілення непередбачуваності подій; аорист як складова частина введення чисто драматичних елементів до оповіді як епічного жанру, перш за все, пластичного діалогу, що робить її більш динамічною [Mitriновиć; 14]. Усе це переконливо свідчить про великі експресивні можливості аориста як синтетичного претерита.

Поряд із дієсловами мовлення у формі перфекта як допоміжні елементи для підвищення темпу й експресивної напруженості в репліках персонажів та в їх обрамленні досить часто фігурують *дієслова мислення, вирази, еквівалентні або близькі їм за значенням, дієслова для позначення жестів і різких рухів* або ж дієслова для *позначення емоційного стану*, котрі великою мірою сприяють каталізації дії: «— И овакве — **помисли** — раскућују наше сељаке... Неко мора да се крвљу откупи!... Али одмах **паде** му на памет: “Шта могу да урадим?” — и слеже се у њему јарост, и наступи језива стрепња» [ґипико, I; 339]; «Уто Маша изнебуха узе камен и уметну се с њиме и **вели**: — Боље би од ... Бране! — А кад хтједе фра Дане да **се баци, посрне и зазетура**» [ґипико, I; 302]; «— ...А што? — Одлучио сам се за те! ...Хоћеш ли? — Ко нам брани? — **узврати** цура. Раде је снажно **ухвати** за обе руке» [ґипико, I, 209]; «— Молим да речете! Хоћу или нећу, па је свршено све! — **убрза** капетан. — Шта? Како? — **поче** чиновник, једва долазећи к себи» [Матавуљ, 1995; 21]; «— Ко вели? — **пресјече** га Раде и диже се. — Веле варошани... — Видећемо! — **плане** Раде, и очи му **синуше**» [ґипико, I; 343].

Діалогічний дискурс С. Матавуля та І. Чипіко демонструє також велике розмаїття дієслів мислення (*мислити, пасти на памет, поћи у сусрет (мислима)*) тощо та дієслів руху — останні часто виражають миттєву одноразову дію в формі аориста. Вони органічно вплетені до контексту і співіснують з іншими тематичними групами, виступаючи своєрідним акомпанементом. Найпоширенішими *дієсловами руху* можна вважати наступні в формі аориста: *дићи се, допадати, дохватити (новине), (и)скочити, гонити (некога од себе), замахнути, затетурати, (ис)тргнути*

се, дохватити (новине), климнути (главом), коракнути, кренути се, (од)гурнути, показати (покретом главе), обрнути, отурити, повући некога за собом, пресећи, плинути (емоција), посрнути, погледати (некога), ринути, сакрити (лице руками), синути (очима), уметнути, унети (очи у новине), шкргутнути (ножем).

Ще одним цікавим напрямком вивчення діалогу є так звана «**етнографія мови**». Це сфера, в якій слов'янське мовознавство стикається, зокрема, з етнопсихолінгвістикою — галуззю психолінгвістики, що вивчає національно-культурну варіативність у мовленневих актах. Детальні систематизовані описи національних властивостей мовленневих етикетів знаходимо в сучасних етнолінгвістичних працях [див., напр., Вежбицка, 1996]. Оскільки обидва сербські письменники, творчість яких аналізується, походять із Далмації, природно, що їх діалогічний дискурс цікавий також із погляду «етнографії мови», — проте в цьому відношенні найпоказовішими, на нашу думку, будуть саме форми **перфекта**, тобто аналітичного різновиду претерита (або ж форми неповного перфекта, тобто перфекта без допоміжного дієслова). Наступні приклади демонструватимуть наявність закінчень перфекта (та неповного перфекта), характерних саме для далматинського діалекту, які відрізняються від усталених закінчень перфекта у сербській літературній мові: «... Али у повратку, путујући из Задра на коњу, па и **уломија** ногу, од шта **је** дуго **болова**... Кад је опет била глад (1756), он **је** **закупија** жито и **прода** га добро пуку, а за добит **купија је** у горњем крају, манастиру винограде, који данаске вриједе прико 30.000 ф.» [Матавуљ, 1991; 177]; «Ево како Бакоња проводио вријеме прве године свога Ђаковања. — **Јеси** ли **затворија** понистре, — питаше фра са тријема, јер, и љети, бојаше се ући у собу, ако стакла нијесу затворена. — Јесам, дуовниче. — **Јеси** ли **истреса** тапиће и прашину отра? — Јесам, дуовниче. — **Да ниси довата** карте на тавулину или орлође? — Боже сачувај, дуовниче! Таа-ко» [Матавуљ, 1991; 435]; «А шта **си** то ноћас **радија**. А? — запита га кувар издадека... — Питама те: зар **ниси спава** ноћас, кад **ниси мога** устаати раније него да звоним. — ...А трбу те **болија**! — рече блаже Балеган. — А мој синко, зашто идеш онолико? Ајде брже нареди што триба — рече, давши му кључ од цркве» [Матавуљ, 1991; 239]; «...**одија је** с осталом далматинском к свитој круни бечкој ради покрења Далмације ћесару, како биху послате депутације од све Далмације» [Матавуљ, 1991; 177]; «Сестра Марија заручила се и шаље вам од тога глас. Гако **је хтија** њен заручник, а није било ни њој жао...» [Ћипико, I; 195].

Професор М. Чорац, відомий дослідник у галузі стилістики сербської мови, зазначає, що

«індикативне значення перфекта служить для позначення дії, яка відбувалася в минулому, без уточнення, коли саме в минулому. Таке основне значення перфект має незалежно від виду дієслова. Воно визначено поняттям про невизначений минулий час, коли відбувалася дія. ...Проте перфект може бути вжитий і так, що останній стає художньо забарвленим дієслівним часом. Таке значення може мати перш за все неповний перфект, ...що являє собою певний вид еліпсису... Елізія виникає з необхідності зробити розповідь жвавішою...» [Čorac; 66–67].

Таким чином, **діалектні форми перфекта** у творах С. Матавуля та І. Чипіко, як було сказано вище, демонструють перш за все відсутність характерного для літературної мови закінчення **-о** у формах перфекта 2 і 3 осіб однини. І, хоча перфект не є таким експресивно насиченим і гнучким у художньому відношенні, як, скажімо, аорист, він активно функціонує в діалогічному дискурсі. Проте він значно рідше зустрічається в авторському тексті при «перемиканні» реплік персонажів, зазвичай вплітаючись у репліки самих персонажів. Більш емоційно насиченим у цьому відношенні можна вважати неповний перфект, котрий, подібно до аориста, нерідко стає емоційно забарвленим елементом, уведеним для поживлення дії.

Незважаючи на те, що претерити є релевантними елементами діалогічного дискурсу, дослідження його процесуальної структури не вичерпується лише вивченням функціонування цих різновидів темпоральних конструкцій із значенням минулого часу. Так, наприклад, відома схема діалогу Дж. Лайонза містить три компоненти: 1) мовець і слухач, тобто партнери, що знаходяться в мовній взаємодії; 2) мовленнєві події; 3) топіки розмови. Наступний крок аналізу — систематизація партнерів, які, за Дж. Лайонзом, реалізують діалог завдяки тому, що вибирають та виконують певні ролі зі свого комунікативного арсеналу — репертуару. При цьому вони, зокрема, використовують знання про **медіум спілкування** (в усній чи письмовій формі), адже адресант потребує постійного зворотного зв'язку зі своїм адресатом, підтвердження інтересу та уваги останнього до нього, вияву бажання й далі підтримувати розмову. Звідси випливає, що просторово-часові відношення є складовими частинами ситуативного контексту. Тому вони використовуються для диференціації таких типів комунікації, як безпосередній просторово-часовий контекст та комунікація на відстані. Характерною ілюстрацією в цьому плані можуть

бути *лишти одних персонажів до інших*, котрі, певно, не розраховані на миттєву реакцію партнера і, відповідно, мають свою просторово-часову специфіку, а, отже, й дещо сповільнений темп порівняно з традиційними «живими» діалогами. Такі види діалогу рідше зустрічаються в прозовому дискурсі, однак і в них роль синтетичних і аналітичних претеритів важко переоцінити. Характерним прикладом такого виду діалогу можна вважати уривок з листа, якого Юре, один з персонажів роману І. Чипіко «За хлібом», пише своєму приятелеві Іво: «Мої добри шјор Иво!... Я **сам трудија** ко пас, и трудим, и **мислија сам** у најгорој мојој невољи на њу. Кад **сам** тужно писмо **штија**, било ми је, боже прости, као оне ноћи кад ми је отац умро. Послије **сам** опет се мало **умирија** и **помислија**: ко зна је ли и она бидна крива...» [Ћипико; I; 195]. Автор вдається тут до використання діалектних форм перфекта, тобто доволі нейтральних у семантичному й емоційному плані аналітичних претеритів.

Певно, що виражальні можливості мови є практично необмеженими й кожен із видів аналітичних і синтетичних претеритів у діалогічному дискурсі має свої особливості. Тому було б несправедливо хоча б побіжно не приділити уваги **імперфектові** як одній із синтетичних претеритальних форм, що, однак, значно рідше, ніж, наприклад, аорист, зустрічається в діалогічному дискурсі. Аналізуючи відмінність між різними формами претерита, зокрема, між імперфектом і аористом, знаменитий О. Есперсен у своїй відомій праці «Філософія граматики» зазначає, що «розглядувана відмінність не має відношення до дії як такої; ми будемо набагато ближчими до істини, якщо скажемо, що відмінність полягає в швидкості оповіді; якщо мовець, перераховуючи події, бажає швидше підійти до теперішнього моменту, він обере аорист; якщо ж, навпаки, він зволікає і розпорощує увагу на другорядні деталі, то буде вживати імперфект. Таким чином, ця відмінність, власне, є різницею в темпі: імперфект — *lento*, а аорист — *allegro*, або ж, відповідно, *ritardando* і *accelerando*» [Есперсен; 322–323].

Наступні приклади ілюструють бажання автора сконцентрувати увагу, затриматися на якійсь деталі, іноді навіть «посмакувати» її, чим і зумовлено використання саме імперфекта: «Бепо спопаде чашу и замахну њом да је управи пут главе «адвокатове», али га ближе **задржаше**... — Забрањујем ти, берекину, да већ привириш у моју кафану. Ако већ и једном ... **викаше** Бепо. — Коштитуцион имамо, коштитуцион! — **дераше** се Жираф. — Нека те враг носи и са твојим *коштитуционом* — **кукаше** Мандалина, ломљећи прсте...» [Матавуљ; 1995; 38].

Насамкінець, наведемо ще декілька прикладів *виразної транспозиції* значення претерита в діалогічному дискурсі, коли енклітичні особові форми допоміжного дієслова *хтјети* не тільки вживаються зі значенням минулого, а й «вбирають» у себе семантику дієслів мовлення, які в даному контексті явно пропущені: «Кад већ бјеху при крају, Јела ће: — Јадна ти сам, што **ћу**!? — Немам повезаче! Како **ћу** сутра на причешће без повезаче? ... Жена изађе за њим, те натоварише марагца... Тако изгледаху као два кипа, који оличавају глад и немоћ. Најзад опет ће жена, као за себе: — Јадни ти смо, шта **ћемо**?...» [Матавуљ; 1995; 79]; «Кад се Павле намирио, мајка **ће** му: — Одагнај вечерас и парипче у пашу! Гладно је. Нема гдје струка да убереш. Све изгоре!» [Ћипико, II 49]; «— Пусти их — стара **ће**» [Ћипико, II; 103]; «Одстанимо — неки **ће** од мушких» [Ћипико, II, 79] [Ћипико, II; 111].

Проаналізований вище мовний матеріал показує, наскільки багато чинників різноманітної природи конституують діалог: не випадково дослідження діалогу в різних його аспектах опинилося в колі інтересів таких видатних учених як О. О. Потебня, Л. В. Щерба, Р. О. Якобсон тощо. У підсумку зазначимо:

а) діалоги мають свою специфіку в різних видах дискурсу: прозового, поетичного і драматичного (скажімо, в рамках драматичного дискурсу їх своєрідність визначається насамперед тим, що, на відміну від прози та поезії, **часово-просторові параметри** тут є надзвичайно **компактними**, а діалоги, окрім авторських ремарок, є єдиним засобом викладу тексту. **Синтетичні** й **аналітичні** претерити як безпосередні мовні засоби вираження часу можна без перебільшення назвати **опорними елементами діалогічного прозового дискурсу** сербських письменників, твори яких тут аналізуються (це стосується як реплік персонажів, так і коротких авторських пасажів, що інкрустують діалоги).

б) Особливе місце в цьому контексті посідають насамперед форми *аористів verba dicendi, verba cogitandi*, а також *аористи дієслів для позначення руху, жестів та емоцій*. Як надзвичайно гнучка й мобільна форма минулого часу аорист відіграє активну роль у процесі так званого «перемикання» реплік персонажів.

в) **Імперфекти** через специфіку свого семантико-емоційного наповнення рідше вживаються в діалогічному дискурсі.

г) Важливими є також аналітичні претерити, наприклад, **перфект**, що часто фігурує в діалогах для вираження нейтральних часових відношень.

д) Релевантним чинником процесуальної структури діалогів у прозовому дискурсі є *медіум спілкування*, а також «*етнографія мови*». Таким чином, дискурс творів С. Матавуля та І. Чипіко демонструє цілу гаму відтінків та можливого використання часових форм претерита: від вживання у прямому значенні до виразної його транспозиції.

### Література:

1. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. — М.: Наука, 1999. — 271 с.
2. Вежбицка А. Язык, культура, познание. — М.: Наука, 1996. — 334 с.
3. Есперсен О. Философия грамматики. — М.: Изд-во иностранной литературы, 1958. — 404 с.
4. Карамишева І. Д. Предикативність у мовознавчій теорії (спроба систематизації та критичного аналізу поглядів) // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики. — Вип. 2. — К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. — С. 148–155.
5. Маслов Ю. С. Очерки по аспектологии. — Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1984. — 179 с.
6. Потебня А. А. Мысль и язык // Потебня А. А. Эстетика и поэтика. — М., 1976. — С. 35–220.
7. Стевановић М. О систему глаголских времена уопште // Функције и значења глаголских времена. — Београд: Научно дело, 1967. — 174 с.
8. Тодчук Н. Є. Роман Івана Франка «Для домашнього огнища»: час і простір. — Львів, 2002. — 204 с.
9. Тузков С. А. В поисках утраченного времени: об особенностях хронотопа повести Л. Андреева «Красный смех» // Русский язык и литература в учебных заведениях. — № 2. К.: Изд-во национального педагогического университета им. М. П. Драгоманова, 2003. — С. 35–37.
10. Щерба Л. В. О трояком аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании // Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность. — Л.: Наука, 1974. — С. 24–39.
11. Antonić I. Vremenska rečenica. — Sremski Karlovci-Novı Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2001. — 409 s.
12. Deretić J. Kratka istorija srpske književnosti. — Beograd: BIGZ, 1990. — 373 s.
13. Mitrović V. Neka zapažanja o srpskom aoristu kao prevodnom ekvivalentu poljskog preterita u narativnom tekstu // Зборник Матице српске за филологију и лингвистику. — XXXIX/1. — Нови Сад: Матица српска, 1996. — С. 7–21.
14. Ćorac M. Stilistika srpskohrvatskog književnog jezika. — Beograd: Naučna knjiga, 1974. — 291 s.

**Список використаної художньої літератури:**

1. *Матавуљ С.* Три приповетке. — Београд: Гутенбергова Галаксија, 1995. — 91 с.
2. *Матавуљ С.* Бакоња фра Брне // Сабрана дела. — Загреб: Просвјета, 1991. — 661 с.
3. *Ћипико И.* Пауци // Сабрана дела. — Том. I. — Београд: Просвјета, 1951. — 366 с.
4. *Ћипико И.* Сабрана дела. — Т. II. — Београд: Просвјета, 1951. — 403 с.
5. *Слов'янський збірник.* — Вип. 10. — 2003.

## Претерити як стилетворчі елементи сербського критичного дискурсу кінця ХІХ — початку ХХ ст.

Період кінця ХІХ — початку ХХ ст. був ознаменований значним підйомом сербської літературної критики, яка, хоча й виникла дуже рано, майже одночасно із появою нової сербської літератури, ще досить довго не давала імен, які з повним правом могли б посісти заслужені місця в одному ряду з видатними письменниками. Натомість критика більш пізнього періоду за своїми ідейно-тематичними та художньо-естетичними параметрами стала не лише невід'ємною частиною загального літературного процесу, а й авангардом останнього. Кожен із її відомих представників по-своєму збагатив європейську культуру, продемонструвавши синтез різних підходів до аналізу літературних творів, де власне критичний компонент і загальний естетичний фон настільки переплетені, що їх можна розглядати тільки комплексно. Критична спадщина кожної постаті з цієї когорти може стати предметом серйозного лінгвістичного дослідження саме з точки зору унікальності стилю, творчої манери й безпосередньо арсеналу мовних засобів. Як підкреслює відомий сербський літературознавець Й. Деретич, «...офіційною, класичною критикою у другій половині століття стала філологічна критика. Ця критика розвинулась із мовної реформи, здійсненої Вуком Караджичем, при аналізі й оцінці творів вона відштовхувалась виключно від мови... Подальший крок у розвитку сербської критики робить Любомир Недич... У своїх критичних нарисах... він і створює сучасну аналітичну, естетично-психологічну критику. Його основний внесок полягає не стільки в оцінці письменників, про яких він писав, скільки в розробці методології критики. ...Недич відстоює строго внутрішній підхід, вільний від усіх зовнішніх, позаестетичних домішок... **Недичу належить місце родоначальника сучасної сербської критики** (підкреслення наше. — В. Я.). Він започаткував естетичну оцінку літературної спадщини. Мистецтво написання критичних нарисів він підняв на високий літературний та інтелектуальний рівень. Його найкращі нариси — це маленькі шедеври інтелектуальної вишуканості й логічної прозорості...» [1; 204–205].



Любомир Недич «символізує поворотний пункт у сербській літературній критиці... Різкий і ясний у висловлюваннях, цей критик є фанатом справжнього слова, такого, яке аналітична риторика називає *verbum prorgium* і вважає головною умовою чистоти мовлення» [2; 7; 28]. Поряд із Любомиром Недичем іншими видатними представниками критичного напрямку стали Богдан Попович і Йован Скерлич. Перший сповідував принципи «чистого мистецтва», за якими література має досліджуватися не з історичної, а з естетичної точки зору, тобто, зокрема, «поетичний твір повинен, по-перше, бути сповненим емоціями, по-друге, бути зрозумілим, і, по-третє, має бути гарним у цілому» [3; 13–17].

У цьому Б. Попович наслідував Л. Недича. Проте від останнього він відчутно відрізняється аналітичністю критики, увагою до найдрібніших деталей, але без достатнього заглиблення до широкого контексту твору, в той час як у дослідженнях Л. Недича ця метода посідає центральне місце.

Коротка літературна кар'єра й діяльність Йован Скерлича за оперативністю і плодovitістю не мають собі рівних у сербській літературі.

«У своїх працях він відновив деякі методи, які Л. Недич і Б. Попович відкидали: імпресіоністичний, біографічний, соціологічно-історичний. ...Історію літератури він звільнив від застарілих філологічних схем і ввів суто літературні категорії, як-от: романтизм тощо, за допомогою яких заявив не лише про національні, а й про європейські масштаби... сербської літератури. ...Коли... Скерлич помер, Б. Попович написав, що це критик, значнішого від якого серби ніколи не втрачали, і значнішого від якого вони ніколи не будуть мати» [7; 125].

Ще одним видатним представником критичного напрямку в галузі історії сербської літератури (яка розвивалася в основному під впливом європейської, особливо французької критики) став Павле Попович, брат Богдана Поповича. Разом зі згаданими діячами літературно-критичної думки він окреслив шляхи розвитку сербської академічної критики на кілька десятиліть уперед, а його синтетичний опус «Огляд сербської літератури» являє собою блискучий зразок «реконструкції» картин різних епох у поєднанні з глибоким компаративним літературознавчим аналізом текстів.

Таким чином, усі чотири критики не тільки очолили літературний процес, а й самі були видатними майстрами стилю.

Безпосередньою метою даної розвідки є дослідження мовних особливостей сербського критичного дискурсу, зокрема,

претеритів як вагомих стилетворчих елементів його художньої структури. Тож у цьому контексті виникає потреба у чіткому визначенні понять дискурс, критичний дискурс і претерит саме в тому сенсі, в якому ми їх тут розуміємо, а також окреслити місце і функції художньої критики в особі її найвидатніших представників на певному зрізі розвитку літературної мови. Таким чином, під дискурсом ми маємо на увазі

«...зв'язний текст у контексті численних супровідних фонових чинників — онтологічних, соціокультурних, психологічних тощо; текст, занурений у життя; ...стиль, підмову мовного спілкування» [4; 119].

Що ж до визначення претерита, то будемо відштовхуватися від широкого розуміння цього поняття, як-от: «...граматичний час у найбільш загальному сенсі, який охоплює всі різновиди дії (процесу), що передує моменту мовлення» [5; 351], або ж розумітимемо його як «синтетичну форму минулого часу переважно в оповідній функції. За відсутності такої форми претерит позначає сукупність різних форм минулого часу в певній мові» [4; 492]. Літературно-критичний дискурс ми розглядаємо як

«один з видів вербально-когнітивної діяльності, що розвивається в середині іншої вербально-когнітивної діяльності, яка називається літературою яка спрямована на опис, класифікацію, оцінку та тлумачення суперечливої природи її творів, котрі називаються літературними текстами, через вивчення їх функцій, тобто зв'язків із реальністю, яка відображається в них, з мовними кодами, котрі використовуються при їх написанні, з авторами, що їх створили, і з читачами, для яких вони призначені» [6; 23].

Найважливішими функціями літературно-критичного дискурсу є описово-історіографічна, класифікуюча, оцінювальна й інтерпретаційна [про це детальніше див.: 6; 18–19].

Дослідження претеритів як стилетворчих елементів критичного дискурсу в споріднених мовах, зокрема в сербській, — є надзвичайно цікавим і актуальним, особливо у контексті архаїчності останньої порівняно зі східнослов'янськими та переважною більшістю західнослов'янських мов. Тому формальна палітра дієслівних конструкцій на позначення минулого часу тут багатша, а саме: універсальній східнослов'янській дієслівній конструкції для позначення минулого часу (перфекту без допоміжного дієслова) в сербській мові відповідає претеритальна система, що нараховує чотири елементи: два аналітичні — перфект і плюсквамперфект, а також два синтетичні — аорист і імперфект. Певна річ, не всі з цих темпоральних конструкцій однаковою мірою

поширені на території сербського мовного ареалу, а деякі з них (наприклад, імперфект) демонструють виразні тенденції до поступового витіснення їх іншими претеритальними формами. Однак у цій розвідці ми зробили спробу згрупувати приклади функціонування різних претеритальних конструкцій саме з урахуванням виразних загальних тенденцій їх уживання в доробку видатних сербських критиків, не залишаючи поза увагою й індивідуальної творчої манери кожного з них.

Перші дві низки характерних прикладів — це плюсквамперфекти з дієсловом-зв'язкою у формі імперфекта та більш частотні плюсквамперфекти із дієсловом-зв'язкою у формі перфекта: «...Док се Сили-Придом узбуђено сећа мале руке једне шеснаестогодишње девојке коју је случајно видео у железничком вагону, њене мале руке која се “под млечном светлошћу лампе” у вагону прелива као опал, и коју **бејаше мало осенила** (підкреслення наше. — В. Я.) њена манжета, дотле ми из Змајевих песама не познајемо ниједне црте оне жене коју Змај тако дуго и једино волео» [7; 107–108]; «У Баји не могоше дуго остати. Доситеј са својом аутобиографијом за коју се широм свих српских покрајина чуло, **беше распалио** (підкреслення наше. — В. Я.) у младоме Јоакиму жељу за путовањем...» [8; 145]. Варто зазначити однак, що, незважаючи на формальну різницю, набагато менш частотні в мові художньої літератури та критики й у звичайному мовленні плюсквамперфекти з дієсловом-зв'язкою в імперфекті являють собою повні семантичні еквіваленти плюсквамперфектів із допоміжним дієсловом у формі перфекта: «Скрхавши Вишњу, која му **се била** у поверењу **предала** (підкреслення наше. — В. Я.), у својој... вољи несвесног себичњака он се дао завести од Беле, коју није волео, и оженио се с њом» [9; 170]; «Каква је да је, наша стара Велика школа, коју је својом пророчком речју био отворио Доситеј Обрадовић, била је за целе нараштаје наше оно што су Оксфордски колеце били за Енглеску а Сорбона и Нормална школа за Француску» [9; 171]; «Филип Хамертон прича да је познавао једног енглеског писца који **је** брижљивим настојавањем и вежбањем **био** себи **створио** леп, гибак, коректан и прецизан стил» [8; 47].

Щодо формальних особливостей плюсквамперфекта академік М. Стеванович зауважує:

«...У письменників... новітнього періоду, в мові яких імперфект загалом рідко застосовується, або ж його ті письменники взагалі не мають у своєму мовному відчутті, — у плюсквамперфекті, якщо він ще зберігається, вживається майже виключно

форма перфекта допоміжного дієслова. І це цілком природно, хоча це не можна вважати абсолютним правилом, оскільки... імперфект дієслова *бити* зберігся майже в усіх мовних середовищах сербськохорватської мови, а також у більшості письменників» [10; 20].

Розглядаючи стилетворчі функції цієї аналітичної дієслівної форми минулого часу, не можна не згадати про релевантні семантичні характеристики плюсквамперфекта, які вичерпно аналізує один із найкращих знавців «часової» проблематики професор П. Ч. Сладоевич:

«Плюсквамперфект сьогодні зараховуються до виключно релятивних форм, оскільки дія, яку він позначає, в часовому аспекті не визначається безпосередньо по відношенню до моменту мовлення, а по відношенню до часу, котрий виражається допоміжним дієсловом. ...Плюсквамперфект є складною формою не лише в морфологічному відношенні, але й у семантичному. Як правило, ...підкреслюється, що він виражає дію, яка відбулася до якоїсь іншої минулої дії... Проте, хоча це й безсумнівно, — тим самим не вичерпується семантичне наповнення плюсквамперфекта. Плюсквамперфект, власне, виражає, що результат (або актуальність) якоїсь дії, котра відбувалася або відбулася в минулому, відноситься до минулого (незалежно від того, яким є це минуле — невизначеним чи визначеним, фіксованим). Із цього випливає, що плюсквамперфект є претеритом у формі перфекта з результативним значенням перфекта-презенса, перфекта стану, як стверджують деякі вчені. Згадане основне значення плюсквамперфекта має в основному дві функції: 1) актуальність результату минулої дії пов'язується (як одночасна) з якоюсь часовою ситуацією в минулому або 2) при повідомленні про якусь минулу дію говориться, що результат (або наслідок) того, що ця дія відбулася (хоча б практично), в теперішньому часі більше не існує» [11; 58].

У цьому контексті особливо ілюстративними можна вважати наступні приклади: «Природна критика **објавила је** била (підкреслення наше. — В. Я.) рат старој, преживелој естетици правила и прописа; “реални” правац у науци и књижевности објавио је рат свакој естетици и проповедао њено “уништење”» [12; 75]; «Тако је, дакле, Змај, овим својим песмама, потврдио, у пуној мери, нешто од онога што **сам** ја у својој студији о њему **био рекао** (підкреслення наше. — В. Я.)» [12; 320]; «Он је почео своје певање подражавањем народној поезији, па тиме, изгледа, хоће и да сврши. Почео је јер **није био стао** (підкреслення наше. — В. Я.) на снагу: да не свршава што га снага издаје?» [12; 316];

«Одмах ћемо рећи да Константин није сам измислио ову фантастичну географију него **су** је други пре њега одавна **били рекли** (підкреслення наше. — В. Я.)» [13; 101].

Однією з характерних стилістичних особливостей критичного дискурсу, притаманних, зрештою, й художньому дискурсу, і розмовній мові, є досить часте використання **вставних речень**, опорним елементом яких є різні претеритальні (в широкому сенсі цього поняття) форми **дієслів мовлення (verba dicendi)**: *рећи* (сказати) або ж дієслів, що за своїм контекстуальним значенням максимально наближаються до них — *навести* (послатися; процитувати; *навести* (приклади, дані) тощо), *поменути* (згадати), *изнети* (виділити) (*мисао*), *видети* (бачити/побачити) тощо [14; 517; 270; 406; 51]. Стилістичний аналіз сербського критичного дискурсу кінця ХІХ — початку ХХ ст. дає багатий матеріал для аналізу характерних авторських «ходів» при використанні синтетичних претеритальних форм від дієслова *рећи*, у першу чергу, аористів: «**Рекох** (підкреслення наше. — В. Я.), зло долази с главе, и с главе ваља почети» [12; 333]; «Тако се, као што **рекох** (підкреслення наше. — В. Я.), готово уопште мисли; и тако сам некада, и сам мислио» [12; 233]; «...све тако док нису дошли њен немилосрдни кум и кумич па што он, **рекох** (підкреслення наше. — В. Я.), толико прича о том вечеру, има се приписати и овом дражесном случају...» [8; 147]; «...зацело није могао за позориште радити; јер, **рекох** (підкреслення наше. — В. Я.), после тога пута, ...он жури на врат на нос до Будима...» [8; 148]; «Песме Војислављеве су као што напред **рекох** (підкреслення наше. — В. Я.), слике...» [12; 157]; «Шта је Змај поред све оскудице у правој песничкој инспирацији, ...с једне стране, великој вештој техници својих стихова, а с друге, томе што се у нас публика, као што напред **рекох** (підкреслення наше. — В. Я.), још није научила да прави разлике између поезије и стихова» [12; 106]; «Појам укуса **рекосмо** (підкреслення наше. — В. Я.) да је сложен» [7; 28]. «Као што **рекосмо** (підкреслення наше. — В. Я.), човек има утисак као да слуша неучена, нешколована, недовољно образована човека, и утисак врло непријатан» [7; 31]; «Али, као што **рекох** (підкреслення наше. — В. Я.), та врста васпитања није посао књижевног наставника» [7; 46]; «Поглавито, као што **рекох** (підкреслення наше. — В. Я.), треба обраћати пажњу на мане» [7; 49].

У суто граматичному розумінні аорист «означає минулий доконаний час... Це проста дієслівна форма, якою найчастіше позначаються дії, закінчені безпосередньо перед моментом мовлення, або трохи раніше, у безпосередньому минулому» [15; 23].

Необхідно зосередити увагу й на наступному: аорист додає живості й інтенсивності художньому викладу. Ця претеритальна форма характеризується тим, що дії, висловлені за допомогою аориста (у безпосередньому, віддаленому і далекому минулому) сприймаються як пережиті самим мовцем.

Не менш частотним у доробку різних представників сербської художньої критики є й використання у вставних реченнях аналітичних форм минулого часу, зокрема **перфекта** від дієслова **рећи**: «Та критика, као што је више пута лепо **речено** (підкреслення наше. — В. Я.), уопште не “оцењује”... [7; 71]; «Како **смо** више пута **рекли** (підкреслення наше. — В. Я.), “Живот св. Симеуна” део је типика, а то значи да је он део једног по превасходству прозаичног списа...» [8; і 10]; «Код Панонских легенди још, **рекли смо** (підкреслення наше. — В. Я.) да су оне, по данашњем мишљену, писане првобитно глагољицом...» [8; 211].

Аналогічну стилістичну функцію виконують також ті дієслова, що у відповідному контексті за своєю семантикою максимально наближаються до дієслів мовлення: «И када је важност критике таква, и када нам критика онако жалосно стоји као што илуструје пример који малочас **наведох** (підкреслення наше. — В. Я.), — лако је погодити где је извор, где је корен злу...» [12; 332–333]; «Мисао, коју овде **изнех** није нова; па она је у нашој книжевности већ толико пута **исказивана**... (підкреслення наше. — В. Я.)» [12: 333]; «Овај број од десет азбучних слова узет је према десет заповести божјих датих Мојсију: О Мојсију **се**, видели **смо**, **говори** (підкреслення наше. — В. Я.) у уводу...» [13; 98]; «Ово што овде, сасвим уопште, **наведосмо** (підкреслення наше. — В. Я.) о карактеру поезије Војислављеве, изгледа да није велико признање његовог поетског талента...» [12; 157]; «А то **поменусмо** да утврдимо да и ми имамо свој, српски стил, и да укажемо на потребу да тај стил треба и неговати и српској књижевности» [12; 201].

На окрему увагу заслугоує використання претеритальної гами у критичних творах **Павле Поповича**, адже манера цього критика часто максимально наближається до стилю художнього твору, а подекуди й до розмовного стилю: особливо це стосується розлогіх історико-літературних оповідних пасажів, наративна довершеність яких великою мірою заснована саме на використанні синтетичних претеритальних конструкцій, причому не лише аориста, а й імперфекта. **Імперфект** у сербській мові позначає минулий недоконаний час, що означає тривалу дію, як правило, без конкретної вказівки на термін її закінчення. Тому в літературній мові він здебільшого вживається, коли треба

підкреслити тривалість або повторюваність дії чи ж додати оповіді переконливості за рахунок нюансу сприйняття дії як безпосередньо пережитої мовцем [див. 15; 112–113]. Проілюструємо вищезазначене конкретними прикладами: «Мисионарство грчке цркве **бејаше** (підкреслення наше. — В. Я.) веома **занемарено** у то време, и Фотије **настојаше** (підкреслення наше. — В. Я.) да се то обнови. Он **упућиваше** (підкреслення наше. — В. Я.) Константина на ту врсту активности и **повераваше** (підкреслення наше. — В. Я.) му разне мисије» [13; 164]; «Владаоци ове државе **бејаху** (підкреслення наше. — В. Я.) Мојмир (од 830. од прилике), његов синовац Растислав (од 846), синовац овога Светоплук (од 870), Мојмир II (од 894). На западу Моравске државе **бејаше** (підкреслення наше. — В. Я.) франачка држава, ...у којој... **владаху** (підкреслення наше. — В. Я.) даљи чланови каролиншке династије...» [13; 166]; «По повратку Константин оде брату на Олимп. Док **се** они **бављаху** (підкреслення наше. — В. Я.) тамо, деси се у Цариграду важна промена на патријаршиском престолу: 858. би збачен патријарх Игњатије а његово место заузе Константинов пријатељ Фотије» [13; 165].

Як висновок підкреслимо, що проаналізований матеріал дає всі підстави кваліфікувати претерити як вагомий стилетворчий елемент сербського критичного дискурсу кінця XIX — початку XX ст., який є невід'ємною частиною загального літературного процесу. Досліджуючи претерити, ми намагалися враховувати різні параметри й відштовхуватися від того, що, з одного боку, для «класичної» манери художньої критики загалом не є характерним частотне вживання стилістично та експресивно маркованих, особливо синтетичних претеритальних форм. З іншого ж боку, в галузі мовного арсеналу сербський критичний дискурс має багато спільного з художньою літературою й не поступається їй у царині образності та виразності, не кажучи вже про те, що критики часто пропонують справжні зразки суто художнього переосмислення дійсності та літературних творів.

Не можна знехтувати й тим фактом, що кожен зі згаданих критиків відзначався неабияким письменницьким хистом, тобто вживання претеритів являє собою водночас і вияв дії певних канонів, і вияв індивідуального стилю останніх.

Що стосується частотності вживання претеритальних форм у рамках критичного дискурсу, то це, безумовно, також вагомий формотворчий елемент стилю: тут уже йдеться про індивідуальну манеру критика, тобто про те, які саме темпоральні конструкції превалюють, які з них мають домінуючий, а які —

периферичний характер, що є спільного й відмінного у творчій манері різних представників критичного напрямку.

Певна річ, центральним було і залишається питання про те, які саме претеритальні форми використовуються в контексті, а також про власне теоретичне визначення останніх та їхніх реальних обрисів у рамках критичного дискурсу:

— так, зокрема, плюсквамперфект (обидва його семантично еквівалентні варіанти — з допоміжним дієсловом у імперфекті та з допоміжним дієсловом у перфекті) є яскравим стилетворчим засобом: адже він використовується на початку або в кінці абзаців для своєрідного обрамлення, «інкрустації», оздоблення тексту, Плюсквамперфекти посилюють акцент саме на дієслові; вони часто-густо використовуються в реченнях, які містять важливий, часто глобальний висновок;

— претеритальні конструкції (аористи і перфекти), базовим елементом яких є дієслова мовлення (або контекстуально семантично близькі до них дієслова), у вставних реченнях є саме тим стилетворчим елементом, який об'єднує художній і розмовний стилі та стиль художньої критики. ми натрапляємо на багато схожих, майже ідентичних стилістичних «ходів», зворотів із перфектом і аористом, усталених виразів на зразок «*као што рекох*», «*као што је било речено*» тощо у доробку кожного з досліджуваних критиків. Це тим більш показово, якщо врахувати, що і Л. Недич, і Б. Попович, і П. Попович були прекрасними лекторами;

— загалом мова кожного з критиків має *індивідуальні особливості*. Так, наприклад, мова творів Й. Скерлича не рясніє синтетичними претеритами; у Л. Недича і Б. Поповича вони вживаються трохи частіше; а от в історико-філологічних розвідках Павле Поповича їх можна побачити дуже часто, що є характерною ознакою його індивідуального стилю.

### Література:

1. *Deretić J.* Kratka istorija srpske književnosti. — Beograd: BIGZ, 1990. — 373 s.
2. *Тартаља И.* «Човек у књижи» Љ. Недића. Студије и критике Љубомира Недића // Српска књижевна критика. — Књ. 7. — Нови Сад: Матица Српска-Београд: Институт за књижевност и уметност. — Нови Сад: Будућност, 1977. — 360 с.
3. *Поповић Б.* Антологија новије српске лирике. — Београд: Српска књижевна друга, 1983. — 354 с.
4. *Селіванова О. О.* Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. — Полтава: Довкілля, 2006. — 716 с.



5. *Ахманова О. С.* Словарь лингвистических терминов. — М.: Сов. энциклопедия, 1969. — 608 с.
6. *Михайлов Н. Н.* Теория художественного текста. — М.: Academia, 2006. — 224 с.
7. *Поповић Б.* Огледи и чланци из књижевности. — Београд: Просвета, 1959. — 368 с.
8. *Поповић П.* Расправе и чланци. — Београд: Српска књижевна задруга, 1939. — 386 с.
9. *Скерлић Ј.* Писци и књиге. — Т. II. — Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2000. — 499 с.
10. *Стевановић М.* Начин одређивања значена глаголских времена // Јужнословенски филолог. Повремени спис за словенску филологију. XXII књ. 1–4. — Београд: Српска Академија наука: Институт за српски језик, 1957–1958. — С. 19–48.
11. *Сладојевић П. Ч.* О основним временским категоријама употребе глаголских облика у српскохрватском језику. — Београд: Научно дело, 1966. — 115 с.
12. *Недић Љ.* Студије и критике Љубомира Недића // Српска књижевна критика. — Књ. 7. — Нови Сад: Матица Српска–Београд: Институт за књижевност и уметност. — Нови Сад: Будућност, 1977. — 360 с.
13. *Поповић П.* Сабрана дела. — Књ II. — Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2001. — 499 с.
14. *Толстой Н. И.* Сербскохрватско-русский словарь. — М.: Русский язык, 2000. — 736 с.
15. *Вуксановић Ј.* Речник језичких појмова. — Београд: Бона Фидес, 1997. — 222 с.
16. *Мова і культура.* — Вип. 10, том 12 (112).

## Стилістична транспозиція аналітичних і синтетичних темпоральних конструкцій зі значенням минулого як джерело їх експресивності в есеїстичній творчості Йована Дучича

Система минулих часів сербської мови являє собою надзвичайно цікавий матеріал як з точки зору своєрідності її формування в діахронічному плані, так і з погляду її сучасного стану та функціонування дієслівних конструкцій зі значенням минулого. Характеризуючи цю систему в цілому, відзначимо, що на сучасному етапі в її межах наявні чотири минулі часи: перфект, плюсквамперфект, аорист та імперфект, два перші з яких за своєю структурою є аналітичними (складними) конструкціями, а останні — синтетичними (простими) утвореннями. Аналітизм і синтетизм є типологічними рисами мовної структури, котрі можна розглядати і як вияв мовної асиметрії.

Система часових форм певної мови завжди є своєрідним красномовним втіленням філософської категорії часу, оскільки час як одна з форм буття поряд із категорією простору є ключовим елементом опису структури буття, зафіксованої в часі. Час і простір можуть кваліфікуватися і як абстрактні характеристики буття, і як конкретні його структури, що характеризують поліфонічний розвиток різноманітних процесів, — адже саме час і простір визначають вихідні орієнтації, на основі яких і базується будь-яка відома картина світу. Особливе розуміння синтетизму й аналітизму представлено в працях Ш. Баллі, Є. Д. Поливанова, Б. О. Успенського та інших учених, що відштовхувалися від співвідношення плану вираження і плану змісту мови на рівні морфем\*. Особливо детально і своєрідно відображення питання взаємовідношень між

---

\* Див., напр.: Аналитические конструкции в языках различных типов. — М.-Л., 1965; Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. — М., 1955; Гак В. Г. Об использовании идеи симметрии в языкознании // Лексическая и грамматическая семантика романских языков. — Калинин, 1980; Карцевский С. Об ассиметричном дуализме лингвистического знака // Звегинцев В. А. История языкознания XX века в очерках и извлечениях. — Ч. 2. — М., 1965; Успенский Б. А. Структурная типология языков. — М., 1965.

граматичними й логічними категоріями, тобто зв'язку між мовою і мисленням, на нашу думку, набувають у відомій монографії датського лінгвіста Отто Єсперсена «Філософія граматики» (1924). Ця праця має безпосереднє відношення до спроб інтерпретувати синтетизм і аналітизм через призму поняття мовного прогресу. У XIX ст. лінгвісти в основному вважали більш довершеними синтетичні (флективні) мови. На початку XX ст. поширення набуло міркування О. Єсперсена, відповідно до якого синтетизм являє собою більш архаїчне явище, ніж аналітизм, і, отже, всі мови розвиваються, просуваючись від синтетизму до аналітизму. Як зазначає Б. Льїш, автор передмови до згаданої монографії,

«Єсперсен ставить собі за мету з'ясувати, які категорії мислення знаходять відображення в граматичних категоріях і якою мірою граматичні категорії відповідають логічним або розходяться з ними. Виходячи з такої постановки питання, Єсперсен висуває, наприклад, проблему взаємовідношень між граматичною категорією часу (*англ.* tense) і категорією реального часу (*англ.* time) та ряд інших подібних проблем» [Єсперсен, 5].

Однак синтетизм і аналітизм не виявляються в мовах у чистому вигляді: кожна мова містить поєднання синтетичних і аналітичних форм у певному співвідношенні.

«Із розвитком мови синтетичні форми й конструкції можуть замінюватися аналітичними, які, у свою чергу, можуть перетворюватися на синтетичні. У мовах постійно формуються конструкції аналітичного типу, оскільки сполучення слів є найбільш простим і прозорим (мотивованим) способом номінації. Такі утворення можуть і надалі витіснити синтетичні форми або перетворюватися на синтетичні структури» [Лингвистический энциклопедический словарь, 451].

Говорячи про сучасний стан системи минулих часів сербської мови (проте не претендуючи на вичерпну в межах цієї статті відповідь щодо причин паралельного функціонування аналітичних і синтетичних конструкцій зі значенням минулого в сучасній сербській літературній мові), ми сконцентруємося на особливостях функціонування складових цієї системи у зразках художньої прозової творчості одного з блискучих представників літератури сербського модерну — поета і прозаїка Йована Дучича. Художній твір відкриває якнайширші можливості для дослідження специфіки «життя» темпоральних конструкцій зі значенням минулого поза сухими рамками граматики, незалежно від формату правильності їх вживання з погляду існуючих граматичних норм, — у художньому контексті.

Незважаючи на свою досить розгалужену структуру в порівнянні, зокрема, зі східнослов'янськими мовами, давно сформована система минулих часів сучасної сербської літературної мови не є повністю закритою й незмінною в тому розумінні, що й нині вона зазнає деяких змін. Про це свідчить і мовна практика, і лінгвістичні дослідження, серед яких одним із найавторитетніших можна вважати розвідки відомого югославського славіста Б. Терзича, котрий підкреслює, що

«...система дієслівних часів збереглася у сучасній сербськохорватській мові майже в тому самому вигляді, у якому вона існувала в давньоруській мові найдавнішої доби. Щоправда, протягом останніх десятиліть помітна тенденція до скорочення вживання імперфекта, плюсквамперфекта і другого футура, лише частково аориста. З цього випливає, що в сучасній сербськохорватській мові намічається той шлях у розвитку системи дієслівних часів, який російською мовою давно пройдений. ...Сербськохорватський перфект за своєю структурою відповідає давньоруському перфекту найдавнішої доби. Втрата дієслова-зв'язки, що визначала особу, в російській мові призвела до того, що визначати особу став займенник... З ряду перерахованих вище даних випливає, що сербськохорватська мова в багатьох відношеннях архаїчніша за російську. Цей факт неодноразово підкреслювався істориками російської мови (В. В. Виноградовим, П. С. Кузнецовим, Л. А. Булаховським, П. Я. Черних, З. Г. Розовою, ...також основоположником сербської русистики Р. Кошутичем. Вони вважали, що при вивченні російської мови необхідно використовувати дані сучасної сербської мови» [Терзич, 28, 29].

Гадаємо, що ці тези абсолютно справедливо можна віднести не тільки до російської мови, а й до всіх східнослов'янських.

Певна річ, переконливою ілюстрацією специфіки функціонування дієслівних конструкцій зі значенням минулого міг би стати не лише синхронний зріз розвитку сербської мови часів розквіту модерну в сербській літературі. Однак нами не випадково обраний цей період: адже саме цю епоху (1878–1918) академік Павле Івич цілком аргументовано називає епохою кристалізації стандартної мови:

«Більше, ніж будь-яку іншу епоху в історії, останні десятиліття XIX століття і початок двадцятого відзначають як час швидкого і переважно безперешкодного розвитку сербської літературної мови. Міцний фундамент цієї мови був закладений протягом попереднього періоду, ...сили вже не потрібно було розпорощувати на суперечки, що стосувалися основних проблем, звуковий

і морфологічний вигляд мови був уже утверджений, і на порядку денному залишалися питання, пов'язані з формалізацією й поповненням саме в тих сферах, у яких розвинута літературна мова відрізняється від бідної, — словникового складу й синтаксису. Умови для втілення цих завдань були відносно сприятливими. У ході прогресивного розвитку просвітництва й культури з'являлося все більше письменників, котрі своєю діяльністю розширювали виражальні можливості мови, а одночасно зростала й кількість читачів, що давало першим змогу якомога більше друкуватися» [Ивић, 256].

У цей же період відбувалося становлення так званого «белградського стилю», який найяскравіше проявився в літературній критиці й есеїстиці, а також споріднених областях прози.

«Цей “стиль” ..., власне, й не є різновидом стилю в прямому розумінні цього слова. Стиль неминуче варіює залежно від жанру тексту й теми твору.. Представники белградського “стилю” були великими індивідуалістами, з тільки їм властивою індивідуальною манерою висловлення. Те, чим їх твори в цілому вирізняються від усього, що їм передувало, — це розширення виражальних можливостей. Більш багатий словниковий запас, виразніша синтаксична будова, більша пристосованість тональності й темпу викладу до предмету, про який мовиться, коли це необхідно, — інтелектуалізованість мови — такими є ознаки текстів, що найбільш повно уособлюють белградський стиль» [Белић, 197].

Золотий вік сербської есеїстики (хоч це й не конкретизується в жодній історії літератури) припадає на період між двома світовими війнами. За своїми формальними особливостями, як про це вдало писав критик Й. Христич, есе перебуває завжди «між»: воно не є ні «чистою» критикою, ані зовсім «чистою» філософією, поєднуючи в собі переваги кожного з цих жанрів, проте й не підпадаючи під жодне з притаманних їм обмежень. Саме в такому інтелектуальному й художньому «кліматі» виникла есеїстична проза Йована Дучича, яка «охоплює літературні портрети, есе морального й філософського характеру. Багато його тем вперше увійшли у ...сербську літературу в добу просвітництва, з Доситеєм. Але у Дучича і тут, так само, як і в інших сферах його діяльності, художня спрямованість і стилістична вишуканість є набагато важливішими, ніж самі теми» [Деретић, 268, 269].

Якщо говорити про есеїстичну творчість Йована Дучича, то треба насамперед підкреслити, що вона все-таки, на нашу думку, несправедливо залишилась в тіні його геніальних поетичних творів: несправедливо насамперед тому, що за зовнішньої прозорістю

тексту есе криється не лише величезна внутрішня духовна сконцентрованість, багатство життєвого досвіду та самоіронія, освіченість і надзвичайна природна обдарованість, а й справжнє розмаїття художніх засобів, якого автор великою мірою досягає саме завдяки стилістичним прийомам, пов'язаним з функціонуванням темпоральних конструкцій зі значенням минулого. А це, в свою чергу, продиктовано винятковою здатністю автора в гранично стислій афористичній формі точно й лаконічно висловити глибокий і концентрований зміст. Не випадково використання дієслівних конструкцій із значенням минулого часу за своїм характером часто є таким, що тяжіє до гномічного.

На перший погляд, використання темпоральних конструкцій із значенням минулого в есеїстиці Й. Дучича не є дуже складним: адже перше місце за кількістю тут, безперечно, посідають перфекти, тоді як аорист, імперфекти й плюсквамперфекти залучаються порівняно рідко. Тобто його есе аж ніяк не рясніють різними дієслівними часовими формами, як того можна було б очікувати, виходячи з художніх достоїнств тексту. Тому цікаво дослідити, за рахунок чого автор досягає такої стилістичної довершеності.

Теоретично індикативне значення перфекта у сучасній сербській літературній мові «служить для визначення дії, що відбувалася в минулому, ...причому без уточнення, коли саме в минулому. Таке основне значення перфект має незалежно від того, яким є вид дієслова. Воно визначене поняттям про минулий час, коли відбувалася дія, без уточнення його рамок» [Согас, 66]. Розглянемо в цьому контексті деякі випадки вживання форм перфекта у Й. Дучича, враховуючи також і ту обставину, що в сучасній сербській літературній мові, принаймні на рівні звичайного повсякденного мовлення, конструкції з використанням перфекта є найчастотнішими і найбільш семантично й стилістично нейтральними, тобто такими, за допомогою яких із погляду мовної норми можна описати практично будь-яку дію (або кілька дій) у минулому.

Незважаючи на все вищесказане, в есеїстиці Й. Дучича звичайні темпоральні конструкції з використанням перфектів несуть набагато вагомніше семантико-стилістичне навантаження. Скажімо, наступні приклади можна згрупувати за певними ознаками такого кшталту: «Проперције, најстраснији песник римског доба, страда што га његова Цинтија вара; и пева истој Цинтији, како ће понети људи његову посмртну урну од црног оникса, пуну мириса из Сирије, а на његовом гробу

читати ове речі: «Онај који, *сад*, почива овде, — **Био је** *некада* роб љубави само једне» [Дучић, 79]; «На Истоку су жене за новац најлакомије; Али је то разумљиво, пошто **су** на Истоку *до јуче* **продавали** жене на пазару као воће, брашно и камиле» [Дучић, 95]; «Овако **је умро** (Александар Македонски — коментар наш. — В. Я.) с уверењем да нико није јачи од њега; и с правом **је веровао** за себе да је бог, као што га **је уверавао** и Амонов свештеник у Египту» [Дучић, 81]. Поряд із використанням перфектив — дуже поширеного різновиду аналітичних конструкцій із значенням минулого — перші два речення об'єднують наступні загальні моменти: у них наявні слова, що уточнюють часові рамки дій (відповідно — *некада* — «колись» і *до јуче* — буквально «до вчорашнього дня», точніше контекстуальне значення — «донедавна»). У третьому ж реченні порушено реальний ланцюг послідовності минулих подій, що виражаються за допомогою конструкцій з використанням перфектив, адже насправді спочатку священник *запевняв* Олександра Македонського в тому, що він є богом, потім він у це *повірів*, і аж після цього — *помер*. Тож, зважаючи на такі обставини, вживання перфектив у наведених прикладах не можна вважати абсолютно стилістично нейтральним і тривіальним, незважаючи на те, що в граматиках основне значення цієї часової конструкції тлумачиться як дія, що відбувалася в минулому, без уточнення його рамок. Як бачимо, в кожному з цих речень минулі дії проектуються на момент мовлення, а деякою мірою — на майбутнє, оскільки під пером автора текст сприймається вже і як ретроспектива минулих подій.

Таким чином, проаналізовані приклади дають підстави говорити про певну транспозицію індикативних значень перфекта як темпоральної конструкції зі значенням минулого, що мають яскраво виражену стилістичну природу і є безперечним джерелом експресивності тексту. Академік Л. А. Булаховський так влучно характеризує природу подібних стилістичних явищ:

«Емоція (почуття) та афект (збудження) нерідко викликають зсуви «точних» значень, які первісно належали відповідним формам. Під впливом емоції або афекту певні форми розширюються в ужитку, дістаючи нові функції з більш або менш гострим психологічним забарвленням. ...Буває й так, що емоція та афект знаходять часом собі вихід у навмисній заміні точного вживання форм звернення до форм з іншим значенням. Останні, замінюючи точні, набувають забарвлення, яке їм раніше зовсім не належало, або часом і нового смислу» [Булаховський, 193–194].

Однак перфект, щоб стати стилістично забарвленим образним дієслівним часом, може вживатися й в іншому формальному вигляді:

«Таке значення може мати, перш за все, “неповний” перфект. Сама форма “неповного” перфекта в семантичному плані повинна мати характерний відтінок, відмінний від того, що його має повний перфект. “Неповний” перфект являє собою певну форму еліпсису, оскільки форма скорочується за рахунок допоміжного дієслова. Елізія виникає через необхідність живого опису подій. А стосовно часового значення “неповного” перфекта треба констатувати, що воно не є повністю тотожним значенню перфекта, вираженого повною формою. До рамок його значення входить натяк на результат дії, що виражається перфектом, тобто дії, вираженої повною формою перфекта або якимсь іншим минулим часом. Результат або наслідок як елемент значення «неповного» перфекта витікає з контексту, з мовної ситуації. Він втілюється у вигляді якогось різновиду продовження минулої дії. ...Таким чином, “неповний” перфект як коротка форма перфекта і закладена в ньому можливість продовження дії є двома складовими, що визначають експресивність “неповного” перфекта. Коротка форма перфекта, яку являє собою “неповний” перфект, уможливорює прискорення темпу розповіді та за рахунок цього робить виклад більш динамічним і живим» [Согас, 66–67].

Відзначені особливості «неповного» перфекта яскраво виявляються в наступному реченні: «Зато *је* најчаробнија судбина у историји човека *био* живот Александров, који *је освојио* највеће царство на свету, и затим **умро**, не знајући ни за један пораз, пораз који би иначе доживео *да није умро* младићем» [Дучић, 81]. У цьому реченні сконцентровано багато інформації, яка спонукає до роздумів, тож, аби запобігти його громізdkості та водночас прискорити темп, автор і вдається до використання «неповної» форми перфекта (*умро*). Її експресивність ще більше виграє від контекстуального оточення, де в даному разі фігурують також три повні форми перфекта (*је био*, *је освојио* та *(да)није умро*), остання з яких, власне, вжита більше не в значенні такої, що ілюструє минулу дію, а в значенні «*якщо, якби*».

Будь-який літературний твір можна розглядати як певний різновид акту комунікації між автором і читачем. Особливо це стосується есе, в яких автор щедро ділиться з читацькою аудиторією своїми роздумами і почуттями, свідомо чи несвідомо посилюючи експресивність оповіді. Проте з матеріалу видно, що



«...експресивне значення... витікає не з якогось одного чинника, а ...з комплексу різних особливостей осіб, що вступають до комунікації, а також із їх ставлення і настрою по відношенню до інших учасників комунікації або до предмету комунікації» [Prčić, 24].

Своєрідного забарвлення в есеїстиці Й. Дучича набувають і синтетичні темпоральні конструкції зі значенням минулого, якот: імперфект і аорист. Теоретично імперфект означає «дію, котра відбувалася в минулому паралельно з якоюсь іншою дією... По відношенню до часу мовлення це дії, що в минулому відбувалися зазвичай перед очима самих мовців або якимось впливали на їхні переживання...» [Stevanović, 402]. За допомогою імперфекта позначаються також тривалі дії в минулому, які змінюють одну одну.

Значення імперфекта, як й аориста, не випадково були предметом багатьох мовознавчих дискусій. Якщо за уважити, що обидві ці часові форми найчастіше замінюють перфект перфективних та імперфективних дієслів, то виникає запитання, чи взагалі ці два дієслівні часи мають індикативні значення. Адже тлумачення значення імперфекта як тривалої дії в минулому не є вичерпною інтерпретацією, яка б виявляла важливу складову значення імперфекта. Насправді ж імперфект означає дію, що відбувалася в минулому, причому одночасно з якоюсь іншою дією. Югославський лінгвіст М. Чорац так визначає суть цієї складової: «Одночасність двох дій, що відбуваються і одна з яких виражена імперфектом, — це важливий компонент значення імперфекта і джерело його експресивності» [Čorac, 68]. Деякі граматисти навіть називають імперфект у своїх мовах різновидом теперішнього часу в минулому\*. П. Сладоевич підкреслює момент переживання, безпосередньої участі в дії, вираженій імперфектом\*\*. Академік М. Стеванович висловлює своє бачення трактування цієї часової форми і робить ще одне суттєве доповнення:

«...Імперфект не має понятійного значення, яке б означало якийсь момент часу без експресивного нальоту... Тому цей час ми не можемо назвати ніяк інакше, ніж часом зі стилістичною природою. Імперфект не має транспозиції свого значення, а є лише формою транспозиції перфекта» [Stevanović, 634].

\* Див., напр.: Ph. Marton. Comment on parler en français. Paris, 1913 або M. Grévisse. Le Bon Usage. Duculot. Paris, 1955.

\*\* Напр.: P. Sladojević: O imperfektu u srpskohrvatskom jeziku // Južnoslovenski filolog. — XXI, 1–4. — SANU, Beograd, 1953–1954.

Наступні приклади демонструють особливості функціонування цих часових форм у художньому контексті, який завжди «вистає на поверхню» якісь, на перший погляд, латентні особливості або компоненти значення: «*Није човек знао зашто га некад жене гледаху као пијавице, ни да су га тад људи мрзели јер нису имали ширину његових груди и снагу његових мишића*» [Дучић, 80]; ...А пошто не постоји судија, на постоји, **учаше** Епикур, ни страшни суд, тај отров људске мисли и живота на овом свету» [Дучић, 37]; «Љубав све **испуни** и све **замени**» [Дучић, 88]. З одного боку, наведені приклади, безперечно, підкріплюють теоретичні визначення граматистів. З іншого — кожен контекст є своєрідним. Характерним у цьому відношенні видається погляд професора М. Сибиновича, де

«одним з важливих правил діалектичної теорії значення є такий момент, що успішна інтерпретація має бути заснованою на прийнятті до уваги тоталітету контексту. ...Можна сказати, що... необхідно розрізняти два види контексту: вузький і широкий контекст, який ще називається “малим” и “великим” контекстом або макроконтекстом і мікроконтекстом» [Сибинович, 74–75].

Так, використання аориста в останньому прикладі є близьким до його функціонування у фразеологізмах — прислів'ях, приказках тощо, коли дія проєктується і на момент мовлення, і на минулий час, і на майбутній, тобто сприймається як універсальна позачасова істина.

У зв'язку з цим неминуче виникає питання про зміст і статус моменту мовлення. О. Есперсен у своїй відомій монографії намагається кваліфікувати це поняття:

«Але що таке теперішній час? Теоретично — це точка, що не має ніякої тривалості, подібно до того, як у теоретичній геометрії вона не має вимірів. Нині, “зараз” — це тільки плинна межа між минулим і майбутнім. Проте на практиці “зараз” означає проміжок часу зі значною тривалістю, що сильно змінюється залежно від обставин...» [Есперсен, 302].

Ця теза повністю підтверджується нашими прикладами, більше того, можна сказати, що іноді поняття моменту мовлення є взагалі досить абстрактним. Продовжуючи свою думку й переходячи до порівняльної характеристики аориста й імперфекта, О. Есперсен зазначає:

«Із деяким перебільшенням можна навіть сказати, користуючись біблейським висловом, що імперфект вживає той, кому один день здається тисячоліттям, а аорист — той, кому

тисячоліття здається одним днем. ...Ми будемо набагато ближчими до істини, якщо скажемо, що розбіжність полягає у швидкості, з якою ведеться розповідь; якщо той, хто говорить, бажає, перераховуючи події, скоріше підійти до нинішнього моменту, він обере аорист; якщо ж, навпаки, він зволікає й відволікається на сторонні деталі, то вживатиме імперфект. Таким чином, ця розбіжність, по суті, є різницею в темпі: імперфект — *lento*, а аорист — *allegro*, або же відповідно *retardando* і *accelerando*» [Есперсен, 323].

В одному з есе Й. Дучича знаходимо такий приклад, де ефект подібного ніби «позачасового» сприйняття аориста має стилістичну природу: «Она (*смерт* — коментар наш. — В. Я.) **нагряди** човеково тело и **унакази** његов израз лица, претворивши најлешшу човекову амфору у безформну и гадну масу» [Дучић, 56]. Значення виділених однорідних дієслів вказують саме на одномоментність і закінченість дії, що відбувається в досить швидкому темпі.

Згадана класична монографія О. Есперсена є дуже своєрідною й цікавою, однак, враховуючи той факт, що лінгвістичний аналіз автором проводиться в основному на матеріалі германських і романських мов, зазначимо, що з її автором не в усьому можна беззаперечно погодитися. Це насамперед стосується твердження, що «...імперфекту, на відміну від аориста, часто притаманне значне емоційне забарвлення» [Есперсен, 323]. Така теза не може бути повністю коректною, зокрема, по відношенню до слов'янських літературних мов, у яких, наприклад, форми імперфекта збереглися лише в тих із них, де зберігся й аорист. Більше того,

«змішування форм аориста та імперфекта значною мірою зумовлювало і прискорювало занепад форм обох часів у слов'янських мовах, що був пов'язаний із розвитком видотворчої системи слов'янського дієслова. Інтенсивна взаємодія форм простих минулих часів могла бути результатом повної омонімії форм імперфекта й аориста багатьох дієслів внаслідок стягнення головних у формах імперфекта» [Вступ до порівняльно-історичного вивчення слов'янських мов, 329].

Таким чином, проаналізований матеріал дає багатий ґрунт для висновків про те, що художня література як вищий вияв літературної мови, тобто художній контекст в широкому розумінні цього поняття, збагачує суто граматичні, «класичні» можливості використання темпоральних конструкцій зі значенням минулого, створюючи умови для виникнення емоційних зсувів

стилістичної природи. Це стосується як аналітичних, так і синтетичних утворень, що в художньому творі значно розширюють свої «запрограмовані» семантико-стилістичні рамки.

### Література:

1. Белић А. Београдски стил // Наш језик. — II (1934). — С. 34.
2. Булаховський Л. А. Нариси з загального мовознавства. — К.: Рад. школа, 1955. — 248 с.
3. Вступ до порівняльно-історичного вивчення слов'янських мов (За ред. О. С. Мельничука). — К.: Наук. думка, 1966. — 595 с.
4. Деретић Ј. Поетика српске књижевности (Библиотека Албатрос). — Београд: Филип Вишњић, 1997. — 421 с.
5. Дучић Ј. Благо цара Радована: књига о судбини; Јутра са Леутара: мисли о човеку. — Београд: Прозаик, 1996. — 541 с.
6. Есперсен О. Философия грамматики. — М.: Изд-во иностранной литературы, 1958. — 404 с.
7. Ивић П. Целокупна дела. Преглед историје српског језика. — Т. VIII. Сремски Карловци–Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998. — 344 с.
8. Лингвистический энциклопедический словарь. — М.: Сов. энциклопедия, 1990. — 685 с.
9. Поповић Р. Књига о Дучићу. — Београд: БИГЗ, 1992. — 232 с.
10. Сибиновић М. Нови оригинал. Увод у превођење. — Београд: Научна књига, 1990. — 194 с.
11. Терзић Б. Руско-српске језичке паралеле. — Београд: Славистичко друштво Србије, 1999. — 370 с.
12. Прџић Т. Семантика и прагматика рећи. Sremски Karlovci–Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1997. — 149 s.
13. Stevanović M. Savremeni srpskohrvatski jezik. — Tom II. — Beograd: Naučna knjiga, 1969.
14. Ćorac M. Stilistika srpskohrvatskog književnog jezika. — Beograd: Naučna knjiga, 1974.

## Аорист у поезії та прозі Й. Дучича

Час як одна з форм буття й важлива філософська категорія в різних своїх проявах був і залишається об'єктом дослідження багатьох наук. Проте категорія часу в широкому філософському абстрактному сенсі знаходить своє відображення й у більш конкретних сферах, найпоказовішою серед яких, напевно, є мова як основний засіб комунікації. Система дієслівних часів конкретної мови, в даному разі сербської, є однією з важливих складових і релевантною типологічною рисою її граматичної структури в системі слов'янських мов і, ширше, — на індоєвропейському мовному тлі.

Відомий сербський мовознавець-славіст професор Богдан Терзич в одній зі своїх монографій підкреслює, що

«система дієслівних часів збереглася в сучасній сербській мові майже у тому самому вигляді, в якому вона існувала в *давньоруській* мові найдавнішої періоду. Щоправда, протягом останніх десятиліть помітною стала тенденція до звуження вживання імперфекта, плюсквамперфекта і другого футура, лише частково — аориста. Звідси випливає, що в сучасній... сербській мові намічається той шлях в розвитку системи дієслівних часів, який російська мова давно пройшла» [Терзич, 28].

Це, звісно, повною мірою стосується не лише російської, а й усіх східнослов'янських і багатьох західнослов'янських мов.

Дослідження специфіки формування й еволюції темпоральних конструкцій зі значенням минулого будь-якої мови як системи взагалі й аориста зокрема вимагає серйозного ретельного діахронічного екскурсу в її історію. Адже, як підкреслював великий лінгвіст-філософ О. О. Потебня,

«будь-яке пізнання по суті є історичним і має для нас значення лише стосовно майбутнього; ...Кожне спостереження даного моменту спонукає до споглядання попереднього й витягається в нитку історії, нитки сплітаються у тканину життя, що постійно відновлюється» [Потебня; 25; 642].

Вагомий філософський зміст цих тверджень важко переоцінити, особливо на тлі літературних творів різних жанрів, що репрезентують сформовану літературну мову народу на досить високому рівні її розвитку, де, природно, окрім суто формальних ознак і семантичного навантаження на перший план виходить

й інші, не менш вагомі параметри й чинники. Зважаючи на це, комплексне дослідження окресленого кола проблем вимагає попереднього детального аналізу особливостей функціонування кожної з темпоральних конструкцій зі значенням минулого в сербській літературній мові.

Оскільки в межах цієї розвідки ми не зможемо проаналізувати увесь комплекс питань, пов'язаних зі згаданою проблематикою (зрештою, це й не було нишим безпосереднім завданням), обмежимося з цього приводу лише деякими зауваженнями загального характеру. В усіх історичних пам'ятках сербської мови, починаючи з найдавнішого періоду (зокрема у пам'ятках старослов'янської мови сербськохорватської редакції XII–XIII ст. — «*Мирославово евангеліє*», «*Вуканово евангеліє*» тощо), рукописах XIII–XV ст. (коли сербська мова вже майже повністю набула своєї сучасної фонологічної, морфологічної, синтаксичної конфігурації), писаннях XV–XVIII ст. (коли в межах відповідного ареалу з'являється багата художня література та на різних територіях і з різних причин виникають тенденції до створення єдиної літературної мови), пам'ятках словесності XVIII ст. (які слід розглядати окремо, з огляду на те, що в процес розвитку мови вводиться чужий елемент — русько-словенський), і закінчуючи літературними творами новітнього часу, — функціонують усі чотири різновиди темпоральних конструкцій зі значенням минулого, характерні й для сучасної сербської літературної мови, а саме: *перфект*, *плюсквамперфект*, *аорист*, *імперфект*. У структурному плані перші дві з них є аналітичними, а решта — синтетичними. Що ж стосується їх семантики, то остання, аналізована на синхронному зрізі сучасного стану сербської мови, природно, нерозривно пов'язана з історією формування та еволюції різних часових форм у слов'янських мовах.

Так, приміром, у відомій роботі А. Мейє «Загальнослов'янська мова», яка досі залишається однією з найсерйозніших і найавторитетніших спроб реконструкції граматичної будови мови-основи, говориться, що

«слов'янський аорист був формою, вживаною для розповіді про минулі події... і ... кожне дієслово загальнослов'янської мови мало простий минулий час, що називався аористом, ...витоки якого ведуть або до індоевропейських аористів, або до імперфектів. Слов'янський аорист був формою, що застосовувалася для розповіді про минулі події... Аорист на -s, котрий широко розвинувся в слов'янських мовах і згодом цілком замінив перший (тематичний — пояснення наше. — В. Я.) тип там, де аорист взагалі зберігся» [Мейє; 198–199].

Крім того, форми аориста в усіх слов'янських мовах здебільшого утворюються від основи інфінітива дієслів доконаного виду. Але «в болгарській, сербській і хорватській мовах дієслова недоконаного виду також можуть мати форми аориста» [Вступ до порівняльно-історичного вивчення слов'янських мов; 328].

Аорист, на наш погляд, є чи не найцікавішим різновидом темпоральних конструкцій зі значенням минулого, причому ця теза набуває особливої актуальності саме на ґрунті сербської мови.

Сучасні авторитетні граматики сербської мови й зокрема граMATИКА академіка М. Стевановича, стверджують, що основне значення аориста сконцентроване в такій його формі, «якою позначається дія, що відбувається в минулому, безпосередньо напередодні моменту мовлення» [Stevanović; 345]. Незважаючи на те, що дефініція, дана академіком М. Стевановичем, є дуже еластичною, вже й сам автор наголошує на евентуально широкому спектрі його виражальних можливостей. Інші відомі лінгвісти ідуть у цьому напрямку ще далі: сам той факт, що аорист як синтетична темпоральна конструкція зі значенням минулого неоднаково вживається на всьому географічному ареалі поширення сербської мови, ставить під сумнів, чи йому взагалі властиві суто індикативні, тобто неекспресивні значення [див., напр., Vuković]. Таким чином, ми безпосередньо підійшли до важливої проблеми: співвідношення загальноприйнятого, власне граматичного тлумачення значення аориста і функції цієї часової конструкції в художній літературі. Багатий матеріал щодо цього дає, приміром, поетична й прозова творчість **Йована Дучича**, видатного представника сербського модерну, літературного явища епохи кристалізації стандартної мови, яку академік П. Івич охарактеризував такими словами:

«Більше, ніж будь-який інший період в історії, останні десятиліття ХІХ століття й початок двадцятого відзначаються як час швидкого і в основному безперешкодного розвитку сербської літературної мови. ...Сили більше вже не треба було розпорошувати на суперечки з приводу суттєвих речей, звукова й морфологічна будова були вже утверджені, й на порядку денному залишилися формалізація й поповнення саме в тих галузях, у яких розвинута літературна мова найбільше відрізняється від збідненої в області словникового складу й синтаксису» [Ивић; 256].

Поетична й прозова творчість Йована Дучича дає цікавий ґрунт для вивчення й різнобічної інтерпретації значень аориста як синтетичної конструкції зі значенням минулого. Проілюструвати такий перенос значення й експресивного вживання аориста можна

прикладами з його поезій різних часів: так, у наступних уривках із віршів «Акорди» й «Самотність» насамперед саме завдяки аористам автор створює притаманну його творам неповторну ілюзію безпосередньої причетності читача до подій і переживань, а дія набуває виразно експресивного характеру: *Често све стане; још се само чује Куцање мог срца. Но исти удари Чуше* (підкреслення наше. — В. Я.) *се шумом; мирно закуцаше* (підкреслення наше. — В. Я.) *удар за ударом, из стабла...* [Дучић<sup>1</sup>; 8]; *...Док блиснуше* (підкреслення наше. — В. Я.) *небеса у часу, И шум чудан прође по самоти, Мирис липа долином се расу* (підкреслення наше. — В. Я.): *Једна душа мину* (підкреслення наше. — В. Я.) *посред ноћи...* [Дучић<sup>1</sup>; 43].

Академік Л. А. Булаховський справедливо зазначає, що «категорія часу знаходить... вияв у відповідних ознаках понять, зв'язаних з дією або станом. Проте навряд чи є мова, в якій час морфологічно був би виражений в його чистому значенні... У слов'янських мовах час виражається ознаками, взагалі щільно зв'язаними з **видовими**» [Булаховський; 190].

Справді, під пером Й. Дучича аористи використовуються для позначення дій, що відбувалися в минулому. Однак це не є звичайний опис, а жива розповідь про бурхливі події та переживання. Аористи тут вдало заміняють перфекти, оскільки замість кожної з цих конструкцій можна було б використати останні, що виглядало б цілком коректно з точки зору граматики. Проте перфекти мали б тут досить обмежений ужиток, даючи лише інформацію про час, коли відбувалися події. Тому Й. Дучич вдається до передачі такого значення за допомогою форм аористів, за рахунок чого створюється експресивність і передається напруженість подій та швидкий темп, із яким вони змінюють одна одну. Йдеться не тільки про конкретні події в їх, так би мовити, чисто «фізичному» розумінні, а часто й про описи суто психологічних переживань і станів. Такий прийом є досить характерним для творчості Й. Дучича, про що красномовно свідчать наведені приклади.

Отже, як бачимо, основний елемент подібних аористів має стилістичну природу, тобто в основі цього явища лежить своєрідна заміна значень, які первісно належали певним дієслівним формам. Такі зміни академік Л. А. Булаховський влучно називає емоціональними та афективними «зсувами» формальних значень:

«Емоція (почуття) та афект (збудження) нерідко викликають зсуви “точних” значень, які первісно належали відповідним формам



Під впливом емоції або афекту певні форми розширюються в ужитку, дістаючи нові функції з більш або менш гострим психологічним забарвленням. ...Буває й так, що емоція та афект знаходять часом собі вихід у навмисній заміні точного вживання форм звернення до форм з іншим значенням. Останні, замінюючи точні, набувають забарвлення, яке їм раніше зовсім не належало, або часом і нового смислу, ...а вибір замість точних для вираження таких думок форм ... — “зсунутих” — минулого часу ... викликається не якимсь логічними, а саме психологічними мотивами» [Булаховський; 193–194].

Саме такими є, наприклад, значення форм аориста в глибоко психологічних, емоційно піднесених віршах Й. Дучича «Шум» і «Миттєвості», вжиті для передачі завершеності дії, що відбувалася до моменту мовлення: «*Пође шум с горе јасенова, / Даде га шуми јела...*» [Дучић<sup>1</sup>; 78]; «*Она прође душом као из далека / Залутале птице у светлости маја...*» [Дучић<sup>1</sup>; 48].

Розвиваючи думку про стилістичну природу «зсуву» значення дієслівної форми, зазначимо, що основна причина семантичної транспозиції часу і способу криється у бажанні письменника мальновичо й експресивно представити момент, коли відбувається дія. Другорядним фактором, яким, проте, знехтувати не можна, є наявність у поетичній мові елементів інтенційності та спонтанності, принаймні причини транспозиції слід шукати в певній афективності особи, котра вживає переносні часові значення. Навіть з огляду на те, що вид є окремою категорією, яку необхідно відмежовувати від часового значення, елемент дієслівного виду впливає на виражальні можливості аориста: «Безсумнівно, що аорист внаслідок самого характеру його вживання... характерний більшою мірою для дієслів доконаного виду, ніж недоконаного... За допомогою аористів недоконаного виду можна розповідати про події, що мали тривалість у минулому... [Мейє; 207].

Вишукана проза Й. Дучича, котра, на жаль, і досі іноді залишається в тіні його поетичних творів, відкриває ще один, досить несподіваний ракурс для вивчення аориста, хоча в есеїстичних творах цього автора «Скарб царя Радована» і «Ранки з Леутара» ці дієслівні конструкції якраз не є частотними. Навпаки, сама манера викладу, — афористична й стисла, численні висловлювання, що зазвичай мають вагу глобальних філософських істин, диктують авторові вживання перфекта, перфекта й імперфекта в презенсі, рідше — плюсквамперфекта, ще рідше — аориста тощо. Така загальнофілософська спрямованість тексту водночас

дозволяє досить рідко вживаним темпоральним конструкціям зі значенням аориста «заграти» по-новому: *Официр се издире на људе и коње, а жена се диви његовој сили заповједника од којег имају страх људи и животиње* [Дучић<sup>2</sup>; 93]; *Смрт је већма ружна и одвратна, него што је ужасна и језива. Она нагрди човеково тело и унакази његов израз лица, претворивши најлепшу човекову амфору у бесформну и гадну масу* [Дучић<sup>2</sup>; 56]; *Орфејје сишао у Хад из љубави за нимфом Еуридиком, рано умрлом, и богови су му тамо показали њену сенку, али га богови вратише натраг, јер се преко њихове воље на њу окренуо* [Дучић<sup>2</sup>; 111].

Оскільки у своїх есе Й. Дучич говорить про поняття, що певним чином «проектуються» на вічність (життя, смерть, кохання, ненависть, ревності тощо), форми аориста, вживані ним у прозових есе, здебільшого семантично й емоційно ближчі до моменту мовлення, ніж у його поезії, більше того, — вони впливають також і на статус та часові рамки самого поняття «моменту мовлення», що стають дедалі менш виразними. Цікавий також і своєрідний фон, що його створюють аористам інші темпоральні конструкції зі значенням минулого, якот: презенс, перфект. Саме вони насамперед становлять мовний мікроконтекст, що виникає в глобальних рамках позамовного контексту, який, у свою чергу, «витягає на поверхню» асоціативні характеристики й ефект стилістичного контрасту. Він виникає, «коли до стилістично немаркованого дескриптивного значення додаються асоціативні характеристики, переводячи, таким чином, лексему... до категорії стилістично маркованих» [Рісіć; 64]. Отже, таким своєрідним стилістично менш маркованим тлом для темпоральних конструкцій із значенням аориста в прозі Й. Дучича стають емоційно нечіткі структури, побудовані на використанні інших часових форм. Вживання аориста в прозі Й. Дучича навіть тяжіє до характеристик гномічності.

Проаналізований матеріал дає можливість зробити ряд важливих теоретичних висновків. По-перше: дієслово в художньому творі значно відходить він суто граматичних канонів за рахунок транспозиції значень темпоральної конструкції, яка має стилістичну природу. По-друге: за справедливим висловом академіка М. Стевановича, розповідь за допомогою аориста є набагато експресивнішою, ніж, скажімо, за допомогою перфекта. По-третє, «транспозиція значень аориста є джерелом його експресивності. Індикативний аорист виражає й... елемент переживання дії» [Сорас; 66].

Таким чином, вживання аориста в художньому творі (поетичному або прозовому) відкриває широкі перспективи для дослідження: використання індикативного аориста, гномічного аориста, аориста в презенсі, аориста в майбутньому тощо. Насамкінець у контексті розвитку та взаємовпливу синтетичних і аналітичних тенденцій у мові зазначимо, що в сучасній сербській мові, з одного боку, наявна тенденція до певного звуження сфер застосування минулих часів (зокрема, до часткового поступового звуження вживання імперфекта і плюсквамперфекта на фоні частотного використання аналітичних форм перфекта), проте сфера використання аориста звузилася значно менше, що виходячи з унікального виражального спектру цієї часової форми, аж ніяк не можна кваліфікувати як випадковість.

### Література:

1. Булаховський Л. А: Нариси з загального мовознавства. — К.: Рад. школа, 1955. — С. 190.
2. Вступ до порівняльно-історичного вивчення слов'янських мов. — К.: Наук. думка, 1966. — 595 с.
3. Дучић Ј<sup>1</sup>. Сабрана дела. Књига I и II. — Београд: Народна просвета, 1929. — 303 с.
4. Дучић Ј<sup>2</sup>. Благо цара Радована (Књига о судбини). Јутра са Леутара (Мисли о човеку). — Београд: Прозаик, 1996. — 541 с.
5. Ивић П. Преглед историје српског језика. — Т. VIII. — Сремски Карловци–Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998. — 348 с.
6. Мејє А. Общеславянский язык. — М.: Изд-во иностр. лит., 1951. — 491 с.
7. Потебня А. А. Из записок по теории словесности. — Харьков, 1905. — 650 с.
8. Терзић Б. Руско-српске језичке паралеле. — Београд, 1999. — 370 с.
9. Vuković J. Sintaksička vrijednost imperfekta u savremenom srpsko-hrvatskom jeziku. Radovi II. — Sarajevo, 1955. — 155 s.
10. Poljanec F. Istorija srpskohrvatsko književnog jezika. — Београд: Народна проsveta, 1931. — 287 s.
11. Prčić T. Semantika i pragmatika reči. Sremски Karlovci–Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1997. — 150 s.
12. Stevanović M. Savremeni srpskohrvatski jezik. — Т. I–II. — Београд, 1964–1969. — 453 s
13. Ćorac M. Stilistika srpskohrvatskog književnog jezika. — Београд: Naučna knjiga. — 291 s.
14. Слов'янський збірник. — Вип. 9. — 2002.

## Стилістичні функції неповного перфекта в сербській літературній мові кінця ХІХ — початку ХХ ст.

Сучасні дослідження у галузі генетично споріднених слов'янських мов презентують плідний напрямок, що постійно збагачується, зокрема, за рахунок аналізу претеритальної системи як однієї з показових рис їх типологічної структури. Чи не найцікавіший матеріал у цьому плані пропонують певні синхронні зрізи розвитку мови у порівнянні з її сучасним станом та із розвитком близькоспоріднених мов. Так, сербську літературну мову кінця ХІХ — початку ХХ ст., що протягом багатьох десятиліть залишається об'єктом різнопланових лінгвістичних студій, академік Павле Івич характеризує як епоху кристалізації стандартної мови й відзначає, що

«більше, ніж будь-який інший період в історії, останні десятиліття ХІХ століття й початок ХХ відзначаються як час швидкого й загалом безперешкодного розвитку сербської літературної мови. Міцний фундамент цієї мови був закладений протягом попереднього періоду, невдалі початкові рішення було відкинуто, сили більше не потрібно було розпорошувати на суперечки щодо простих речей, фонетичні й морфологічні обриси мови було утверджено, а на порядку денному залишалися проблеми формування й оформлення мови саме у тій її царині, де розвинена мова найбільше відрізняється від бідної у сфері словникового складу й синтаксису» [Ivić; 256].

Одним із найбільш уживаних і, отже, найчастотніших елементів претеритальної системи сербської літературної мови кінця ХІХ — початку ХХ ст. та її сучасної претеритальної системи лишається перфект — аналітична форма минулого часу, індикативне значення якої «служить для позначення дії, яка відбувалася в минулому, а час цієї дії у минулому — невизначений. Таке основне навантаження перфект має незалежно від того, до якого виду належить дієслово» [Сорас; 66]. На відміну від сербської літературної мови, претеритальна система якої нараховує чотири елементи (дві аналітичні часові форми — перфект і плюсквамперфект, а також дві синтетичні — аорист та імперфект, які, щоправда, мають неоднакове поширення на території Сербії,

а окремі з них поступово зовсім виходять з ужитку), в сучасних східнослов'янських та деяких західнослов'янських мовах зі значенням минулого здебільшого фігурують форми перфекта, що складаються з дієприкметника минулого часу на -л (-в) (який, власне, й не можна повною мірою вважати перфектом, оскільки втрачено допоміжне дієслово). Однак, як слушно зазначає професор В. Станков,

«...дієслівні часи не існують ізольовано один від одного, а формують систему — темпоральну систему мови. Це створює необхідність не випускати з поля зору також і значення інших часів при вивченні значення даного дієслівного часу, тобто ясно усвідомлювати місце дієслівного часу в темпоральній системі... мови» [Станков; 5].

Тому, на нашу думку, в рамках темпоральної системи сербської мови варто було б звернути особливу увагу на таку, на перший погляд, малопомітну в стилістичному плані претеритальну форму, як перфект без допоміжного дієслова, так званий неповний перфект (*кръњи перфекат*), котрий семантично часто відповідає дієслівним формам минулого часу в усіх східнослов'янських мовах. Що стосується структурних особливостей неповного перфекта, то провідні фахівці в галузі стилістики сербської мови підкреслюють, що

«самá форма неповного перфекта в плані семантики повинна мати нюанс, котрий відрізняє його від повного перфекта. Неповний перфект являє собою окремий різновид еліпсису, оскільки втрачається допоміжне дієслово. Елізія ж виникає внаслідок необхідності поживавлення оповіді» [Сорас; 66].

Нагадаймо, що еліпсисом називається «пропуск, викидання елемента (члена) висловлювання, який може бути легко встановлений у даному контексті або ситуації (у даному мовленнєвому або побутовому контексті)» [Ахманова; 525; 293].

Переходячи до конкретного дослідження стилістичних функцій неповного перфекта в різних видах дискурсу сербської літературної мови кінця ХІХ — початку ХХ ст., треба насамперед зазначити, що навіть такий порівняно невеликий зріз її синхронного стану демонструє загальне розмаїття вживання претеритальних дієслів форм взагалі й цілу гаму відтінків неповного перфекта зокрема. До того ж аналізований лінгвістичний матеріал створює не лише картину функціонування неповного перфекта в поетичному, прозовому, драматичному дискурсі, а й, скажімо, у різних жанрах зазначених видів дискурсу, як-от: у стилістично нейтральному прозовому дискурсі та в гротескній сатиричній

прозі, у мові персонажів драматичного твору та в авторських ремарках, у поетичних пасажах прозового твору, в пейзажній поетичній ліриці та в поетичних діалогах.

Не потребує особливих доказів той факт, що семантико-емоційне навантаження дієслова, кожної дієслівної форми, зокрема претеритальної (поряд із питомою вагою імені в найзагальнішому розумінні цього поняття), у будь-якому контексті, тобто в будь-якому різновиді художнього дискурсу, важко перебільшити. Навантаження дієслова, відповідно, зростає й у більш компактных, відносно «малослівних» жанрах, якими є драма і, особливо, поезія. Говорячи про вживання претеритальних часів у мові письменників, академік А. Пецо наголошує на тому, що

«прозовий твір надає можливість своєму творцеві вільно “пересуватися” і в царині словникового складу, і в царині граматики мови, якою він творить. Поезія не дає тут стільки свободи. Звичайно, багато залежить від того, в якому часовому проміжку літератор “розміщує” дію свого твору. Проте, певна річ, поетичне слово є більш скутим щодо питань такого вибору, аніж прозове слово. І ще одне, ...поетичне висловлювання спонукає й до вживання і певних слів, і деяких форм, які, можливо, той самий письменник не вжив би у прозовому тексті. Звичайно, при такому виборі великої ваги набуває й те, чи йдеться про вільний вірш або ж письменник тут має на меті досягти певних рим. Безсумнівно, коли йдеться, принаймні, про претеритальні часи, у такому разі аж ніяк не можна залишити поза увагою граматику, властиву письменникові в його відчутті мови» [Пецо; 74].

Природно, що, вивчаючи питання, пов'язані з функціонуванням неповного перфекта в сербській літературній мові кінця ХІХ — початку ХХ ст. в системі інших часових форм, ми будемо неодноразово звертатися до деяких проблем теоретичного характеру, а, отже, до праць таких авторитетних в усьому слов'янському світі учених, як академік А. Белич, академік М. Стеванович, академік Т. Маретич, професори А. Стоїчевич, А. Мусич, П. Ч. Сладоевич та інші, які саме й заклали фундаментальні теоретичні основи дослідження темпоральної системи сербської літературної мови.

Найперше слід звернути увагу на досить «відповідальну» функцію неповного перфекта як опорного елемента характерного стилістичного прийому, а саме — вживання цих форм на початку прозової оповіді або поетичного твору. Так, приміром, формами неповного перфекта часто розпочинаються оповідання одного з видатних майстрів сербської прози досліджуваного періоду — письменника Я. Веселиновича: «Ишао у Шабаш,

ишао из Шапца — *увек у Лесци чујем* песму. Глас танак, мек, пријатан, на опет довољно јак...» (підкреслення автора. — В. Я.) [Веселиновић; 383]. Так само часто форми неповного перфекта зустрічаємо на початку сербських народних оповідань («Био (једном) млади момак...»), і в такій позиції вони одразу ж нагадують характерний початок українських та російських народних казок: «Жили-були (собі) вовк, заєць та лисиця...»; «Жили-были дед и баба...» або «Жили-были (однажды) старик со старухой...». Коментуючи синтаксичні функції неповного перфекта, академік М. Стеванович постійно спирається на твердження академіка А. Белича про синтаксичні системи дієслівних часів, способів дієслова й дієслівного виду. Підсумовуючи заслуги академіка А. Белича в галузі синтаксису сербської мови, академік М. Стеванович підкреслює, що вони полягають насамперед

«в остаточному утвердженні синтаксичних категорій, спільних для всіх цих форм, які, з одного боку, охоплюють усі випадки вживання особових дієслівних форм, дієслівних часів і способів... А це значне наукове відкриття Белич зробив у два етапи..., спочатку давши поділ часів на категорії індикатива і релатива... А в подальших своїх студіях він дійшов висновку, по-перше, про розмежування характеру дієслівного виду й дієслівного часу, власне, висновку про те, що це — дві абсолютно різні категорії, та що дієслівний вид і дієслівний час треба розглядати як дві відмінні дієслівні системи. ...Цим трьом категоріям ... Белич ще тоді дав настільки точні, настільки прості, можливо, ... на перший погляд не зовсім прозорі у формулюванні, проте напрочуд вдалі визначення, відповідно до яких: *індикативне вживання* це таке, що стосується “будь-якої реальної дії навкруги нас”, тут же знаходимо, “...якщо дія, позначувана дієсловом, відмірюється відповідно до моменту, коли ми про неї говоримо”, — це являє собою теперішній час; *релятивне вживання* — “коли дієслівна дія вимірюється відповідно до якогось іншого моменту (у минулому, майбутньому), коли відбувається подія” і *модальне* — “коли дієслівна часова форма не вживається у своїй часовій ситуації”» [Стевановић; 111].

Якщо ж говорити конкретно про використання форми неповного перфекта на початку оповідання Я. Веселиновича, то передусім треба зауважити, що даний приклад є досить цікавим, адже тут точку відліку часу й обриси темпоральної локалізації, певно, треба шукати не лише в найближчому контексті: нею, по суті, є не форма теперішнього часу від дієслова *чути* (...*увек у Лесци чујем*...): ми маємо справу з його виразною семантичною

транспозицією, — бо в даному випадку презенсом позначається дія, яка відбувалася саме в минулому, причому неодноразово повторювалася (про це свідчить дискурсний маркер, т. зв. часовий локалізатор *увек*). Отже, розглядуване речення є прикладом «...часової локативності, тобто часової локалізації, без виділення початку або кінця часового об'єкта локалізації, як це буває у випадку з часовою аблативністю або адлативністю» [Piper; 128].

Говорячи про синтаксичні функції неповного перфекта, академік М. Стеванович особливо підкреслює:

«Неповний перфект, тобто форма перфекта без допоміжного дієслова... здебільшого вживається у релятивній часовій функції... Неповний перфект... сигналізує, що багато дій відбувалося, тобто відбулося, або ж низка дій відбулася в минулому до даного, також минулого моменту, коли було помічено те, що констатується» [Стевановић; 61].

Часто зустрічаємо форми перфекта без допоміжного дієслова на початку поетичних творів, де, як було сказано вище, автор є з різних причин більш скутим у виборі тих чи інших лексичних засобів. Так, наприклад, до вживання неповного перфекта на початку поетичних пасажів вдаються такі неперевершені майстри художнього слова, як Й. Дучић: «Одвела ме тута и мисли злослутне У поље, далеко. Трава пуна росе...» (підкреслення автора. — В. Я.) [Дучић; 4] та В. П. Дис: «Ево данас умор пао на ме. У очима поглед заборава...» (підкреслення автора. — В. Я.) [Дис; 46]. Перфект без допоміжного дієслова у вищенаведених прикладах — не лише суттєвий стилетворчий елемент розвитку темпу оповіді, а й базовий компонент ритмомелодики вірша, і, як зазначає професор М. Чорац,

«...ці неповні форми перфекта... роблять оповідь більш компактною та прискорюють її темп. Еліптичні форми перфекта та його значення, що охоплює час після якоїсь минулої дії, надає оповіді швидкості, образності й пластичності. ...Що ж стосується часового значення неповного перфекта, то маємо констатувати, що воно не є повністю тотожним значенню повного перфекта. Його значення є передвісником, натяком на дію, позначувану перфектом, тобто минулої дії, що виражається повним перфектом або якимось іншим минулим часом. Результат або наслідок як елемент значення неповного перфекта впливає з контексту, з мовленнєвої ситуації. Вони з'являються у вигляді певного виду продовження минулої дії. Продовження минулої дії може тягнутися до теперішнього моменту, це означає, що продовження дії у часовому відношенні перевершує час дії, позначуваної



перфектом. ...За такими параметрами він наближається до часового проміжку, позначуваного аористом. Відповідно до цього, перфект без допоміжного дієслова як коротка форма перфекта та можливість продовження дії являють собою два елементи, котрі й визначають експресивність неповного перфекта. Коротка форма перфекта... прискорює темп оповіді й тому робить її більш динамічною і живою» [Согас; 67].

Іноді, як-от в уривку з вірша В. Ілича, вживанню неповного перфекта передують лише одне коротке речення, один влучний поетичний штрих, котрий, незважаючи на відсутність візуального дієслівного фону, власне, й створює видимість дії, яку продовжує перфект без допоміжного дієслова: «*Било јутро. Оштар мраз спалио зелено лисје, А танак и бео снег покрио поља и равни...*» (підкреслення автора. — В. Я.) [Илић; 69]. Ці перфекти без допоміжних дієслів ніби «підхоплюють» попередню картинку та доповнюють її за рахунок прискореного темпу оповіді й одразу двох конкретних дій, позначуваних згаданими часовими формами.

Доволі колоритним є також вживання форм перфекта без допоміжного дієслова у поетичних пасажах прозового дискурсу Я. Веселиновича: «*И у лето жито положито, Да се, млади, жита нажахемо!*»; «*Што молили, Бога домолили: «Бог им даде лето 'ладовито И у лето жито положито» (підкреслення автора. — В. Я.) [Веселиновић; 19] або ж у поетичних уривках драми Б. Станковича «Ташана» (*Све служавке певају: «Живовале две другачке, Међу себе говориле...*» (підкреслення автора. — В. Я.) [Станковић, 1991; 101], адже сам той факт, що автор вдається до уривків з народнопісенної творчості у прозовому творі з народного життя, свідчить про прагнення досягти ефекту стилізації.*

Численні приклади показують, що у разі, коли неповний перфект вживається у реченні як єдина претеритальна форма, він несе цілком певне, виразне стилістичне навантаження. Це, зокрема, позначення дії в минулому, котра неодноразово повторювалася, як, приміром, в п'єсі Б. Станковича «Коштана» або у п'єсі П. Кочича «Борсук перед судом»: «...Те овај, те онај дошао. Механција дошао. Главу увио, руке обесио» (підкреслення автора. — В. Я.) [Станковић, 1991; 17]; «*Jazavac se zaoštrio, nakostriješio, pa trči kroz sudnicu. Sad poleti jednom prozoru, sad drugom, sad se zatrči pod jedan sto, sad pod drugi, sad opet poleti vratima, sad opet među noge...* [Коџић; 128] (підкреслення автора. — В. Я.). У цьому прикладі наявний також певний фон, ілюстрований іншими часовими формами (зокрема формою теперішнього часу (*trči*),

формами синтетичного претерита — аориста (*poleti, se zatrči*) та дискурсними часовими контекстуальними маркерами (*sad i opet*), котрі суттєво впливають на контекст).

Цікавим є і функціонування перфекта без допоміжного дієслова у складі конструкції з яскраво вираженою семою причинно-наслідкового характеру з тієї самої п'єси: «...А ја њу толико водео: И мајку, оца, кућу бацио, само њу гледао. на њу мислио!» (підкреслення автора. — В. Я.) [Станковић, 1991; 60] або у його ж повісті «Нечиста крв» — для ілюстрування низки подій, що змінюють одна одну: «— Ето пре три дана послао Арнаутина. Све поздравлио. Нама послао нешто новаца, да нам се нађу за овај дан, а Софки неке свиле и басме. ...Закасао у неку трговину» (підкреслення автора — В. Я.) [Станковић, 1975; 80]; «— Јутрос ми долазио трговац. Здрав је. Не може још да дође. Закасао у трговину. Софки послао ...новаца, да нам се нађе за овај празник» (підкреслення автора. — В. Я.) [Станковић; 1975; 58].

Іноді вживанню неповного перфекта передує якась інша форма претерита, причому це не обов'язково має бути перфект, адже часовий фон можуть створювати й різні синтетичні претерити, як-от аорист або імперфект. Проте часто перфект без допоміжного дієслова фігурує в одному мікроконтексті саме поряд із формами повного перфекта (як правило, в такому разі він позиціонується після згаданого) при описі щонайменше двох, або й, рідше, кількох дій, позначуваних однорідними дієсловами: «На ономе брегу, Што је над животом, Тражио сам место, где станује сређа, И ишао дуго окружен лепотом Из предела снова у пределе цвећа» (підкреслення автора. — В. Я.) [Дис; 21]. У подібних випадках вживання неповного перфекта (так само, зрештою, як і в численних пасажах розмовної мови) навряд чи можна кваліфікувати як виразно поетичне: ця стилістична функція з'являється, як правило, при багаторазовому його використанні в межах порівняно невеликого художнього контексту, в наведеному ж прикладі допоміжне дієслово «губиться» як непотрібне при однорідних присудках, хоч і дещо пришвидшує темп поетичної оповіді: «Софкина се мати, вечито захвална што је он њу узео, узвисио је к себи...» (підкреслення автора. — В. Я.) [Станковић; 1975: 27].

Набагато виразнішим і характернішим у стилістичному плані є вживання перфекта без допоміжного дієслова у привітаннях, наприклад, у діалогічних пасажах прозового дискурсу: «— Жива бида! Откуд ти сад? — Дођох до тебе» (підкреслення автора. — В. Я.) [Веселиновић; 51]. У подібних ситуаціях, природно,

актуалізується питання про суб'єктивне ставлення особи, що говорить, до втілення реалізованих дій, на що, зокрема, вказує академік М. Стеванович:

«...Ні стан, ні ставлення мовця, викликане такими діями, як би воно не відчувалося в тоні, яким описуються власне самі дії, не робить форми, вжиті для описання дії, модальними. Тому не можна поділяти думку про те, що ми маємо справу з модальною транспозицією в прикладах на зразок: «Дошао Милош! Дакле, умро Штипкаловић, дошли сватови» і т. п., навіть незважаючи на те, що форма неповного перфекта дуже часто має модальний характер (вживається в оптативному, тобто імперативному значенні, з відтінком значення умовного способу, в концесивному значення та в інших функціях. Стан афекту (раптовість, несподіваність, подив, радість та ін.), викликаний тим, що констатується у вищенаведених реченнях за допомогою неповного перфекта без допоміжного дієслова, обумовлює еліптичність висловлювання. Тому я дотримують думки, що в них не варто шукати пояснень ані модального, ані релятивного вживання (з відтінком яких ця форма використовується набагато частіше), оскільки за допомогою таких форм, як правило, повідомляється (або ж лише констатується факт) того, що недавно відбулося... Тому абсолютно зрозуміло: те, що відбулося, власне, й призводить до стану афекту (певно, за тієї умови, якщо воно є таким за своєю природою), при якому в розмовній мові наявні різні види еліпсису, до яких ми зараховуємо й вищезгадані, на нашу думку, індикативні речення з неповним перфектом» [Стевановић, 1957–1958; 40].

За своїм характером до щойно розглянутих функцій неповного перфекта безпосередньо наближається його вживання в **лайливих та виразно емоційно забарвлених висловах**, надто у прозовому та драматичному дискурсі, де знаходимо безліч таких прикладів. Необхідно також зазначити, що форми неповного перфекта є особливо частотними у творах письменників, що походять з південного, південно-східного регіону Сербії або ж із Боснії. Говорячи про особливості вживання претеритальних дієслівних форм загалом, академік М. Стеванович особливо акцентує на тому, що

«особливість деяких слов'янських мов, наприклад, російської мови, у якій перфект використовується у формі без допоміжного дієслова, в усіх численних функціях цієї форми, є відомою. Відомо також, що й македонська мова зовсім не має допоміжного дієслова у 3-й особі перфекта. Ця особливість певною мірою притаманна й географічно сусіднім по відношенню до македонської

мови... говіркам південної та південно-східної Сербії, тому цілком природно, що в сербських письменників, котрі походять з тих чи сусідніх областей, вживання неповного перфекта, можливо, є взагалі більш частотним, ніж у мові решти сербських та хорватських письменників» [Стевановић, 1967; 61].

На форми неповного перфекта багата, зокрема, мова творів Б. Станковича і П. Кочича. «Класичним» у цьому відношенні можна вважати здебільшого однотипні, стилістично «знижені» зразки лайки, що характеризують мову селян і базуються на функції форм перфекта без допоміжного дієслова у діалогічних пасажах прозового та, особливо, драматичного дискурсу П. Кочича (йдеться про п'єсу «Борсук перед судом»): «Е, ра, ето, sjedi, kad si došo. ...Šjedi i ti, Džubiću, kad te već đavo donio. Šjedi, Džubiću, šjedi, mjesto se prošjelo pod tobom» (підкреслення автора. — В. Я.); «...О, pebo vas ubilo — vrisnu, i sav se od ljutine zatrese» (підкреслення автора. — В. Я.) [Коčić; 61, 62]; «Davide, umro ti sin, pa ti carstvo šalje tri vorinta. To ti je nagrada!» (підкреслення автора. — В. Я.) [Коčić; 130]; «А, vrag ga odnio, tako je»; «Ima li djece, vrag ga odnio, kad je oženjen!» (підкреслення автора. — В. Я.) [Коčić; 140, 141]; «Ostavi, ženo, Bog te ubio, David Štrbac...» (підкреслення автора. — В. Я.) [Коčić; 147]; «Oženjen je, kosti mi u Zenici sagnile» (підкреслення автора. — В. Я.) [Коčić; 143]; «Slušaj, bog te ubio, kako ćeš odati carskoj gospodini čast!» (підкреслення автора. — В. Я.) [Коčić; 126]; «...Ostavi, ženo, 'Ristos te ubio» (підкреслення автора. — В. Я.) [Коčić; 135].

Іншим ракурсом стилістичного функціонування неповного перфекта є його **використання в авторських ремарках драматичного дискурсу**, що, на перший погляд, не належать до текст, який звучить із вуст персонажів і, відповідно, залишаються поза увагою глядачів, проте, з іншого боку, — він є не лише невід'ємною складовою, притаманною образно-стилістичній тканині твору, а й важливим чинником драматичної дії та безцінним дороговказом у галузі режисури, акторської гри, а також фактором рецепції п'єси глядачами. Крім того, авторські ремарки є своєрідним підтекстом, голосом автора, що завжди супроводжує драматичний твір і крок за кроком сприяє втіленню творчого задуму митця.

**Проблема часу в художньому творі**, безумовно, належить до комплексу питань, що стосуються не лише суто мовознавчих моментів, а й мають безпосередній вихід, зокрема, до сфери філософії: адже філософське сприйняття категорії часу та категорії часу в лінгвістиці — різні речі, які не можна змішувати, однак

не варто й сприймати жодне з цих понять поза контекстом іншого. Стосовно драматичного твору слід зазначити, що часові рамки театральної дії дуже обмежені, бо часто реальна дія охоплює досить великий проміжок часу, до того ж між актами п'єси іноді минають роки (як, приміром, у деяких аналізованих п'єсах Б. Станковича), що й відображається в авторських ремарках-коментарях до твору. Отже, оскільки «концентрація» часу й дії в драматичному творі максимальна (звісно, перегляд п'єси в театрі не можна відкласти в часі, як, скажімо, прочитання прозового або поетичного твору), то відповідно до цього надзвичайно актуалізується роль претеритальних форм у драматичному дискурсі, а надто в авторських ремарках. Певна річ, автор завжди достатньо вільний у використанні претеритальних форм у мові свого твору, тому й вельми цікаво прослідкувати, які саме з них він обирає для авторських ремарок, тобто тієї частини драматичного дискурсу, яка, так би мовити, залишається «за кадром» і не адресована глядачеві.

Чи не найцікавіший різновид **жартівливих авторських ремарок**, насамперед таких, що відзначаються ґрунтовністю викладу й об'ємністю мовного матеріалу, знаходимо у п'єсі відомого сербського сатирика Б. Нушича «Пані міністерша» (цей твір означено як «Жарт у чотирьох діях»), зокрема т. зв. передмову, котру можна розглядати як одну велику авторську ремарку. У ній автор виразними розлогими мазками описує середовище, звідки різко «виокремлює» головного персонажа п'єси — пані Живку Попович: «Пера добило класу, Тока се разболео. Стева положио испите, Јова премештен, госпа Мица купила нову спаваћу собу, госпа Савка ошишала косу, госпа Јулка прави нову хаљину од креп-де-шина, ...и прија-Анка изгубила на фрише-фире сто седамдесет динара. Ето, то су сензације, то емоције, то догађаји мале средине» (підкреслення автора. — В. Я.) [Нушић; 10]. Формам неповного перфекта — однорідним присудкам у даному контексті не передує форма (або форми) повного перфекта, адже за допомогою низки перфектів без допоміжного дієслова автор ніби несподівано (а насправді дуже продумано), без підготовки починає оповідь про життя тихого міщанського болота, задаючи тим самим початковий темп усьому твору. Вживання форм перфекта без допоміжного дієслова видається доречним також у коротких авторських ремарках і в мові героїв (у складі лайливих висловів), коли треба дати один короткий образний штрих емоційного стану персонажа й окреслити особливості його мовлення, як, скажімо, в наступному прикладі: «ЖИВКА: Како шта?

Я сам госпођа министарка! (*Ударю слабак смех од задовољства*).  
 Ју, убио ме бог, често не верујем својим рођеним ушима» (підкреслення автора. — В. Я.) [Нушић; 30].

Не менш колоритним ракурсом функціонування перфекта без допоміжного дієслова, можна вважати його вживання в складі стилістичних фігур-рефренів у рамках поетичного дискурсу, зазвичай у комбінації з формами перфекта, підсиленими відповідними дискурсними маркерами-прислівниками, котрі вказують на одно- чи кількаразову повторюваність дії (як у двох перших прикладах), або ж на початку вірша (як у двох останніх): «Прощо је. Прощо све, и сунце жали Растанак мој са болом, и без воље...» (підкреслення автора. — В. Я.) [Пандуровић; 72]; «*Опет је* поноћ суморна, *Опет је* поноћ будном ми промакла И меким крилом, тугом серце такла.: *Често смо пута устали; Често смо пута* дуге ноћи бдили И пркосили неведљивој сили» (підкреслення автора. — В. Я.) [Пандуровић; 42]; «Зачела га жудња нерозумна, плаха Моћног освајача, и љубав што вара... Пратице га мржње и зависти хајке...» (підкреслення автора. — В. Я.) [Пандуровић; 132]; «Остала нам још прашина на хартији, ко једина успомена на цинове...» (підкреслення автора. — В. Я.) [Пандуровић; 90].

Насамкінець варто відзначити виразну **транспозицію початкової семантики перфектів без допоміжного дієслова** в колоритній гротескно-сатиричній прозі Р. Домановича, де вищезгадані претеритальні форми автор плідно використовує для їдкового викриття вад тогочасного суспільства, зокрема, в повісті «Королевич Марко вдруге серед сербів»: «Салетели ми Срби, па више од пет стотина година *кукајмо*: «Јао, Косово!» «Косово тужно!» «Куку Лазо!» (підкреслення й виділення курсивом авторські. — В. Я.) [Домановић; 19]. Найцікавішим елементом з точки зору транспозиції часових форм у наведеному реченні, певно, є імператив від дієслова *кукати* (виділений курсивом), адже тут на перший план виходить не пряме, а переносне його значення з яскраво вираженою претеритальною конотацією, ключ до розуміння якого дає, приміром, характерний переклад цього пасажу російською мовою, виконаний С. Рябовою: «Заладили мы, Сербьы, причитать вот уже больше пяти столетий подряд: «Ой, Косово!», «Горькое Косово!», «Ох, Лазо, Лазо!» (підкреслення автора. — В. Я.) [Доманович; 129]. Ще одним цілком виправданим варіантом передачі могло б бути словосполучення «...и *давай* причитать», зрештою, й такий переклад теж правильно відобразив би семантику дієслівної форми першоджерела. Так само

перегукується із семантикою східнослов'янських претеритальних форм і стилістично забарвлене використання перфекта без допоміжного дієслова у згаданій повісті Р. Домановича: «Мислио, мислио и најзад смислио једно» (підкреслення автора. — В. Я.) [Домановић; 35], — згадаймо часто вживані українські або російські звороти на зразок: «Думали вони, думали, і врешті придумали» або ж «Думали они, думали, и наконец придумали».

Таким чином, розглянуті приклади наочно демонструють широкий спектр стилістичних можливостей уживання такої, на перший погляд, непоказової, компактної претеритальної форми, як перфект без допоміжного дієслова у сербській літературній мові кінця ХІХ — початку ХХ ст. у контексті двох понять, що доволі тісно переплітаються: поняття художнього часу й часу граматичного. Перфект без допоміжного дієслова фігурує в межах прозового, поетичного та драматичного дискурсу, в складі стилістичних фігур, зокрема, стилістично «знижених», експресивно забарвлених фрагментах дискурсу, як вагома складова реплік персонажів та авторських ремарок у драматичних творах. Функціонування перфекта без допоміжного дієслова у сербській літературній мові дає також багатий матеріал для розв'язання цілої низки суто теоретичних мовознавчих проблем, стосовних уточнення лінгвостилістичних параметрів різних претеритальних форм.

#### Література:

1. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. — М: Сов. энциклопедия, 1969. — 606 с.
2. Станков В. Българските глаголни времена. — София: Наука и изкуство. — София, 1969. — 199 с.
3. Стевановић М. Белићево учење о синтаксичким системима глаголских времена, глаголских начина и глаголског вида // Јужнословенски филолог. Повремени спис за словенску филологију. — ХХ књ. — Београд: Српска Академија наука: Институт за српски језик, 1955–1956. — С. 24–89.
4. Стевановић М. Начин одређивања значења глаголских времена // Јужнословенски филолог. Повремени спис за словенску филологију. — ХХІІ књ. 1–4. — Београд: Српска Академија наука: Институт за српски језик, 1957–1958. — С. 19–48.
5. Стевановић М. Функције и значења глаголских времена. — Београд: Научно дело, 1967. — 174 с.
6. Пецо А. Употреба претериталних времена у књижевном делу Десанке Максимовић // Језичким стазама Десанке Максимовић. — Београд: Просвета, 2000. — 276 с.

7. *Ivić P.* Celokupna dela. Pregled istorije srpskog jezika. — Tom VIII. — Sremski Karlovci–Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998. — 344 s.
8. *Piper P.* Jezik i prostor. — Beograd: Biblioteka XX vek, 2001. — 270 s.
9. *Ćorac M.* Stilistika srpskohrvatskog književnog jezika. — Beograd: Naučna knjiga, 1974. — 291 s.

#### Художня література:

10. *Веселиновић Ј.* Мали певач // Изабране приповетке. — Т. II. — Београд: Вук Караџић, 1980. — 389 с.
11. *Дис В. П.* Најлепше песме В. П. Диса. — Београд: Просвета, 2002. — 105 с.
12. *Домановић Р.* Краљевић Марко по други пут међу Србима и друге приповетке. — Београд: Издавачко предузеће «Рад», 1954. — 200 с.
13. *Доманович Р.* Королевич Марко во второй раз среди сербов // Сатира и юмор. — М.: ГИХЛ, 1961. — 293 с.
14. *Дучић Ј.* Сабрана дела. — Књ. I. — Београд: Народна просвета, 1959. — 199 с.
15. *Илић В.* Живи песници. — Београд: Нолит, 1964. — 149 с.
16. *Нушић Б.* Госпођа министарка // Одабране комедије. — Т. II. — Нови Сад–Београд: Будућност, 1970. — 353 с.
17. *Станковић Б.* Нечиста крв. Приповетке. — Београд: Просвета, 1975. — 290 с.
18. *Станковић Б.* Ташана // Сабрана дела. — Књ. V. — Београд: ИП «Београд», 1991. — 247 с.
19. *Коџић Р.* Приповијетке. — Сарајево: Svjetlost, 1982. — 170 с.
20. *Мова і культура.* — Вип. 7. — Том. 6. — 2004.



## Вербоїди та прислівники як темпоральний фон роману Вука Драшковича «Ніч генерала»

Пропонована розвідка є спробою синтетичного осмислення винятково важливої стилістичної функції вербоїдів та прислівників у романі «Ніч генерала» Вука Драшковича — визначного сучасного сербського прозаїка, знаного й шанованого не лише в Європі, а й в усьому світі. Згаданий роман зробив чергову сенсацію в літературних колах, це знаковий твір, присвячений одній із найбільш суперечливих фігур сербської історії, генералу Дражі Михаїловичу, ватажкові сербських четників, котрі під час Другої світової війни боролися за свободу своєї Вітчизни і проти фашистських загарбників, і проти югославських комуністів. Отже, ми розглядатимемо особливості часового континууму роману про людину, яку мають судити й стратити, яка перебуває на хиткій межі життя й смерті, про історичну особу, в якій немає майбутнього. Більше того, генерал Дража Михаїлович знає про це й стоїть перед брамою вічності: хворий, вкрай виснажений, безпорадний перед катами, проте не знищений морально. Протягом лічених годин до несправедливого судилища і ночі перед розстрілом він болісно *ретроспективно осмислює* пройдений ним життєвий шлях і кладе на терези власного, найсуворішого, неблаганного сумління свої вчинки, очікуючи найважливішого вироку майбутнього — неупередженого суду її величності Історії. Назва роману говорить сама за себе і повністю детермінує конфігурацію його хронотопа. Останній максимально компактизується, семантика кожної лексеми — концентрована, виважена, а найбільше актуалізується роль *спогадів про минуле, ретроспективних роздумів про важливі події життя*, про сербський народ та його історичну долю. З огляду на особливо вузькі рамки хронотопу твору роль дієслів, зокрема, претеритів, максимально наближається до ролі претеритів у поетичних творах, обсяг яких у більшості випадків набагато менший, аніж обсяг творів прозових. З огляду на те, що без минулого немає ні сучасності, ні майбутнього, роль претеритів як опорних компонентів прозового дискурсу, як чинників поверхневого натяжіння й когезії тексту роману набуває особливої ваги.

*Метою* даного дослідження є осмислення стилістичної ваги вербоїдів і прислівників, котрі паралельно з претеритами є активними вербальними чинниками створення темпорального фону прозового дискурсу із гранично вузькими рамками хронотопа.

Нагадаємо, що термін «хронотоп», який увів у гуманітарні науки М. Бахтін, визначивши його як «формально-змістову категорію літератури» з ознаками «злиття просторових та часових прикмет в осмисленій і конкретній єдності» [1: 235], практично охоплює цілу низку понять. Як наголошують сучасні дослідники, категорія хронотопа, хоч і розглядається як одна з базових, «проте існує радше як тло для розкриття теми, конфлікту, ідеї тощо...» [2: 9]. Природно, що концепт часу набуває найбільш виразного вербального втілення завдяки дієсловам та їх синтетичним і аналітичним претеритальним формам, проте роль паралельного, маргінального, на перший погляд, часового фону, створюваного, зокрема, вербоїдами й прислівниками, також аж ніяк не можна ігнорувати. Варто наголосити, що у зв'язку з окультуренням універсуму сучасне сприйняття концептів часу й простору має виразне антропоморфне забарвлення, тож дане дослідження матиме безпосереднє відношення до таких понять, як таксис і дейксис.

Зауважимо, що під претеритом ми розуміємо «граматичний минулий час в найбільш загальному сенсі, який охоплює всі різновиди дії (процесу), що передує моменту мовлення» [3: 351]. На відміну від претерита, який являє собою фінітну форму дієслова, вербоїд є нефінітною формою дієслова, «котра поєднує ознаки дієслова з ознаками інших частин мови (іменників, прикметників, прислівників). У багатьох мовах вербоїд протиставлений фінітним дієсловом, які характеризуються загальнограматичним значенням процесуальності й типовою функцією позначення предиката у висловленні. До вербоїдів належать дієприкметник, дієприслівник, інфінітив, герундій, мас дар і супін, залежно від їх наявності в різних мовах» [4: 59].

І. *а)* Наступний приклад з роману, власне, репліка, вкладає автором у *вуста одного з персонажів, свідка* в судовому процесі над генералом Михайловичем, — містить *дієприслівниковий зворот* з опорним компонентом у вигляді *дієприслівника минулого часу*. Він рельєфно ілюструє роль цієї конструкції як додаткового темпорального фону поряд із домінантним часовим значенням, що його створюють хронотоп твору в цілому й семантика вжитих претеритальних форм (*аориста, перфекта й перфективів*

без допоміжних дієслів): «Не **рече**, ме́жутим, да **је** у мислима његовим, судница **била** препуна, а он, **уперивши прст у ђенерала Михаиловића**, **опонашао** и чак **надвисивао** друга Вишинског...» [5: 54]. Як свідчить мовний матеріал, дієприслівниковий зворот не лише доповнює значення претеритів, а й конкретизує їхню семантику, створюючи додатковий темпоральний фон, розрахований на сприйняття не лише слуховими, а й зоровими рецепторами.

б) Інший фрагмент тексту взято з *моральної сповіді самого головного персонажа* роману перед стратою, що, поза всяким сумнівом, робить її більш інтимізованою: «У овој дворани, **у рану јесен 1923. године, прослављен је** завршетак школовања питомца Више војне академије и он је **данас**, са оптуженичке клупе, **док је** тужилац Минић **ређао** његова злодела, **посматрао** своје другове и себе како, **подрхтавајући од узбуђења, очекују** Краља Александра» [5: 81]. Даний приклад цікавий не лише тим, що містить дієприслівниковий зворот з дієприслівником *теперішнього часу*, а й тим, що саме він є семантико-стилістичним показником поступового очевидного *переходу від минулого часу (перфекта) до презенса*. Тут наявна своєрідна *ретардація*, *максималне наближення дії до читача* й більш активне, ніж, скажімо, в попередньому прикладі, залучення останнього не лише до споглядання, а й до безпосереднього переживання подій роману. Релевантну роль у цьому контексті відіграють також *прислівники*, які буде проаналізовано нижче.

в) Наступну іпостась семантико-стилістичної ролі *вербоїдів* ілюструє їхнє *використання безпосередньо в діалогах персонажів*: «Веома је позната моја биографија — **рече** он и **не гледајући** судију Ђорђевића» [5: 76]. Як і попередні приклади, цей фрагмент демонструє значне уповільнення темпу, конкретизацію й *граничний ступінь інтимізації*, адже дієприслівник *теперішнього часу* фігурує тут не просто в роздумах головної дійової особи, а в його емоційно забарвлених репліках, адресованих судді, й виступає *латентною рушійною силою макроструктури діалогу*.

Таким чином, розглянувши низку характерних прикладів, у яких вербоїди доповнюють і поглиблюють значення дії, вираженої дієсловами (у даному разі — претеритами), доходимо висновку, що, на відміну від власне дієслова, «частини мови, котра виражає граматичне значення дії (тобто ознаки рухомої, що реалізується в часі) й функціонує здебільшого як присудок, ...вербоїди (за іншою термінологією — нефінітивні форми дієслова)

об'єднують деякі риси інших частин мови — іменників, прикметників або прислівників. ...Власне ж дієслово або фінитне дієслово використовується у предикативній функції та позначає дію не абстраговано, а під час її виникнення за участі дійової особи» [6: 40].

2) У контексті аналізу засобів художнього втілення та вербальної реалізації задуму хронотопу з гранично вузькими рамками роман Вука Драшковича «Ніч генерала» цікавий ще й з погляду **різноманітності форм подачі часових параметрів читачеві**. Автор поступово ускладнює прийоми: йдучи від найпростішого, він вкладає ці мовні засоби у уста *одного з персонажів (головного або другорядного)*, робить їх важливим *підґрунтям діалогів*, аж, урешті, читач знаходить їх у *сповідях героїв і цитатах з іноземної періодичної преси*. Так, наприклад, цілі пасажі, побудовані на претеритах і вербоїдах, зустрічаємо, зокрема, у пронизливій *сповіді лікарки*, яка вважає себе винною у знущаннях з генерала Михайловича, в яких їй довелося брати участь, та в його трагічній страті: «Мої отац, адвокат *тада*, ме *је киндаповео* из Београда и *одвео* у Скопље, код баке, *удесивши* са полицијом да ме држе у строгом кућном притвору» [5: 166–167]; «...и *ту се* тај продорни глас *изгуби*, јер *се* један плећати мушкарац, у шумадијском оделу, *прогура* до њега и, *приневши* му *стиснуту песницу до усана*, *урликну*: — Ја ћу ти судити!» [5: 69]; «*Слушајући* *ту завршну реч*, ту његову опростајну беседу од живота, *дрхтала сам* од жудње *да испричам* каквим *је* стравичним мукама *био изложен*» [5: 175]. Низка наведених прикладів ілюструє співіснування щонайменше двох темпоральних планів: основного (перфект і перфект без допоміжного дієслова у першому реченні; аористи — у другому; перфекти — у третьому) і другорядного (дієприслівники минулого часу в перших двох прикладах і дієприслівник теперішнього часу в останньому), котрий виконує роль акомпанемента. Чим більше наближається до свого апогею таке «багатоголосся», тим пронизливішою стає розповідь, тим повніше розкривається читачеві образ самого наратора, який час від часу повністю ототожнюється з образом головного героя, а іноді повністю відсторонюється від дії. Така поліфонічність твору свідчить про необхідність особливо відзначити в ньому роль граматикизованого таксису — «функціонально-семантичної категорії, яка виражає відношення часу одного процесу до іншого у висловленні, тексті. ...Значення таксису властиве вербоїдам (гібридним формам дієслова й імені, дієслова та прислівника). Таксис є інтегральною ознакою відповідного функціонально-семантичного поля поліцентричної

структури, яке перетинається з полями темпоральності й аспектуальності. Домінантою поля таксису є дієприслівники та сполучення дієслів у різних висловленнях» [4: 598].

д) Як впливає з наступного фрагменту, темпоральний фон відіграє неабияку роль і в цитаті з американського часопису, котра наводиться в романі: «Єдини Михайловићев грех је у томе што **се спрсио** испред Совјетске Русије, да брани слободу своје угрожене отаџбине. *Нануштајући њега*, америчка влада **је починила** недостојни акт издаје» [5: 63]. Автор досягає своєї мети — надати максимальної вагомості цим словам і поєднати два темпоральних плани: один — виражений перфектами, інший — вербоїдом, у даному разі дієприслівником минулого часу.

II. Певна річ, вербоїди є релевантними, проте не єдиними вербальними засобами часової локалізації, а, відповідно, й не єдиним вербальним «будівельним матеріалом» для створення паралельного темпорального фону. Найчастотнішими лексемами, котрі також виконують функцію **маркерів часової локалізації**, є **прислівники**.

а) Першу групу згаданих лексем складають прислівники, котрі мають цілком певне або більш-менш певне значення: «**У први мах учини** му **се** да су то катрени језици бродске батерије бродске батерије, нагрижени по рубовима тамом и ноћном кишом» [5: 10]; «**Субота**. А **уторак је био** кад Калабић **увече** доведе гардисте» [5: 30]; «**Уловъен си тачно пре дасет дана, у ноћи између дванаестог и тринаестог**. Од **тада** је, за тебе, стално ноћ» [5: 32]; «**Чим закорачи** у судницу, као по команди, из стотина грла, **засуше** га вриском и урликањем [5: 69]. Цікаво, що паралельно з прислівниками, виразними маркерами часової локалізації дії виступають **іменники**: **субота** і **уторак**. У цьому контексті варто було б повернутися також до прикладів, проаналізованих раніше, щоправда, під дещо іншим кутом зору: «У овој дворани, **у рану јесен 1923. године, прославъен је** завршетак школовања питомца Више војне академије и он је **данас**, са оптуженичке клупе, **док је** тужилац Минић **ређао** његова злодела, **посматрао** своје другове и себе како, **подрхтавајући од узбуђења, очекују** Краља Александра» [5: 81]; «Мој отац, адвокат **тада**, ме **је киндаповео** из Београда и **одвео** у Скопље, код баке, **удесивши са** полицијом **да ме држе у строгом кућном притвору**» [5: 166–167]; «...и **ту се** тај продорни глас **изгуби**, јер **се** један плећати мушкарац, у шумадијском оделу, **прогура** до њега и, **приневши** му стиснуту песницу до усана, **урликну**: — Ја ћу ти судити!» [5: 69]. У наведених реченнях наявні маркери часової локалізації з прозорим,

однозначним, конкретним семантичним наповненням: *у рану јесен 1923. године, данас, док; тада, ту*. Останні уточнюють, конкретизують, розставляють більш точні акценти, підсилюючи характерну семантику будь-якої темпоральної конструкції зі значенням минулого, а надто синтетичних претеритальних форм.

Розглянутий мовний матеріал дає серйозні підстави стверджувати, що загальний хронотоп твору не є одноплановим поняттям. Монолітний хронотоп роману в цілому формується не лише під безпосереднім впливом задуму письменника, але й створюється деякою мірою спонтанно, в першу чергу, саме завдяки співіснуванню та взаємодії різних часових пластів, а також ретардації як характерного стилістичного засобу формування конфігурації часового континууму роману. На підтвердження цієї тези наведемо спостереження доктора філологічних наук, професора Н. Копистянської: «Минулий, майбутній, теперішній час неадекватний з граматичним часом... Час представлений як комбінація граматичних часів, минулого, теперішнього чи майбутнього дозволяє відтворити темп, ритм, послідовність, тривалість і черговість подій» [7: 283].

б) Другу групу досліджуваних **прислівників** репрезентують **лексеми з менш виразною, «розпливчатою» семантикою**. Вони фігурують у роздумах, у напівсвідомих мареннях головного героя, у діалогах персонажів: «*Убрзо*, међутим, ти пламенови **згаснуше**, а скидане мисли о кабаници, о кантини, о жишцима у пасуљу, ... о јаркој црвеној тепих стази на дворском степеништу и о тифусу, **стопише се** у нешто налик еху крика. **Нестадоше, коначно**, и дрека, и гласови, и лавез паса» [5: 9–10]; «— **Рекох** вам, *малочас*, да је доста рата и подела — **рече** главни судија» [5: 44]; «**Копрцао се** голуб, али где и због чега? — **напињао се он да се присети**, очајан због сазнања да је, *још малочас*, знао шта се то и кад десило голубу» [5: 78–79]; «— Божа Јаворац **је убио** и мог кума» [5: 49]; «**Коначно**, моји су га **ухватили** и мој суд га **је осудио** на смрт и стрељао...» [5: 50]. На відміну від розглянутих прислівників із конкретним семантичним наповненням (*у рану јесен 1923. године, данас, док; тада, ту*), прислівники з децю «розмитою» семантикою (*убрзо*) (невдовзі), **«коначно»** (нарепті, врешті; остаточно); **«малочас»** (нещодавно; тільки що)) виконують, відповідно, іншу стилістичну функцію. По-перше, вони залишають простір для домислення обставин ситуації та менше «коригують» основний темпоральний фон, надаючи дискурсу трохи іншого семантичного й водночас емоційного забарвлення. По-друге, згадані прислівники більшою мірою, ніж лексеми,

проаналізовані вище, сповільнюють темп оповіді, надаючи їй відтінку незавершеності й окреслюючи водночас перспективу для її продовження.

в) На окрему увагу заслуговує **характерний прислівник «нагло»** (квапливо; різко; стрімко; неочікувано; раптово; нагло), котрий, відповідно, дуже природно поєднується з т. зв. **«стрімкими» дієсловами** на зразок **«зграбити»** (схопити), **«журнути»** (кинутися; рвонути; хлюпнути; вперіщити (про воду)). Крім того, даний прислівник вживається здебільшого **в мікроконтексті з аористами**, слугуючи характерним доповненням до семантичного спектру останніх і дієвим стилістичним засобом пришвидшення темпу описуваної дії: **«Онда неста свега, и терета, и лавежа, и борбе за мало ваздуха. ...Помисли: умирем. И обрадова се лакоћи и лепоти смрти, али се нагло угаси и то осећање...»** [5: 12]; **«— Пусти ме, докторко, да га ја малчице оперишем! — зграби Крцун бајонет од стражара и журну према кревету, али се нагло застави»** [5: 50]. Як відзначив професор М. Чорац, «основне значення аориста ...ми вбачаємо в тому різновиді аориста, за допомогою якого позначається минула дія, що відбувається безпосередньо перед моментом мовлення. ...Сам факт, що аорист не вживається однаковою мірою на території поширення нашої (сербської. — В. Я.) літературної мови, свідчить про те, що йдеться про різні умови його існування, залежно від його виражальних можливостей. ...Можна поставити питання про те, чи аорист взагалі має індикативне, неекспресивне значення. ...Розповідь за допомогою аориста є експресивнішою, ніж розповідь у таких самих ситуаціях із використанням перфекта, за допомогою якого дається лише часове поняття про минулу дію. ...Аорист виражає також переживання минулої дії» [8: 65–66].

г) Зрозуміло, що вузькі рамки статті не дозволяють розглянути усі різновиди прислівників-маркерів маргінального фону хронотопа прозового дискурсу. Поданий нижче яскравий приклад дає змогу лише побіжно **окреслити спектр валентності прислівників**, на перший погляд, **стилістично несумісних з претеритальними формами, які превалюють в описі подій**: **«Сутрадан је Јосип Броз Тито одржао конференцију за штампу, у некадашњем летњиковцу Краља Александра...»** [5: 286]. Даний фрагмент ілюструє часто повторюваний характерний стилістичний хід, котрий використовується багатьма письменниками, — поєднання прислівника **«сутра»** (на другий день, на завтра) з дієсловом у перфекті. Такий прийом поєднання начебто несумісних речей, пришвидшує темп оповіді, інтимізує її, надає

їй живописності й водночас виступає додатковим імпульсом для подальшого поживлення останньої.

Таким чином, дослідження стилістичних функцій **вербоїдів** і **прислівників** у сучасному сербському прозовому дискурсі з гранично вузькими рамками хронотопа дає можливість констатувати наступне:

1) Вербоїди та прислівники, які є **невід'ємними стилістичними засобами** створення маргінального, на перший погляд, **стилістичного фону монолітного хронотопу твору**, мають безпосереднє відношення до **категорії координат**, «що виникає як результат взаємодії трьох структур: темпоральної, локальної та персональної. Планом вираження категорії координат є темпоральна, локальна й персональна сітки. Ця категорія впорядковує текст як комунікативну одиницю в часі, просторі й по відношенню до мовця. Роль трьох опорних характеристик тексту «я — тут — зараз» багато разів підкреслювалася як у лінгвістичних, так і в літературознавчих дослідженнях» [6: 41].

2) Крім того, вербоїди та прислівники в прозовому дискурсі з гранично вузькими рамками хронотопа відіграють релевантну роль для формування й опису т. зв. **«текстової сітки»** як «реалізації функціонально-семантичного поля у конкретному тексті. Сітка — це сукупність засобів морфологічного, синтаксичного й словотворчого рівня, котрі забезпечують орієнтацію читача в часовому, локальному, модальному особистісному або референтному аспекті тексту» [6: 41].

3) Так само, як і претерити — основні вербальні засоби когезії тексту, досліджувані лексеми мають стилістичну вагу, яку важко переоцінити, а саме:

— **вербоїди та прислівники є релевантними для всіх рівнів прозового дискурсу**, вони наявні в усіх формах спілкування наратора з читачем:

- у філософських роздумах та монологах головного героя;
- у діалогах персонажів;
- у сповідах учасників подій роману;
- у цитатах із часописів та газет і т. д.

4) Аналізовані лексеми можуть:

- **уточнювати, деталізувати, пришвидшувати** або ж, навпаки, **сповільнювати темп** розповіді;
- залежно від спектру їхніх семантичних можливостей, останні є **безпосередніми важелями досягнення ефекту об'ємного, багатомірного зображення подій з необхідним ступенем інтимізації, ретардації** тощо;



— досить часто **прислівники** демонструють можливості своєї «**несподіваної**» стилістичної валентності з **претеритами** — носіями основного темпорального значення.

5) Паралельно з претеритами, саме **вербоїди** та **прислівники** в діалогах виступають **латентною рушійною силою** розвитку останніх та «перемикання» реплік персонажів.

#### **Література:**

1. Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе* // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. — М., 1975. — С. 235.
2. Лисюк Н. А. *Міфологічний хронотоп*. — К.: Український фітосоціологічний центр, 2006. — 200 с.
3. Ахманова О. С. *Словарь лингвистических терминов*. — М.: Сов. энциклопедия, 1969. — 608 с.
4. Селіванова О. О. *Сучасна лінгвістика. Напрями та проблеми: Підручник*. — Полтава: Довкілля-К, 2008. — 712 с.
5. Драшкович В. *Ноћ генерала*. — Београд: Српска реч, 1994. — 293 с.
6. Ноздрин Л. А. *О категориальном статусе некоторых лингвистических явлений* // Вестник ВГУ. Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация». — № 1. — 2001. — С. 39–46.
7. Копистянська Н. *Стефанія Скварчинська як дослідник-новатор часо-просторової проблеми* // *Іноземна філологія. Український збірник*. — Вип. 114. — Львів: Львівський національний університет імені І. Франка, 2003. — С. 281–284. — 309 с.
8. Ћорач М. *Stilistika srpskohrvatskog književnog jezika*. — Beograd: Naučna knjiga, 1974. — 291 s.

## Стилістичні особливості використання претеритальних конструкцій у романі Мілети Продановича «Сад у Венеції» та в його перекладі українською мовою

Літературна творчість сучасного сербського письменника і художника Мілети Продановича належить до таких непересічних виявів креативного мистецтва, про які водночас і легко, і важко говорити. Легко — тому що і виняткове багатство тематики, й особливості хронотопа, й формальні чинники, і засоби з арсеналу власне мовних поетичних засобів — дають невичерпний матеріал для досліджень лінгвостилістичного характеру. Важко — бо Мілета Проданович, поза всяким сумнівом, поповнив когорту харизматичних митців, котрим пощастило за допомогою відносно простих і традиційних, проте завжди довершених мовних засобів глибоко проникнути у сутність тонких матерій, пов'язаних зі світом людської свідомості.

Крім того, наративні особливості його прозових творів повністю детерміновані авторським виразно мистецьким, багатовимірним і масштабним поглядом на навколишній світ. Як це досить часто буває у всебічно обдарованих людей, осмислення дійсності в цього автора ґрунтується на синестезії, явищі сприйняття, коли при подразненні певного органу чуттів паралельно зі специфічним для нього відчуттям можуть виникати інші почування, властиві іншому органу чуттів (наприклад, «кольоровий слух» — звукові переживання при сприйнятті кольору очом тощо). Відповідно, одним із релевантних складників письменницької манери Мілети Продановича є інтегрований, синтетичний характер осмислення реальності. Це стосується всієї його творчості, а надто роману «Сад у Венеції», який по праву можна вважати чи не найбільш довершеним виявів його творчого духу. Як і будь-яка талановита особистість, Мілета Проданович — філософ за своїм світоглядом, а, отже, і його літературні твори, і зразки образотворчого мистецтва, що вийшли з-під його руки, можуть бути предметом численних різнопланових досліджень.

**Метою** цієї невеличкої розвідки є дослідження стилістичних особливостей лексичного матеріалу роману «Сад у Венеції», який,

з нашого погляду, найбільшою мірою віддзеркалює концептуальні моменти світогляду письменника, а саме *аналіз претеритальних форм дієслів*, які, поряд з іменними частинами мови, є базовими елементами відображення буття взагалі й основними чинниками когезії прозового дискурсу зокрема.

Варто зазначити, що під претеритом ми розуміємо не лише синтетичні форми минулого часу, а й «граматичний минулий час в найзагальнішому сенсі, який охоплює всі різновиди дії (процесу), що передує моменту мовлення» [1, 351].

Претерити як сукупність різних форм минулого часу являють собою виразні засоби інтерпретації дійсності, безпосереднє мовне втілення властивостей рухомої матерії та буття і, водночас, релевантний засіб вербалізації концепту часу як однієї з інформаційних структур свідомості, «різнооб'єктної, певним чином організованої одиниці пам'яті, яка містить сукупність знань про об'єкт пізнання, вербальних і невербальних, набутих шляхом взаємодії... психічних функцій свідомості та позасвідомого» [7, 256]. Характерні стилістичні прийоми є, безумовно, також і певними константами художнього почерку митця, оскільки саме вони формують стилістичну своєрідність роману. Таким чином, можна стверджувати, що стиль — це, зокрема, великою мірою й питання частотності використання різноманітних претеритальних форм. На підкріплення цієї тези зазначимо, що художній переклад прозового дискурсу з сербської мови на споріднену (в даному разі українську) віддзеркалює всі латентні стилістичні особливості сербських форм минулого часу, а часто й актуалізує, «вистягаючи» на поверхню багатий арсенал семантики оригінальної сербської претеритальної форми, лише потенційно окреслений у мові оригіналу.

У сучасній сербській літературній мові функціонують чотири форми минулого часу дієслова: дві аналітичні — перфект і плюсквамперфект, та дві синтетичні — аорист (минулий доконаний час) й імперфект (минулий недоконаний час). Так, перфект означає «минулий час в системі дієслівних форм сербської мови для вираження... дій, які відбувалися або відбулися в минулому, до часу, коли про них говориться. Перфект являє собою складну дієслівну форму» [3, 172]. Плюсквамперфект — «давно минулий час є складною дієслівною формою для позначення дій, які відбулися або відбувалися до якоїсь іншої дії. Тому він зазвичай утворюється від дієслів доконаного виду, проте може утворюватися й від дієслів недоконаного виду» [3, 173]. Аорист становить просту дієслівну форму, котра збедільшого означає дію, завершену

безпосередньо перед моментом мовлення, а тому й утворюється найчастіше від дієслів доконаного виду. Імперфект — це проста форма дієслова, основне смислове навантаження якого обмежується позначення тривалої дії, яка відбувалася в минулому, незалежно від ступеня її завершеності. Тому в літературній мові імперфект зазвичай уживається, коли потрібно підкреслити тривалість або повторюваність дії. Особливо часто імперфект використовується з метою підкреслення присутності особи й особистого переживання нею дії, яка описується.

Як підкреслює академік М. Стеванович, «...відомою особливістю... східнослов'янських мов є вживання перфекта... без допоміжного дієслова в усіх численних іпостасях цієї форми» [8, 61]. За типологічною класифікацією Ю. С. Маслова, українська мова належить до групи північнослов'янських мов, у якій відбулася велика редуція дієслівних часових форм, на відміну від сербської, що є архаїчнішою та зберігає відносно багатство дієвідмінювання. В українській мові дуже рано вийшли з ужитку аорист та імперфект, зник майбутній час II, а плюсквамперфект протягом XIX, а надто XX ст. дедалі більше виходить з ужитку й на сучасному етапі майже не використовується в розмовній мові. У новітніх граматиках він уже не фіксується як окрема граматична категорія. Будучи ще живою в пасивній компетенції українців, ця форма активізується лише в певному різновиді текстів і у певних контекстах, але завжди як дуже експресивний стилістичний засіб [детальніше про це див.: 5, 250].

Навіть поверхове дослідження вживання претеритальних часів у романі М. Продановича «Сад у Венеції» свідчить про те, що автор здебільшого користується перфектом, який у лінгвістичних дослідженнях теоретично кваліфікується як стилістично нейтральна форма минулого часу. У блискучих зразках компаративного аналізу форм перфекта й неповного перфекта, проведеного академіком М. Стевановичем, останній акцентує увагу насамперед на тому, що, на відміну від перфекта без допоміжного дієслова, «...повний перфект із формами допоміжного дієслова *jesam* в самостійних реченнях вживається переважно в індикативі, хоча... і його вживання в умовному способі спостерігається... часто» [8, 250].

Проте низка прикладів із сербського тексту й, відповідно, з українського перекладу роману (кваліфіковано виконаного кандидатом філологічних наук Н. Л. Білик) переконливо свідчить про те, що під пером визначного майстра слова згадана претеритальна форма не лише «оживає», а й набуває образного

звучання. Насамперед це стосується основної лексеми, — сербського дієслова «*бити*», яке передає всі відтінки дій, характерних для концепту буття: «*Већ извесно време по мом стану повлачио се нови предмет — била је* [тут і далі у прикладах підкреслення наше. — В. Я.] *то диплома, смотана у свитак, похрањена у тамно зеленој цеви*» [Продановић, 121], «*Вже деякий час по моїй квартирі совався новий предмет — то був диплом, згорнутий у свиток, схований у темно-зелений тубус*» [Проданович, 45]; «*Али било је, мора се признати, и назнака другачијих тонова*» [Продановић, 165], «*Але, варто визнати, були й ознаки інших інтонацій*» [Проданович, 62]; «*Све је на први поглед било исто — динамика, опуштеност, проток људи, изложбе...*» [Продановић, 111], «*На перший погляд все було те саме — динамика, розслабленість, людська течія, виставки...*» [Проданович, 41].

Як бачимо, семантико-стилістична та емоційна вага перфекта від сербського дієслова «*бити*» в усіх наведених прикладах виразно підкріплена не тільки авторською пунктуацією (зокрема тире), яка створює ефект паузи й підкреслює значущість пасажу в цілому, а й інверсійним порядком слів у претеритальній конструкції в поєднанні з уживанням вставного речення.

М. Проданович ще більше урізноманітнює арсенал образних засобів і використовує претеритальні конструкціями з опорною лексемою *бити* у формі перфекта з метою своєрідної стилістичної інкрустації абзаців, підсилюючи водночас питому стилістико-емоційно вагу наступних форм перфекта, вжитих також у заперечній формі: «*Није, није било никаквог знака*» [Продановић, 56], «*Не було. Не було ніякого знаку*» [Проданович, 20]; «*И ја сам одустао. Наставио сам пешице*» [Продановић, 6], «*Відмовився від цього і я. Продовжив ти пішки*» [Проданович, 24]. Аби адекватно передати останню конструкцію українською мовою, перекладач у першому прикладі цілком правомірно розриває речення, ділить його на два більш коротких, свідомо повторюючи дієслова, а, в другому прикладі вдається навіть до зміни порядку слів, виносячи особовий займенник у постпозицію по відношенню до перфекта, за рахунок чого й досягає особливої виразності, яка полягає в ефекті «інтимізації» оповіді, створенні враження майже фізичної присутності наратора, максимального наближення його до читача, тобто виразної «матеріалізації» й фізичної локалізації оповідача не лише в часі, а й у просторі дискурсу.

Форма перфекта від «ключового» дієслова буття в романі М. Продановича є не лише незамінною лексичною цеглинкою описів природи та людей, вона стає у нагоді й в описах

психологічного стану героїв твору. Наступний уривок свідчить про органічну нерозривну єдність зорового, ментального і психологічного сприйняття реальності, котра набуває відповідного вербального втілення: «Далеко од тога да је Лина била интравертна особа — као таква, усталом, тешко би се могла претворити у личности позорнице — тај поглед који упија био је пре нека врста њене заседе, њене чауре» [Продановић, 72], «Лина була далеко не интравертною особою — будучи такою, вона, втім, важко змогла б перетворитись на людину сцени — у тому поглинаючому погляді було щось від її засідкової позиції, її оболонки» [Проданович, 25].

Відомий фахівець у галузі стилістики сербської мови, професор М. Чорац формулює потенційні виражальні можливості перфекта напрочуд точно:

«Перфект, однак, може вживатися й таким чином, що стає образною формою дієслівного часу. Таке значення може мати в першу чергу неповний перфект. ...Неповний перфект являє собою певний вид еліпсису, оскільки при цьому вилучено допоміжне дієслово. Елізія обумовлена необхідністю пожвавлення оповіді. А стосовно часового значення неповного перфекта необхідно констатувати, що воно не зовсім ідентичне значенню повної форми. Через його значення передбачається результат дії, позначуваної повним перфектом або якимось іншим минулим часом. Результат або наслідок як елемент значення неповного перфекта впливає з контексту, з мовленнєвої ситуації. Він з'являється у вигляді певного виду продовження минулої дії. ...Тривалість дії у часовому відношенні перевищує час, протягом якого триває дія, позначена перфектом» [11, 66–67].

Як ілюстрацію до вищезазначених тез наведемо наступні цитати з роману М. Продановича і з інтерпретації твору українською мовою: «Свет у којем, *хтели* — *не хтели*, живимо заснован је на непрекидном усавршавању технологија» [Продановић, 88], «Світ, у якому — *хочемо, чи не хочемо* — ми живемо, заснований на безперервному вдосконаленні технологій» [Проданович, 32]. Дійсно, відсутність допоміжного дієслова відчутно *пожвавлює оповідь, пришвидшує її темп*, тим більше, що конструкція з неповним перфектом виступає також і в ролі вставного речення.

Разом з тим для стилю М. Продановича, певна річ, характерні й прийоми використання претеритальних конструкцій із перфектами й аористами: так, приміром, *уживання verba dicendi* для «перемикання» реплік персонажів у діалогах є досить традиційним образним засобом: «Людино, на ти си начисто

неухватљив... Тражим те данима — **рекао је** Борис размичући металне столице летње баште...» [Продановић, 131], «Людино, та тебе вкінець не можна спіймати... Шукаю тебе цілими днями, — **сказав** Борис, відсуваючи металеві стільці літнього саду...» [Проданович, 48–49]. У даному контексті варто зазначити, що використання аориста від дієслова **рећи**, для введення або виділення прямої мови в діалогах з погляду частотності — є досить рідкісним прийомом для творчої манери саме цього автора: «Након подуженог мированья звучника моје слушалице **рекох**: — Добро, можда би се то тако могло назвати» [Продановић, 34], «Він чекав на мою відповідь. Після досить довгого спокою мікрофону моєї слухавки, я **сказав**: Гаразд, можна і так сказати» [Проданович, 11].

У відомій монографії А. Мейє «Загальнослов'янська мова» автор не випадково акцентує на тому, що «слов'янський аорист був формою, яка вживалася для розповіді про минулі події. ... Безсумнівно, що аорист вніслідок самого характеру його вживання утворюється більше від дієслів доконаного, ніж недоконаного виду» [4, 198; 207]. У східнослов'янських мовах усі відтінки сербського аориста адекватно передаються за допомогою наявних в останніх часових форм. В українському перекладі як відповідник до форми аориста від дієслова **рећи** фігурує форма минулого часу доконаного виду **сказав**.

Найрепрезентативнішу й водночас найхарактернішу для творчої манери М. Продановича групу складають **дієслова у формі кондиціонала презенса**, котрі вживаються як заміна перфекта в описі минулих подій. Таким чином, при використанні вищезгаданих форм спостерігається виразна транспозиція початкової семантики дієслова: «Одустала је, нервозно кружила по соби, палила цигарету за цигаретом и поново покушавала да на скали пронађе нешто више од крцања; понекад **би се** крцање **претворило** у некакво извијено цвиљење, у једном тренутку чули смо проповед на латинском...» [Продановић, 13], «Вона відступилась. Тільки знервовано кружляла по кімнаті, палила сигарету за сигаретою і знову намагалась знайти на шкалі щось більше за шипіння. Іноді шипіння **перетворювалось** на якийсь переливчастий свист, і на якусь мить до нас долітала проповідь латинською...» [Проданович, 3]; «Корпулентни полицајци нису се убеђивали — само **би**, када се круг сувише сузи, грубо **одгурнули** оне који су веровали да су њихови сродници или пријатељи унутра» [Продановић, 15], «Огрядні поліцейські не переконувались — і тільки-но коло надто звужувалося, грубо **відитовхували** тих, хто сподівався, що їх рідні або друзі всередині» [Проданович: 3].

Треба зазначити, що саме переклад спорідненою українською мовою актуалізує всі відтінки прихованих в оригінальних сербських формах кондиціонала презенса стилістичних можливостей. Перше, що впадає при цьому в око, — це та обставина, що перекладач, цілком природно, користується адекватними формами минулого часу українських дієслів. Друге, на що варто було б звернути увагу в даному контексті, — це роль модальності й експресивності як невід’ємних компонентів транспозиції первинної семантики кондиціонала:

«Кондиціонал презентя вживається як заміна перфекта при описі минулих подій. Семантичний нюанс модальності зберігається в загальному сенсі, однак при цьому часовий компонент значення залишається домінуючим. Проте модальний нюанс значення додає значенню потенціала виразності. Зрештою, тут ідеться про транспозицію модальності в темпоральність, з якої впливає експресивність потенціала. ...Насправді потенціали набувають значення темпоральності, яке витісняє нюанс модальності. ...За допомогою транспозиції модального значення в темпоральне, додаванням ледь помітного нюансу модальності, отримуємо експресивність для позначення процесів і дій. ...Причина семантичної транспозиції часу й способу має стилістичну природу. Вона полягає в бажанні письменника й мовця образно й експресивно описати момент, у який відбувається дія» [11, 70; 63].

Так, крок за кроком, тонко описує цей механізм транспозиції значення кондиціонала презентя у претеритальне професор М. Чорац. Низка ниступних прикладів живо ілюструє ще одну важливу теоретичну настанову сербського лінгвіста, пр яку ми скажемо нижче: «Нисмо сасвим прекинули дружење — Михајло **би** повремено **долазио** у оно што је, упркос релативно кратком периоду проведену у Иван-беговој, називао «стари крај» [Продановић, 32], «Ми не перервали нашого спілкування — Михайло час від часу **приїздив** у ті місця, які, всупереч відносно недовгому периоду, проведену на Иван-беговій, називав «старий крај» [Проданович, 11]; «А у њој ће — мало **би подигао** главу и неком благом гримасом додао на значају ономе што намерава да каже — добити већи стан» [Продановић, 31], «А в ньому — він трохи **підняв** голову і легкою мімікою передав значимість того, що збирається сказати — вони отримують більшу квартиру» [Проданович, 10], «На крају **би рекла**: “Како не разумеш?” и то питање запечатила погледом — још мало **би погнула** главу, скоро дотакла прса врхом браде и лако подигла обрве» [Продановић, 75]; «А наприкінці вона **говорила**:



“Ну як ти не розумієш?” і це питання припечатувала значним поглядом — якби вона ще трохи **нахилила** голову, то майже торкнулась би грудей кінчиком бороди, і легенько піднімала брови» [Проданович, 27].

Зуважується про фактор, який, на перший погляд, має маргінальне значення, — а саме, про те, що

«мовець у розмовній мові має більшу свободу в плані інтенціональності й меншу в плані спонтанності, оскільки йдеться лише про поняття, пов’язані з показниками, що характеризують тривалість спонтанності або інтенціональності й мають кількісну природу. ...У будь-якому випадку причина транспозиції криється в певній афективності того, хто вживає переносні значення часу і способу. А це якраз і є справжньою причиною стилістичного характеру» [11, 63].

Тепер звернімося до наступного прикладу, котрий безпосередньо ілюструє ступінь свободи перекладача в процесі інтерпретації українською мовою ситуації виразної транспозиції первинного значення сербської конструкції з кондиціоналом презента: «Открићу да је то звук — и када **би** само необавезно **перебирао** по жицама постајао је средиште неког чудног сплета енергије...» [Продановић, 30], «Я відкрию для себе, що той звук — навіть коли він попросту невимушено **перебирає** струни — опиняється в центрі якогось дивного згустку енергії...» [Проданович, 10]. Наведені уривки переконливо доводять, що переклад спорідненими мовами актуалізує ті значеннєві семи дієслівних конструкцій, які не лежать на поверхні. Проте саме на них однозначно наголошує письменник: і виключно від майстерності перекладача залежить — побачить він їх чи ні. Останній фрагмент свідчить про те, що вживання дієслова теперішнього часу в перекладі — абсолютно правомірне: адже воно ніякою мірою не спотворює сенс репліки персонажа, а лише наближає дію до певного моменту дійсності й, можливо, трохи сповільнює її темп, що, в свою чергу, додає висловлюванню експресивності, яка б неодмінно втратилася, якби перекладач вдався до банального рішення й скористався б українським дієсловом минулого часу.

Неабияку роль у **найближчому лексичному оточенні сербських конструкцій із кондиціоналом презента** відіграють **прислівники та вставні речення**. Досить часто вони є для перекладача додатковим вирішальним аргументом на користь використання тієї чи іншої дієслівної форми: «*Тешић би ми хронике о Марселини обично испоручивао приликом случајних*

сусрета...» [Продановић, 117], «Продовження хроніки про Марселіну Тешич зазвичай передавав мені при випадкових зустрічах...» [Проданович, 44]; «Било је то, без сумње, тачно...» [Продановић, 120], «Без жодних сумнівів — це було саме так...» [Проданович, 48]. Підкреслені лексеми підсилюють ефект повторюваності дії або особисте ставлення мовця до сказаного, тим самим підсилюючи враження від прочитаного у перекладі. На підтвердження цієї тези працює навіть додаткова лексема *саме*, правомірно вжита у перекладі.

Таким чином, ми підійшли до вкрай важливої проблеми про вимоги до сучасного перекладу та про ступінь свободи перекладача. Із цього приводу свого часу влучно висловився академік Л. А. Булаховський:

«Стилістична майстерність автора в першій-ліпшій галузі слова — художнього..., ораторського, наукового і т. д. — сприймається як доконечна, і високі вимоги, які зазвичай ставляться до авторського стилю, впливають із самої природи цієї діяльності. Значно простішими здаються багато кому стилістичні завдання **перекладу**. Гадають, і великою мірою справедливо, — що перекладати легше, ніж творити... Проте щодо мовного стилю, тобто вибору та реалізації засобів вираження, праця перекладача не поступається перед працею автора, не менше за неї, принаймні в галузях, особливо чутливих до засобів вираження... Крім того, перекладач часто переборює труднощі, далеко більші, бо не має тієї свободи, якою користується автор, і примушений за самою природою свого завдання зважати на настанови автора — знаходити в мові, на яку він перекладає, засоби вираження еквівалентні (рівноварті) тим, які автор обрав зі своєї рідної мови» [2, 243].

Інколи завдання перекладача ускладнюється відсутністю безпосередніх адекватних лексичних відповідників навіть у близькоспоріднених мовах. Так, приміром, на відміну від більш архаїчної сербської мови, яка, щоправда, неоднаковою мірою, але й досі зберігає чотирьохкомпонтну систему претеритальних часів, важливим складником якої є й форма плюсквамперфекта, в українській літературній мові на сучасному синхронному зрізі її розвитку реєструються лише релікти цього аналітичного претерита, вживані в художній літературі, в діалектах та у щоденному мовленні її носіїв. Аналізуючи вживання претеритальних часів у того чи іншого письменника (незалежно, чи досліджується уся граматична система його дискурсу, чи лише деякі її сегменти), необхідно мати уявлення про його біографію і про

те, яку освіту він отримав, що він виніс із дитинства, чим збагатив свій лексикон під час навчання й подальшого життя. Це визначає діалектну основу, на якій письменник будує свої твори [детальніше див.: 1, 1–276]. Річ у тім, що форми плюсквамперфекта варіюються й неоднаковою мірою розповсюджені навіть на ареалі поширення самої сербської мови. Так, для прозового дискурсу Мілети Продановича, котрий народився й усе життя живе в Белграді, вживання плюсквамперфекта — досить рідкісне явище. У романі «Сад у Венеції» натрапляємо лише на поодинокі приклади використання цього різновиду претерита, причому зі зв'язкою саме у формі перфекта: *«Растали смо се након завршетка паралельних митинга, рекла је да ће свратити до факултета, да провери да ли је некакав билтен до којег јој је било нарочито стало отишао до штампарије...»* [Продановић, 14], *«Ми розсталися після паралельних мітингів. Вона сказала, що заїде на факультет перевірити, чи відправили до видавництва якийсь бюлетень, що її особливо цікавив»* [Проданович, 3]. Вибір лексичного арсеналу для інтерпретації аналітичного претерита, який не має прямого еквівалента в мові перекладу, звичайно ж, — справа перекладача. Передача згаданої конструкції українською мовою за допомогою звичайної форми минулого часу абсолютно правомірна, вона не спотворює семантику та ніяким чином не впливає на високий рівень перекладу в цілому, проте, на нашу думку, даному фрагментові трохи бракує стилістичного й емоційного колориту, наявного в оригіналі. А цей недолік можна було б компенсувати, використавши український релікт плюсквамперфекта.

Міркуючи про критерії перекладацької компетенції, професор О. І. Чередниченко слушно зауважує, що вони впливають із функцій, які переклад виконує в сучасному світі:

*«Переклад створює новий текст, який входить у стилістичну систему іншої мови та іншої культури і, отже, має враховувати їхні рецептивні можливості. Креативна функція перекладу передбачає стилістичну компетенцію, тобто володіння мовленнєвими жанрами і репертуаром виражальних засобів у межах окремого жанру. Саме ця перекладацька компетенція є запорукою адекватного сприйняття інформації, відтвореного засобами цільової мови»* [10, 231].

Насамкінець зазначимо, що дослідження стилістичних особливостей використання претеритальних конструкцій у романі Мілети Продановича «Сад у Венеції» та в його перекладі українською мовою дає багатий матеріал для висновків.

1. Мілета Проданович — талановитий сербський прозаїк і водночас знаний представник сучасного сербського живопису. Як всебічно обдарованій особистості, що сказала своє вагоме слово не лише в галузі літератури, а й у царині образотворчого мистецтва, йому притаманна яскраво виражена *поліфонічна, синтетична природа сприйняття реальності* — і на рівні *вербальних*, і на рівні *візуальних, просторових, психологічних, тактильних* вражень і образів. Ця риса, певно, й детермінує його місце, окреслює його неповторну «ніщу» в когорті визначних представників сучасної сербської прози. Таким чином, літературна творчість М. Продановича демонструє природу потенційної нерозривної єдності зорової, ментальної та психологічної перцепції дійсності. Образно осмислюючи концепт часу (зокрема, в контексті використання претеритальних конструкцій), прозаїк демонструє по-філософському діалектичне, рельєфне сприйняття часового континууму, безперечно, продовжуючи при цьому *кращі традиції своїх славних попередників — класиків сербської літератури минулих епох* (Борисава Станковича, Петара Кочича, Симо Матавуля, Радое Домановича та інших видатних майстрів слова) та демонструючи при цьому цілковиту самостійність творчого почерку.

2. У дискурсі творів М. Продановича натрапляємо передовсім на численні випадки вживання претеритальних конструкцій з опорним компонентом *бити*, утворених від «ключового» сербського дієслова буття, для позначення дій і станів, пов'язаних із концептом часу в найширшому розумінні цього поняття. В усіх проаналізованих у статті фрагментах виразно простежується самотність у підході до вживання претеритальних форм від згаданого дієслова, підкріплена не лише *авторською пунктуацією* (найчастіше тире), яка створює ефект паузи й підкреслює значущість пасажу в цілому, а й *інверсійним порядком слів* у мікроконтексті. Претерити від дієслова *бити* під пером обдарованого майстра виступають як *стилістико-емоційний засіб інкрустації абзаців*, що сприяє створенню враження *відмежованості даного мікроконтексту від макроконтексту твору*, і, водночас, загальному *ефекту виразної часової й «просторової» присутності авторського «єго»* у тексті роману.

3. *Уживання verba dicendi* для «перемикання» реплік персонажів у діалогах також є доволі традиційним засобом. Проте і в даному випадку *використання форм перфекта й надто форм аориста* (від дієслів доконаного виду) під пером непересічного майстра слова перетворюються на *яскравий виражальний стилістичний*

*засіб*. Тут чи не найяскравіше простежується діалектичний характер спектра їхнього стилістико-емоційного забарвлення: роль претеритів як елементів відмежування від попереднього фрагменту тексту й водночас як релевантних елементів загальної когезії дискурсу, як чинників образно-художнього «поверхневого натяжіння» тексту.

4. Найрепрезентативнішу для творчої манери М. Продановича групу складають *дієслова у формі кондиціонала презенса, уживані в претеритальному значенні*. У прозі М. Продановича простежується *виразна транспозиція первинної семантики дієслівних форм*, тобто їх використання для опису минулих подій.

5. У даному контексті актуалізується також *найближче лексичне оточення сербських конструкцій із кондиціоналом презента, тобто вербоїдів та вставних речень*, — при цьому останні не лише конкретизують семантику конструкцій, використаних для позначення минулих подій, а й відіграють роль безпосередніх сигніфікатів темпоральної та просторової локалізації останніх.

#### Література:

1. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. — М.: Сов. энциклопедия, 1969. — 608 с.
2. Булаховський Л. А. Нариси з загального мовознавства. — К.: Рад. школа, 1955. — 248 с.
3. Вуксановић Ј. Речник језичких појмова. — Београд: Бона Фидес, 1997. — 224 с.
4. Мейе А. Общеславянский язык. — М.: Изд-во иностранной литературы, 1951. — 491 с.
5. Митриновић В. Неколико запажања о плусквамперфекту као средству стилизације текста у «Сеобама» Милоша Црњанског (у оригиналу и пољском преводу дела) // Научни састанак слависта у Вукове дане. — № 23/2. — Београд, 1995. — С. 245–254.
6. Пецо А. Употреба претериталних времена у књижевном делу Десанке Максимовић // Језичким стазама Десанке Максимовић. — Београд: Просвета, 2000. — 276 с.
7. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. — Полтава: Довкілля-К, 2006. — 716 с.
8. Стевановић М. (I) Начин одређивања значења глаголских времена // Јужнословенски филолог. — XXII, књ. 1–4, — Београд: Српска Академија наука: Институт за српски језик, 1957–1958. — С. 19–48.
9. Стевановић М. (II) Функције и значења глаголских времена. — Београд: Научно дело, 1967. — 174 с.

10. *Чередниченко О. І.* Про мову і переклад. — К.: Либідь, 2007. — 248 с.
11. *Ćorac M.* Stilistika srpskohrvatskog književnog jezika. — Beograd: Naučna knjiga, 1974. — 291 s.

**Художня література:**

12. Проданович М. Сад у Венеції // Всесвіт. № 5–6. — 2009. — С. 3–104.
13. Продановић М. Врт у Венецији. — Београд: Стубови културе, 2003. — 272 с.

Бібліографія кандидата  
філологічних наук, доцента В. І. Ярмак  
(сербістика)

1. Ярмак В. Рефлекси индоевропског суфикса *-isko* у савременом српскохрватском и другим словенским и несловенским језицима // Тезе и резимеа 28. међународног научног састанка слависта у Вукове дане. — Београд: Чигоја штампа, 1998. — С. 36–37 (0,1 а. а.).
2. Ярмак В. І. Рефлекси індоевропейського суфікса *-isko* в сучасній сербській мові й інших слов'янських і неслов'янських мовах // Вісник Київського інституту «Слов'янський університет». — Вип. 8. — К.: Вид-во Київського інституту «Слов'янський університет», 2000. — С. 91–101 (0,5 а. а.).
3. Ярмак В. Актуелни методолошки проблеми наставе српског језика као страног за студенте почетнике у Украјини // Славистика. — Књ. V. — Београд: Славистичко друштво Србије, 2001. — С. 245–255 (0,5 а. а.).
4. Бондар І. П., Ярмак В. І. Інтерференція на рівні міжмовних омонімів: методологічний аспект // Мова і культура. Наук. видання. — Вип. 3. — Том III. — К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2001. — С. 12–23 (0,5 а. а.).
5. Ярмак В., Пономаренко В. Називи сребра у словенским језицима // Кодови словенских культура. — № 6. — Београд: АБ Штампарія, 2001. — С. 129–140 (0,5 а. а.).
6. Ярмак В. І. Аорист у поезії та прозі Й. Дучича // Слов'янський збірник. — Вип. IX. — Одеса: «Астропринт», 2002. — С. 121–127 (0,5 а. а.).
7. Ярмак В. Нови аспекти наставе српског језика као страног за Украјнце и Русе (Опште напомене. Фонетика. Акцентуација) // Научни састанак слависта у Вукове дане. Развој модерног српског језика код Срба. — Т. 30/1. — Београд: Чигоја штампа, 2002. — С. 264–266 (0,5 а. а.).
8. Ярмак В. І. Стилистична транспозиція аналітичних і синтетичних темпоральних конструкцій зі значенням минулого як джерело їх експресивності в есеїстичній творчості Йована Дучича // Мова і культура. Наук. видання. — Вип. 4. — Том V/2. — К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2002. — С. 129–135 (0,5 а. а.).
9. Ярмак В. Стилистичка транспозиција темпоральних конструкција са значењем прошлости код представника српске модерне // Тезе и резимеа 32. међународног научног састанка слависта у Вукове дане. — Београд: Чигоја штампа, 2002. — С. 49–51 (0,1 а. а.).
10. Ярмак В. І. Семантика прошедшего времени глагола «*быть*» в сербских переводах поэзии Сергея Есенина // Русский язык

- и литература в учебных заведениях. — № 2. — К.: Киевский национальный педагогический университет им. М. П. Драгоманова, 2003. — С. 9–15 (0,5 а. а.).
11. Ярмак В. І. Синтетичні та аналітичні претерити як опорні елементи процесуальної структури різних видів прозового діалогічного дискурсу (на матеріалі творів Симо Матавуля та Іво Чипіко) // Слов'янський збірник. — Вип. X. — Одеса: «Астропринт», функціонісања синтетичких и аналітичких претерита у прози и песништву Јована Дучића // Научни састанак слависта у Вукове дане. Функціонално раслојавање српског стандардног језика. — Т. 32/1. — Београд: Чигоја штампа, 2004. — С. 327–336.
  12. Ярмак В. І. Проблема передачі претеритів в перекладах українського поетичного дискурсу сербською мовою // Мова і культура. Наук. видання. — Вип. 8. — Том III/2. — К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2004. — С. 356–365 (0,5 а. а.).
  13. Ярмак В. І. Стилiстичні функції неповного перфекта в сербській літературній мові кінця ХІХ — початку ХХ ст. // Мова і культура. Наук. видання. — Вип. 7. — Том VI. — К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2004. — С. 90–98 (0,5 а. а.).
  14. Ярмак В. Проблеми усменог превођења // Научни састанак слависта у Вукове дане. — Т. 34/1. — Београд: Чигоја штампа, 2005. — С. 271–280 (0,5 а. а.).
  15. Ярмак В. Функціје претерита у преводима савременог украјинског песничког дискурса на српски језик // Тезе и резимеа 35. међународног састанка слависта у Вукове дане. — Београд: Чигоја штампа, 2005. — С. 24–25 (0,1 а. а.).
  16. Ярмак В. И. Виды переводческих трансформаций при передаче претеритов в сербских переводах поэзии Александра Блока // Русский язык и литература в учебных заведениях. — № 6. — К.: Киевский нац. пед. ун-т им. М. П. Драгоманова, 2005. — С. 34–39 (0,5 а. а.).
  17. Ярмак В. І. Проблеми передачі претеритів у перекладах українського поетичного дискурсу сербською мовою // Мова і культура. Наук. видання. — Вип. 8. — Т. III/2. — К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2005. — С. 356–365 (0,5 а. а.).
  18. Ярмак В. І. Сучасна поетична колористика (міжслов'янські лінгвістичні паралелі) // Мова і культура. Наук. видання. — Вип. 8. — Том IV. — К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2005. — С. 60–67 (0,5 а. а.).
  19. Ярмак В. Претеритална времена у преводима украјинског песничког дискурса (на материјалима двеју песничких антологија) // Научни састанак слависта у Вукове дане. — Т. 35/1. — Београд: Чигоја штампа, 2006. — С. 431–440 (0,5 а. а.).
  20. Ярмак В. І. Відтворення в художньому перекладі стилістичних особливостей сербських часових форм на позначення минулого



- у світлі концепцій академіка Л. А. Булаховського // Компаративні дослідження слов'янських мов і лєтатур: Пам'яті академіка Л. Булаховського: Зб. наук. пр. — К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський ун-т», 2008. — С. 248–255 (0,5 а. а.).
21. Ярмак В. І. Претерити як стильотворчі елементи сербського критичного дискурсу кінця ХІХ — початку ХХ століття // Мова і культура. Наук. видання. — Вип. 10. — Том ХІІ (112). — К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2008. — С. 120–126 (0,5 а. а.).
  22. Ярмак В. І. Семантичний діапазон плюсквамперфекта в романі Драгослава Михаїловича «Коли цвіли гарбузи» та в його перекладі українською мовою // Українсько-сербський збірник «Украс». — К.: «Темпора», 2009. — С. 44–55 (0,5 а. а.).
  23. Ярмак В. І. Текстовое время и языковые средства его репрезентации в сербских переводах поэзии В. Я. Брюсова // Русский язык и литература в учебных заведениях. — № 3. — К.: Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, 2008. — С. 30–35 (0,5 а. а.).
  24. Ярмак В. Семантички дијапазон плусквамперфекта у роману Драгослава Михаїловића «Кад су цветале тикве» и преводу на українски језик // О делу Драгослава Михаїловића. — Врање: Учитељски факултет у Врању, 2009. — С. 81–93 (0,5 а. а.).
  25. Ярмак В. І. Особенности передачи русских претеритальных конструкций в переводе поэтического дискурса Владимира Маяковского на хорватский язык // Компаративні дослідження слов'янських мов. Пам'яті академіка Л. Булаховського. — К.: Вид-во Київського нац. ун-ту ім. Т. Шевченка, 2009. — С. 220–233 (0,5 а. а.).
  26. Ярмак В. Семантички дијапазон плюсквамперфекта у роману Драгослава Михаїловића «Кад су цветале тикве» и у преводу на українски језик // О делу Драгослава Михаїловића. — Врање: «Аурора», 2009. — С. 81–93. (0,5 а. а.).
  27. Ярмак В. Стилистички аспект претериталних глаголских облика у романима Милете Продановића и у њиховим украинским преводима // Тезе и резимеа 39. научног састанка слависта у Вукове дане (9–12. IX. 2009.) — Београд: Међународни славистички центар, 2009. — С. 24 (0,1 а. а.).
  28. Ярмак В. І. Деякі специфічні аспекти викладання близькоспоріднених південнослов'янських мов з урахуванням практичного білінгвізму аудиторії // Вісник Чернігівського держ. пед. ун-ту. — Вип. 63. — Чернігів: Вид-во Чернігівського держ. пед. ун-ту, 2009. — С. 230–233 (0,5 а. а.).
  29. Ярмак В. І. Лінгводидактичні та технічні засоби вдосконалення навчання близькоспоріднених мов // Інтерактивні методи і мультимедіа в навчанні іноземних мов. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 14 листопада 2008 року). — К.: Видавничий дім «Демід», 2009. — С. 111–125 (0,5 а. а.).

30. Ярмак В. І. Релевантні аспекти презентації лексики в підручниках сербської мови для східних слов'ян (профільний рівень) // Вісник Чернігівського держ. пед. ун-ту. — Вип. 70. — Чернігів: Вид-во Чернігівського держ. пед. ун-ту, 2009. — С. 240–246 (0,5 а. а.).
31. Ярмак В. І. Сербістика в науковій спадщині академіка Л. А. Булаховського (харківський період) // Українсько-сербський збірник «Украєс». — Вип. 1 (4). — К.: «Темпора», 2010. — С. 111–119 (0,5 а. а.).
32. Ярмак В. І. Слово про Вчителя // Українсько-сербський збірник «Украєс». — Вип. 1 (4). — К.: «Темпора», 2010. — С. 185–202 (0,9 а. а.).
33. Ярмак В. І. Ірина Петрівна Бондар — науковець і педагог // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Л. Булаховського. Збірник наук. праць. — Вип. 11. — К.: Вид-во Київського нац. ун-ту, 2010. — С. 219–231 (0,5 а. а.).
34. Ярмак В. І. Лінгвостилістичні особливості сучасного сербського прозового дискурсу (на матеріалі використання претеритальних форм) // Вісник Харківського нац. ун-ту імені В. С. Каразіна. — № 910. — Ч. 1. — Харків: Вид-во Харківського нац. ун-ту імені В. Н. Каразіна, 2010. — С. 707–714 (0,5 а. а.).
35. Ярмак В. І. Міжнародний науковий симпозіум «Харківський університет і серби» (хроніка) // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Л. Булаховського. Зб. наук. праць. — Вип. 11. — К., 2010. — С. 446–450 (0,4 а. а.).
36. Јармак В. Песнички рефрени с претериталним облицима као стилистичка средства кохезије текста у делима српских класика доба романтизма и модерне // U čast Pera Jakobsena: zbornik radova. — Beograd: SlovoSlavia, 2010. — С. 265–278.
37. Поповић Љ., Јармак В. Украинско-српска контрактивна језичка истраживања // Лінгвістичні студії: зб. наук. праць. — Вип. 21. — Донецьк: ДоНУ, 2010. — С. 36–45 (0,8 а. а.).
38. Ярмак В. І. Вербоїди та прислівники як темпоральний фон роману Вука Драшковича «Ніч генерала» // Мова і культура. Наук. видання. — К.: Видавничий дім Дмитра Бураго (0,5 а. а., подано до друку).
39. Ярмак В. И. Художественный перевод как разновидность интерпретации текста (на примере переводов поэзии С. Есенина на сербский язык) // Сборник докладов III-ей Международной научной конференции «Интерпретация текста: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты». — Чита: Изд-во Забайкальского гос. пед. ун-та им. Н. Г. Чернышевского (0,5 а. а., подано до друку).
40. Ярмак В. І., Пономаренко М. В. Діалог культур: турцизми у поезії Алекси Шангича // Компаративні дослідження слов'янських мов

- і літератур: Пам'яті академіка Л. Булаховського: Збірник наук. праць (1 а. а., подано до друку).
41. Ярмак В. І. На перехресті художніх світів // Українсько-сербський збірник «Украс». — Вип. 1 (5). (1 а. а., подано до друку).
  42. Ярмак В. І. Хроніка Міжнародної наукової конференції «Наукова спадщина О. О. Потебні в контексті розвитку європейської філологічної думки XIX–XXI ст. (до 175-річчя від дня народження О. О. Потебні)» (5–7 жовтня 2010 р.) // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Л. Булаховського. Збірник. наук. праць (0,5 а. а., подано до друку).
  43. Ярмак В. І. Хроніка Міжнародної наукової конференції «Наукова спадщина О. О. Потебні в контексті розвитку європейської філологічної думки XIX–XXI ст. (до 175-річчя від дня народження О. О. Потебні)» (5–7 жовтня 2010 р.) // Мовознавство (0,5 а. а., подано до друку).
  44. Ярмак В. І., Пономаренко М. В. Лінгвостилістика турцизмів у сербській мові // Ювілейний збірник з нагоди 75-річчя доктора філологічних наук, професора, академіка Академії наук Вищої школи В. С. Калашника // — Харків: Вид-во Харківського нац. унту ім. В. С. Каразіна (0,7 а. а., подано до друку).
  45. В. І. Ярмак. Перевод как звено в цепочке «порождение–рецепция дискурса» (на матеріалі переводов поезиї И. А. Бунина на сербський язык» (0,5 а. а., підготовлено до друку).
  46. Релевантные средства вербализации концепта «время» в переводах прозаических произведений И. А. Бунина на сербский язык // (0,5 а. а., підготовлено до друку).

#### Художні переклади:

1. Огнєнович В. Ностальгія // Всесвіт. Журнал іноземної літератури. — № 5–6. — К., 2009. — С. 132–141 (переклад з сербської В. І. Ярмак) (1 а. а.).
2. Драшкович В. Суддя (роман; переклад з сербської В. І. Ярмак) (10 а. а.).
3. Огнєнович В. Отруйне молочко кульбаби (переклад з сербської В. І. Ярмак) (1 а. а.).

#### Рецензії:

1. Рецензія на монографію Д. Айдачича «Славістичні дослідження: фольклористичні, літературознавчі, мовознавчі». — К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. — 307 с.
2. Рецензія на монографію: Цыбулькин В. В. Быль и боль «Влесовой книги». — М.: «Самотёка», 2008. — 271 с., вкл. 16 с.

# СЕРБСЬКА КУЛЬТУРА В УКРАЇНІ: ХРОНІКА 2010 Р.

## 15 квітня 2010

Презентація журналу «УКРАС», випуск 4 за 2009 рік  
Харківський національний університет імені В. Каразіна.  
Виступ Деяна Айдачича.

## 16–18 квітня 2010

Концерт православної церковної музики «Хор Мелоди»  
Київ, Мистецький Арсенал.  
Диригент Дивна Любоєвич.

## 13–15 травня 2010

Міжнародний славистичний колоквиум  
Львів, Інститут славистики Львівського національного університету  
імені Івана Франка.

Учасники з Сербії: Слободан Владушич (Новий Сад), Сладжана Ілич  
(Белград), Деян Айдачич (Белград — Київ), Часлав Ніколич, Анка Рістич,  
Ана Живкович, Александра Петрович (Крагуєвац), Борис Булатович  
(Новий Сад).

## 14 травня 2010

Відкрита лекція д-ра Слободана Владушича, автора монографії «*Ko je i bio  
trtovi dragi?*»

Львів, Інститут славистики Львівського національного університету  
імені Івана Франка.

Слободан Владушич для студентів та викладачів кафедри слов'янської  
філології ЛНУ імені Івана Франка.

## 15 травня 2010

Літературний вечір «Ерос сучасної сербської літератури». Представлення  
антології «Нездоланний ерос оповіді» (Кальварія, 2009) та розмова з автором  
роману «Forward» С. Владушичем

Львів.

Взяли участь: Слободан Владушич, Сладжана Ілич, Алла Татаренко.

## 22 травня 2010

Концерт «Wedding and Funeral Band» Горана Бреговича  
Львів, Старе місто. Lviv Rock Fest 2010 — Стадіон «Україна».

## 6 вересня 2010

Зустріч із Відою Огненович — «Культурний менеджмент і міжнародний  
імідж держави»

Київ, Книгарня «Є».

Організатор журналу «Український тиждень».

Виступили: Віда Огненович, Деян Айдачич (модератор).

### **7 вересня 2010**

*Розмова про творчість Віди Огненович*

Київ, Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Київ, Інститут філології КНУТШ та тижневик «Український тиждень».

Виступили: Віда Огненович, Алла Татаренко, Деян Айдачич.

### **10 вересня 2010**

Віда Огненович, Амбасадор натхнення (інтерв'ю)

Український тиждень, № 37.

### **15–19 вересня 2010**

*П'ятий міжнародний літературний фестиваль у Львові.*

Львів, Книгарня Є.

Виступ Звонко Карановича на урочистому відкритті 5.міжнародного літературного фестивалю (Львівська філармонія), Читання-тандем за участі Владимира Кецмановича (Сербія) та Олега Коцарева (Україна), модератор — Алла Татаренко.

### **16 вересня 2010**

*Авторська зустріч із Звонко Карановичем*

Львів, Мистецький клуб «Лівий берег».

Звонко Каранович, модератор — Алла Татаренко.

### **18 вересня 2010**

*Читання-тандем за участі Любіци Арсич (Сербія) та Євгенії Кононенко (Україна)*

Львів, Театр «Воскресіння».

Любіца Арсич, Євгенія Кононенко, модератор — Алла Татаренко.

### **19 вересня 2010**

*Читання-тандем за участі Звонко Карановича (Сербія) та Світлани Поваляєвої (Україна)*

Львів, Галерея «Коралі».

Звонко Каранович, Світлана Поваляєва, модератор — Алла Татаренко.

### **20 вересня 2010**

*Творча зустріч з письменником Звонко Карановичем*

Київ, Книгарня «Є».

Виступили: Звонко Каранович, Алла Татаренко, Деян Айдачич.

### **21 вересня 2010**

*Творча бесіда студентів із письменником Звонко Карановичем*

Київ, Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Виступили: Звонко Каранович, Алла Татаренко, Деян Айдачич.

### **18 жовтня 2010**

*Презентація книг Деяна Айдачича «Футурославія. Літературознавчі огляди про футурофантастику», «Славістичні дослідження» (2010)*

Київ, Книгарня «Є».

Виступили: Тамара Гундорова, Олена Чмир, Вероніка Ярмач, Деян Айдачич.

### **12 листопада 2010**

Віда Огненович, Вітальний чинник глобалізму (стаття)

Український тиждень, № 46.

### **29 листопада 2010**

*Презентація книг Деяна Айдачича «Футурославія. Літературознавчі огляди про футурофантастику», «Славістичні дослідження» (2010)*

Львів, Книгарня «Є».

Виступили: Алла Татаренко, Деян Айдачич.

### **3 грудня 2010**

Людмила Попович, Медіатор культур

Український тиждень, № 49.

### **Публікації 2010**

УКРАС № 5

*Алла Татаренко «Поетика форми тв прозі постмодернізму (досвід сербської літератури)», Львів.*

*Деян Айдачич «Футурославія. Літературознавчі огляди про футурофантастику», Київ.*

*Деян Айдачич «Славістичні дослідження», Київ.*

*Оксана Микитенко «Балканослов'янський текст поховального оплакування: прагматика, семантика, етнопоетика», Київ.*

Тексти у філологічних та історичних журналах і збірниках.

Поповнення «Проекту Растко Україна»: електронної бібліотеки українсько-сербських культурних зв'язків [www.rastko.org.yu/rastko-ukr](http://www.rastko.org.yu/rastko-ukr).

## Про авторів

**Деян Айдачич**, доктор філологічних наук, доцент-лектор кафедри слов'янської філології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Наталія Білик**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Драгана Грбич**, Інститут літератури і мистецтва, Белград.

**Віталій Куріний**, журналіст.

**Оксана Микитенко**, філолог та фольклорист, кандидат філологічних наук. Інститут мистецтвознавства фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, Київ.

**Юрій Пелешенко**, доктор філологічних наук, Інститут літератури імені Тараса Шевченка, Київ.

**Мирослав Тимотієвич**, мистецтвознавець, професор, Філософський факультет, Београд.

**Марта Фрайнд**, доктор філологічних наук, Інститут літератури і мистецтва, Белград.

**Максим Яременко**, історик, кандидат історичних наук, завідувач Науково-дослідного центру «Спадщина Києво-Могилянської академії» Національного університету «Києво-Могилянська академія».

**Вероніка Ярмач**, кандидат філологічних наук, доцент, Дипломатична академія при Міністарстві закордонних справ України, Київ.

*Науково-популярне видання*

Українсько-сербський збірник

УКРАС

Засновник та видавець Деян Айдачич

Свідоцтво про державну реєстрацію  
друкованого засобу інформації  
серія КВ № 11587–459Р від 01. 08. 2006 р.

Підготовка до друку та розміщення у друк:

*Літ. редактор:* Леся Марченко  
*Верстка та обкладинка:* Марія Шмуратко

Підписано до друку 07. 01. 2010. Формат 70×108/16  
Умовн.-друк. арк. 13,28. Облік.-видавн. арк. 15,43  
Наклад 500.

ТОВ «Темпора»

01030, м. Київ, вул. Б. Хмельницького, 32, оф. 4  
Тел./факс: (044) 234-46-40  
[www.tempora.com.ua](http://www.tempora.com.ua)

Віддруковано:

ТОВ «Друкарня "Бізнесполіграф"»  
02094, Київ, вул. Віскозна, 8  
Тел./факс: (044) 503-00-45

Свідоцтво про внесення до державного реєстру:  
ДК № 2715 від 07. 12. 2006